

Міністерство освіти і науки України
Національний університет «Острозька академія»

Олександра Вісич

УКРАЇНСЬКА МЕТАДРАМА XX СТОЛІТТЯ

**Навчальний посібник
для студентів філологічних спеціальностей
закладів вищої освіти**

Острог
Видавництво Національного університету «Острозька академія»
2022

УДК 821.161.2.09
ББК 83.3(4Укр)-6
В 53

*Рекомендовано до друку вченою радою
Національного університету «Острозька академія»
(протокол № 5 від 24 листопада 2022 року)*

Рецензенти:

Ромнишина Н. В. – докторка педагогічних наук, завідувачка кафедри української літератури Рівненського державного гуманітарного університету;

Романов С. М. – доктор філологічних наук, завідувач кафедри теорії літератури та зарубіжної літератури Волинського національного університету ім. Лесі Українки;

Янковська Ж. О. – докторка філологічних наук, професорка кафедри філософії та культурного менеджменту Національного університету «Острозька академія».

Вісич Олександра.

В 53

Українська метадрама ХХ століття: навчальний посібник для студентів філологічних спеціальностей закладів вищої освіти. Острог: Видавництво Національного університету «Острозька академія», 2022. 244 с.

ISBN 978-617-8041-18-2

DOI 10.25264/978-617-8041-18-2

У посібнику презентовано теоретичні та історико-літературні аспекти розвитку української метадрами у світовому контексті, а також методологію метадраматичного аналізу творів українських драматургів ХХ століття, зокрема й представників еміграційної літератури.

Розраховано на викладачів і студентів, широке коло філологів, театрознавців й усіх, хто цікавиться українською драматургією та театром.

УДК 821.161.2.09
ББК 83.3(4Укр)-6

ISBN 978-617-8041-18-2
DOI 10.25264/978-617-8041-18-2

© Вісич О. А., 2022
© Вид-во НаУОА, 2022

ЗМІСТ

ВСТУП	4
РОЗДІЛ 1. АЛГОРИТМ МЕТАДРАМАТИЧНОГО АНАЛІЗУ	6
РОЗДІЛ 2. КЛАСИКИ У ПЕРЕДЧУТТІ ЗМІН	32
2.1. Михайло Старицький («Талан»)	32
2.2. Іван Тобілевич («Житейське море»)	46
РОЗДІЛ 3. МОДЕРНА МЕТАДРАМА ПЕРШИХ ДЕСЯТИЛІТЬ	62
3.1. Антін Крушельницький («Артистка»)	62
3.2. Леся Українка («Руфін і Присцилла», «Оргія», «Адвокат Мартіан»)	72
3.3. Старицька-Черняхівська («Милость Божа»)	85
3.4. Володимир Винниченко («Натусь»)	94
РОЗДІЛ 4. МЕТАДРАМА У ЗАТІНКУ СОЦРЕАЛІЗМУ	111
4.1. Варвара Чередниченко («Артистка без ролів»)	111
4.2. Яків Мамонтів («Над безоднею»)	119
4.3. Микола Куліш («Вічний бунт»)	131
РОЗДІЛ 5. ПАЛІТРА МЕТАДРАМАТИЧНИХ ЕКСПЕРИМЕНТІВ У ЕМІГРАЦІЙНІЙ ЛІТЕРАТУРІ	144
5.1. Іван Багряний («Генерал»)	144
5.2. Людмила Коваленко («Героїня помирає у першому акті»)	157
5.3. Іларіон Чолган («Дванадцять п'єс без Однієї»)	167
5.4. Юрій Косач («Кортес і Безталанна»)	183
5.5. Ігор Костецький («Театр перед твоїм порогом»)	208
ДОДАТОК. РОБОЧА ПРОГРАМА НАВЧАЛЬНОЇ ДИСЦИПЛІНИ «МЕТАДРАМА У СВІТОВІЙ ТА УКРАЇНСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРІ»	230

ВСТУП

Історія української драматургії XX століття засвідчує складні перипетії і значні здобутки жанру, що втілювався у розмаїтті імен, стильових та тематичних експериментів. Тексти драм ставали художнім простором для національно-культурного та власне мистецького самоутвердження, але водночас – і територією повноцінного діалогу зі світом. Українські драматурги гостро відчували потребу оновлення театрального репертуару, що відповідав би запитам карколомного часу. Однією з тенденцій, що набула швидкого розповсюдження, стала метадрама – явище, яке бере свій початок ще в античному театрі, але стає особливо виразним у модерний період і тотальним у постмодерний. Йдеться про саморефлексивність драматичних текстів, що радше презентують не зовнішні конфлікти і трагедії, а осмислення власної природи, театру та глобальної театралізації світу. Актуалізація подібної проблематики в українській драматургії засвідчила її зрілість, готовність до самоаналізу та глибокі культурно-історичні джерела. Метадраматична парадигма досить чутлива до загальних суспільних процесів, і відтак вповні віддзеркалює складні історико-культурні обставини, які супроводжували поступ української літератури XX століття. У часи репресій та переслідування української інтелігенції метадрама стала інструментом політичної боротьби, способом завуальованого спротиву тоталітарній експансії.

Доводиться констатувати, що драматургія переважно залишається на маргінесах навчальних програм підготовки майбутніх філологів. Нерідко серед різножанрового доробку певного письменника для детального розбору обирають прозу та лірику, а п'єси приречені на побіжний огляд. Частково це можна пояснити браком навчального часу. Утім, не менш важливою є інша причина – недостатньо розроблена методологія драматичного аналізу (на противагу, скажімо, версифікаційному, наратологічному

тощо). Метадраматичний аналіз значною мірою покриває ці прогалини. Матеріал посібника дає змогу розібратись у важливих для сучасного літературознавства теоретичних поняттях на кшталт *метатекст*, *металітература*, *метажанр* тощо. Методологія аналізу власне драм представлена як чіткий алгоритм тлумачення, завдяки якому читач зможе чітко зрозуміти:

- як театральні контакти впливають на вибір автором жанрових форматів для художнього матеріалу;
- яку роль відіграє паратекст у драмі (передмови, післямови, сценічні ремарки тощо);
- на які особливості персоносфери варто звернути увагу, аби розрізнити метадраматичну форму;
- яку функцію виконують внутрішні п'єси, вставні перформанси, картини сну та марення.

Матеріали посібника були апробовані під час викладання навчальної дисципліни «Метадрама в українській та світовій літературі» для здобувачів другого (магістерського) освітнього рівня ОП «Українська мова та література». Водночас запропонований у цьому виданні аналіз доробку низки відомих і призабутих драматургів знадобиться у процесі вивчення студентами базової дисципліни «Історія української літератури», а його теоретичні постулати варто вважати інноваційним компонентом «Теорії літератури», зокрема методології пізнання літературного твору.

РОЗДІЛ 1.

АЛГОРИТМ МЕТАДРАМАТИЧНОГО АНАЛІЗУ

Визначення метадрами

Перш ніж говорити про значення і зміст концепту «метадрама», варто звернутись до суміжних понять, які вплинули на рецепцію і реалізацію явища, що перебуває у центрі нашої уваги.

Метатекст. Важливою ознакою метатексту є кондесована літературність, адже він створює особливу комунікативну ситуацію, що змушує сприймати окремі твори як співвіднесені один з одним. Нині метатекст здебільшого трактують за трьома 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, всеосяжного явища.

Кожне з цих визначень не суперечить одне одному, поза як «метатекст» є філологічною категорією, що відзначається багатозаровістю й багатовимірністю. 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 дає змогу налагодити контакт із реципієнтом.

Металітература. 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).

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»¹. Отже, термін «металітература» характеризує твори з такими ознаками:

- автореферентність (наявність критичних коментарів щодо самого твору та самоосмислення процесу його створення);
- наявність висловлювань про інші літературні тексти, використання іншого літературного артефакту;
- застосування метанарації (оповіді про оповідь);
- свідоме, нерідко іронічне, ілюстрування в художньому тексті певних літературознавчих канонізованих концепцій.

Метадрама. Наприкінці ХХ століття теоретики драми і театру констатували тотальні зміни жанрового канону та його рецепції. У центрі уваги дослідників опинились п'єси різних епох, де важливими були не події або характери, а проговорене і розігране на сцені усвідомлення, що самі постановки є плодом уяви автора. Ця ідея з різною інтенсивністю прочитувалась у все більшій кількості п'єс і почала набувати концептуального значення.

Як зазначає один з перших теоретиків метадрами Ліонель Абель, «герої з'являються на сцені в цих п'єсах не просто тому, що вони були зафіксовані драматургом в деяких драматичних ситуаціях, ніби схоплені об'єктивом фотоапарата, а тому що

¹ Baldick C. The Oxford Dictionary of Literary Terms. Oxford. 2015. P. 151.

вони самі усвідомлювали свою театральність до того, як їх помітив драматург. Що спочатку їх театралізувало? Міф, легенда, що передують літературі, вони самі...»².

Отже, метадрама – це драматична форма з виразною саморефлексійністю, у якій наявні автореферентні персонажі, які нерідко беруть на себе функцію внутрішніх драматургів у межах вигаданої реальності п'єси.

За словами Ліонеля Абеля, метадрами «мають одну спільну рису: всі вони є виставами про життя, що бачиться як уже театралізоване»³. Численні прийоми метадрами (від вставних п'єс, постановок репетицій реальних або умовних драм до лаконічних реплік щодо самої вистави, її постановки або театру загалом) спрямовані насамперед на руйнацію сценічної умовності, розхитування канону і витворення різнорівневої драматичної дійсності. У результаті глядач бачить не лише зміст вистави, а й процес її створення, не лише фіксує гру акторів, але й переконується, що гра й театралізація виходять далеко за межі сцени, пронизуючи всі сфери людського життя.

Якщо на початку формування теорії метадрами вона мислилась у межах лише трансформації жанру трагедії, то на сьогодні спостерігаємо суттєве розширення розуміння цього феномену. Зокрема, на жанровому рівні до метадрам зараховують всі драматичні різновиди включно з комедією, водевілем, ревію, біографічною драмою тощо. До того ж цим терміном означають саморефлексійні явища не тільки в літературі, але й в театрі та кінематографі.

Розширились хронологічні та географічні рамки метадрами. За останні десятиліття з'явилося чимало студій драматичних текстів від античної до постмодерної літератури у світлі означеної теорії. Відтак і помножився мистецький інструментарій, прийоми, які тепер прийнято вважати метадраматичними.

В останній третині XX ст. був закладений фундамент осмислення специфіки драматичного тексту крізь призму метадрами.

² Abel L. Tragedy and metatheatre: essays on dramatic form. Holmes & Meier. 2003. P. 59–60.

³ Abel L. Metatheatre: A new view of dramatic form. New York. 1963. P. 60.

Дослідники почали вбачати в цій жанровій формі основний інструмент саморефлексії театру, тяжіння до якої стало особливо виразним в умовах трансформацій кінця XIX – середини XX ст. Важливо, що 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, що зумовило нові підходи до трактування феномену драми.

Класифікація метадрами

На сьогодні існує чимало підходів до класифікації метадрами. Одним із перших власну типологію запропонував американський театрознавець **Річард Хорнбі**, виокремивши п'ять різновидів метадрами.

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 є засобом її обрамлення.

Церемонія в п'єсі. Урізноманітнює дійство, а також підкреслює питомих прагнення людини до перформансу у повсякденному житті. Відтворення ритуалів на кшталт весілля, сватання, судового засідання, страти, інавгурації стають внутрішніми постановками і можуть впливати на загальний пафос основної п'єси.

Гра ролі в ролі – метадраматичний прийом, що відображає не те, ким є персонаж, а те, ким він хоче бути, а іноді показує, що роль є ближчою його суті. У метадраматичному плані роль у ролі призводить до важливого подвоєння, неоднозначності та складності персонажа.

Літературні / життєві покликання на інші тексти або ж актуальні суспільно-історичні події можуть створювати додаткові сценічні рівні у п'єсі, руйнувати її художню цілісність, створювати ефект гри читачем, якому пропонують впізнати зовнішні реалії.

Самопокликання завжди виразно метадраматичні. Завдяки їм п'єса безпосередньо привертає увагу до себе як до художнього явища.

Дещо інший підхід до класифікації запропонувала німецька дослідниця **Карін Фівер-Маркс**, виокремивши шість типів метадрами.

Епістемологічна метадрама. П'єси, які ґрунтуються на використанні історичних прийомів античного та середньовічного театру: прологу, епілогу, хору, епічного наратора тощо. Завдяки їм створюються додаткові драматичні рівні та особлива комунікативна система між аудиторією та сценою.

Тематична метадрама. У таких текстах предметом зображення стає театральне життя, а персонажами – актори, режисери, критики, глядачі, сцена, гримерки, костюми 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. Твори, 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. Подекуди до цього типу відносять п'єси, які містять сцени сну, марева або інші уявні візії свідомості.

Дискурсивна метадрама. Текст п'єси 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, зокрема, як репліки про вигаданість п'єси та умовність ролей.

Персонажна метадрама. Проявляється переважно завдяки багатолікості образу, подвоєнню персонажів, дублюванню актора й ролі, ефекту «виходу з ролі».

Адаптивна метадрама – олітературнення п'єси завдяки залученню інтертекстуальних елементів, причому рефлексія інших літературних артефактів опосередковано вказує на штучний статус самого актора.

Телеологічний принцип класифікації метадрами. Для характеристики конкретної п'єси важливим є визначення

безпосередньої письменницької інтенції. Авторське цілокладання зумовлює інтенсивність та ступінь рефлексійності метадрами. Такий підхід дає змогу виокремити два типи метадрами – *власне телеологічну та оказіональну*. **Телеологічна метадрама** 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. (Метадрама як авторський задум).

Оказіональна метадрама співвідносна не так із жанром, як з категорією «метадраматичність», що якісно характеризує специфіку тексту. Ідеться про п'єси, у яких використання метадраматичних прийомів не стає вирішальним жанротворчим чинником, а засвідчує своєрідність авторського мислення, його тяжіння до саморефлексійної естетики. (Метадрама як спосіб читацької рецепції).

Історико-культурний принцип класифікації метадрами.

Динаміка метадрами безпосередньо залежить від зміни художньо-стильової домінанти, естетична матриця якої зумовлює пріоритетність й інтенсивність застосування тих чи інших метадраматичних 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.

Античний період. Історико-культурний принцип класифікації метадрами спонукає відстежити її еволюцію. Як загальне явище вона сповна проявилась уже в античній літературі, на що вказує низка дослідників (Григорій Добров, Франсіс Дунн, Бернадет Кочрейн та ін.), які зафіксували початки метадраматичної

поетики в творах Арістофана, Плавта, Софокла. Сценічна умовність в грецькій драмі 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 божевілья, який слугував розкриттю художнього потенціалу роздвоєння особистості й отримав подальший розвиток у мотиві двійництва в драматургії. 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. Епізод драми, використання прийому *mise en abyme*, комічний контрафакт – всі ці аспекти сповна характеризують давньогрецьку драматургію.

Ренесанс. Етапом формування метадрами стала доба Ренесансу, коли чітко виокремлено 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 XX ст., з його тяжінням до абсурдистських мотивів. Можна уточнити, що якщо у XVI 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 поєднувала 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 ХХ ст. тенденції відродження алегоричного (барокового) театру можна знайти в творах Лесі Українки, Ігоря Костецького, Юрія Косача та інших українських драматургів.

Класицизм. 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 театру, вдаючись до метадраматичних прийомів, по суті, брав на себе функції архетипного блазня. Як правило, автор п'єси-репетиції прагне продемонструвати складнощі власного творчого шляху. 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 дало змогу сучасним дослідникам вивчати творчість драматурга у вимірах метадраматизму.

Романтизм. Доба 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.

Реалізм. 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 театального дискурсу, виявленні полемічних поглядів тощо. Поступово ці маргінальні явища починають наближатися до провідних концентрів 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.

Особливу увагу модерна драма приділяє оголенню творчого процесу, йдеться про народження вистави, реалізацію театального задуму, включно з безпосереднім створенням п'єси. Основним конфліктом у модерній метадрамі є протистояння героя і умовно-театального 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, отожд 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.

Метадрама доби модерну стала найпереконливішою ілюстрацією новітніх тенденцій. 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.

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 еклектизм 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 довкіллі.

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 дає змогу видозмінювати відомий сюжет, вводити нових персонажів, 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.

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 читачького та глядацького досвіду реципієнта.

Жанрові ознаки метадрами або Як розпізнати метадраму?

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

Надзвичайно важливим маркером метадраматичної поетики є *назва твору*. Історія світової та вітчизняної літератури містить чимало прикладів текстів, назви яких сформульовано за допомогою *театральної термінології*: «Репетиція» Джорджа Вільє Бекінгема (1697), «Таланти і прихильники» Миколи Островського (1889), «Артистка без ролів» Варвари Чередниченко (1924), «Героїня помирає в першому акті» Людмили Коваленко (1948) тощо. Виразним індикатором метадраматичності п'єси є *назва-покликання* на інші драматичні тексти («Розенкранц і Гільденстерн мертві» Тома Стоппарда (1967), «Фортінбрас спився» Януша Гловацького (1990), «Гамлетта» і «Немедея» Юрія Тарнавського. Всі п'єси такого типу є або метадрамами, або містять виразні метадраматичні ознаки.

Частиною метакритичного дискурсу можуть стати й *передмови* та *післямови*. Особливо це стосується модерної та постмодерної драми, де за поясненням концепції твору може стояти інтенція автора розширити ігровий простір тексту й на нехудожні його елементи. Приклади такого підходу знаходимо в автокоментуваннях до збірок п'єс письменників української діаспори Ігоря Костецького, Іларіона Чолгана, Юрія Тарнавського.

Часом у публіцистичному тексті передмови розгортається конфлікт за законами написання драматичного твору. Маскування, псевдоінтерпретація, літературні та самопокликання, театралізовані ефекти, уявні діалоги, цитування вигаданих або реальних критиків з їхньою нищівною оцінкою, перетворюють паратекст на вставні мікроп'єси із справжніми протогоністами та антогоністами, конфліктом та інтригою.

Підказкою про метадраматичний характер п'єси може стати *перелік дійових осіб*, а саме наявність у його складі образу режисера, актора, глядача, працівників театру, автора, театрального критика тощо.

Метаперсонаж. Специфічний для метадрами функційний елемент. Дехто з дослідників вважає, що його присутність у творі є неодмінною умовою реалізації метадраматичної поетики. Його виразною ознакою слід вважати усвідомлення і проговорення власного фікційного статусу. Усвідомлення та рефлексія власного акторства призводить до розуміння тотальної театралізації світу, а констатація механізмів та прийомів п'єси, у якій він існує – до деструкції умовної цілісності та дискредитації реальності дійства.

До метаперсонажів відносяться:

- *персонажі, які відкрито рефлексують власну вигаданість (часто актори);*
- *театральні діячі;*
- *«вічні образи» і наскрізні типи в рамках творчості одного драматурга;*
- *наратори, оповідачі, інваріанти хору, прологу тощо.*

Також метадраматичну функцію мають *виконавці ритуалів та церемоній, внутрішні драматурги, образи клакерів, персонажі-камео.*

Витоки метаперсонажа дуже глибокі і сягають архаїчних типажів античного та класичного театру, якому функцію двигуна конфлікту виконував *інтриган* або *внутрішній драматург* – персонаж, який ініціював перешкоди, нав'язував ролі та поведінку іншим героям, відтворював модель поведінки абстрактного драматурга-режисера, створюючи конфлікт у позасценічному

художньому просторі, використовуючи при цьому сценічні методи. 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 XX ст. *нараторів, прологів і блазнів* – персонажів, чия функція відкрито спілкуватись з аудиторією, інтерпретувати дійство, доповнювати сюжет оповідними фрагментами про минулі або ймовірні події.

Закономірно шукати метаперсонаж і серед героїв, що репрезентують світ театру: акторів, режисерів, драматургів, глядачів. 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. Персонажі-актори створюють додаткову атмосферу гри у п'єсі.

Поступово в драматургії XX ст. персонажі різних театральних професій почали набувати стереотипних функцій, що дало змогу 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 Іларіона 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 тортури. Утім, саме сцена і великі ролі стають для героїв-акторів своєрідною лабораторією, перетворюючи їх на філософів, схильних до концептуальних життєвих узагальнень. Наявність актора в п'єсі завжди провокує драматурга застосовувати типові метаприйоми, дає змогу розкрити механізми акторської гри, психологію сценічності.

Важливим чинником метадрами є *образ глядача*. Він може бути представлений як абстрактна категорія, до якої апелюють герої-театрالي 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 своєрідну 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.

Виокремлення метаперсонажів як «*вічних образів*» зумовлює залучення інших літературознавчих методологій, зокрема інтертекстуального аналізу, семіотичної інтерпретації, міфопоетики, теорії мотиву тощо. Поява таких персонажів, як Кассандра, Клітемнестра, Офелія, Гамлет, Дон Жуан, Фауст та ін. у модерних та постмодерних творах (в усиченому 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.

Театр як топос. Театральний простір найчастіше стає місцем розгортання сюжету метадрами. Тут відбуваються репетиції, перевтілення, безпосередньо постановки. Театральна сцена зазнає ускладнення за допомогою додаткових сценічних або

умовно сценічних локусів, які слугують майданчиком для внутрішніх постановок. Дія може охоплювати і гримерки, закулісся, репетиційні приміщення, гардероб, вестибюль тощо. Залучення цього допоміжного простору допомагає відтворити підготовчий процес, театральну атмосферу із залаштунковими інтригами, стає художньою платформою для обговорення як внутрішньої вистави, так і проблем театру загалом.

Специфікою метадрами є залучення *глядацької зали*, причому і тут є розмаїття засобів: від прямої апеляції до аудиторії до перенесення глядацької зали на сцену. Часом у п'єсі відсутня безпосередньо сцена, однак все одно відбувається подвоєння простору, завдяки чому одна його частина є ігровим майданчиком, а інша – залишається територією для обсерваторів, якими стає частина персонажів. Як наслідок утворюються кілька шарів умовності: фікційний світ у межах ширшої фікційності. Водночас піддається сумніву і сама реальність, а театральна сцена зі святилища перетворюється на відкриту лабораторію.

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.

Театр як тема. Театр нерідко представлений в драматичних текстах як *культурна інституція* зі своїми внутрішніми законами та специфічною ієрархією. Автори п'єс про театр закономірно вдаються до зображення виробничого процесу, використання акторського жаргону, іронічного, а подекуди карикатурного, портретування театральних буднів.

Для метадрами характерно проговорювати проблеми репертуару, творчого методу, стилю роботи, призначення театру та актора, труднощів утілення конкретних образів та ідей на сцені. Подекуди йдеться про створення ідеалізованої картинки: театр як сакральне місце, центр духовності й естетики. Нерідко формується антитеатральний дискурс, у якому театр постає поставальником профанного мистецтва або територією обману.

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.

Метадраматичні прийоми

П'єса в п'єсі та її різновиди. «П'єса в п'єсі» є ключовим поняттям в термінологічній парадигмі метадраматичної теорії. Літературознавці трактують його і як окремий прийом, і як різновид метадрами, і як власне метадраму, використовуючи обидва терміни синонімічно.

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 («Артистка» Антіна Крушельницького, «Вічний бунт» Миколи Куліша).

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 і має значно ширші повноваження в мета-театральній 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.

Ритуали і церемонії в п'єсі. Цей прийом урізноманітнює сюжет, а також активує глибинні пласти культури.

Церемонія, як і ритуал, постають у п'єсі як культурний патерн, котрий завдяки свої перформативній природі нагадує про походження та суть власне театального дійства. Заручини, весілля, інавгурація, ініціація, суд, страта, похорон – це набори повторюваних процедур, зі своїм сюжетом, композицією, розподілом ролей. Церемонії та ритуали можуть культиватися або розвінчуватися у драмі; бути завершеними або відтвореними фрагментарно. Від типу, використаного в конкретній п'єсі, залежить її загальний тон – комедійний або трагічний.

Гра ролі в ролі. Прийом, що допомагає розкрити персонажа, відобразити не те, ким він є, а те, ким він хоче бути, а іноді показує, що роль є ближчою суті персонажа, ніж його, можливо, вимушене амплуа. Відтак персонаж стає неоднозначним, ускладнюється його рецепція. Крім того, цей прийом створює додатковий метадраматичний пласт твору – герой, якого має грати актор, сам перетворюється на актора.

Саморефлексійні прийоми. У розмаїтий спосіб драматург може нагадувати читачеві/глядачеві, про те, що він перебуває у вигаданому світі. Для цього у хід ідуть репліки «в бік», прямі звертання до глядачів, залучення залу, використання образів наратора, хора, конферансьє, автора. Репліки та монологи персонажів, котрі констатуватимуть своє перебування у фікційному тексті та вдаватимуться до його інтерпретації.

Інтертекстуальні коди. Літературні/життєві покликання у п'єсі – один з найбільш поширених метадраматичних прийомів. Розпізнані покликання можуть бути сприйняті як мініатюрна п'єса в п'єсі. Утім, важливо, щоб покликання не були занадто відомі, адже штампи, фразеологізми, біблійні та історичні міфи не мають метадраматичної функції й деструктивного ефекту.

Специфіка метадраматичної поетики створюється насамперед завдяки драматичному інтертексту. «Слід» того чи іншого драматурга можна простежити на різних рівнях: від алюзії, цитування до театральної ситуації. Серед численних культурних покликань, наявних в метадрамі, особливо показовим є **іменний код**, що завжди виводить реципієнта на усвідомлення тягlosti літературно-театральної традиції, приналежності окремого твору до цілісного драматичного комплексу. Розповсюдженими є бекетівський та піранделлівський коди, що активно реалізуються у світовій та українській драматургії на рівні стилістики, архітектоніки та образів. Найбільш універсальним в 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. За шекспірівським зразком драматурги використовують хронотоп сну як різновид прийому «п'єса в п'єсі», код блазня, сюжетні моделі.

Серед українських драматургів найбільш виразно увійшла у інтертекст вітчизняної літератури Леся Українка. На поетикальному рівні код Лесі Українки в драматургії XX 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. Найбільш впізнаваним мотивом стала драма-феєрія «Лісова пісня». Однак авторські моделі, втілені в «Камінному господарі», «Оргії», «Трьох хвилинах», «На полі крові» тощо легко прочитуються у доробку драматургів ХХ ст. – Спиридона Черкасенка, Олександра Олеса, Юрія Косача, Ігоря Костецького та ін.

Отже, історико-культурний підхід до аналізу становлення метадами 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 метадами 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 метадами, 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 розвиткові 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 метадами 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 метадами 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'єси 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.

Запитання й завдання:

1. Назвіть три основних аспекти тлумачення поняття «метатекст».
2. Запропонуйте власне визначення металітератури для шкільного словника з теорії літератури.
3. Чим відрізняється термін «метажанр» від терміну «жанр» в сучасному літературознавстві?
4. Дайте визначення поняття «метадрама». Чим відрізняється метадрама від метатеатру?
5. Який зв'язок між метадрамою і трансформацією трагедії?
6. З'ясуйте значення слова «авторerefлексія», послуговуючись різними словниками.
7. Перерахуйте основні типи метадрами. Яка з них відзначається наявністю сцен сну, марева або інших уявних візій?
8. Схарактеризуйте типологію метадрами Річарда Хорнбі та Карен Фівер-Маркс.
9. З'ясуйте відмінність між телеологічним та оказіональним типом метадрами.
10. Які історико-культурні періоди охоплює еволюція метадрами?
11. Назвіть давньогрецьких драматургів, у творах яких важлива роль надається самоусвідомленню та метафікції.
12. Які прикмети метадрами мають місце в художньому світі української шкільної драми. Доведіть свої тези на прикладі одного-двох творів.

13. Наведіть приклади класицистичних п'єс-метадром. Пригадайте, сюжети яких сучасних вистав чи фільмів побудовані на репетиційному процесі.

14. Назвіть основні риси метакритики в драматичному тексті.

15. Окресліть коло визначних майстрів метадроми ХХ ст.

16. Визначте основні функції, притаманні метаперсонажу в драматичному тексті.

17. Поясніть кореляцію понять «гра» і «метадрама» в постмодерній драматургії.

18. Чи є підстави вважати блазня метаперсонжем?

19. Дайте приклад використання образу глядача-клякера в п'єсі.

20. Окресліть категорію топосу театру та його змістові шари в художньому тексті.

21. З'ясуйте витоки і смисли поняття «Theatrum Mundi».

22. Окресліть систему метадраматичних прийомів та визначте з них найбільш запитувані в українській драматургії ХІХ ст.

23. Визначіть спільне та відмінне в поняттях «сцена в сцені», «театр в театрі», «п'єса в п'єсі».

24. Запропонуйте асоціативне коло «шекспірівського», «беке-тівського» та «піранделлівського» культурних кодів у сучасних мета-драматичних п'єсах.

Рекомендована література:

1. Бовсунівська Т. Теорія літературних жанрів. Київ. 2009. 519 с.

2. 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. ІІІ. С. 20–29.

3. Бондарева О. Віртуальний простір у структурному моделюванні жанрового поля сучасної української драматургії. *Прикарпатський вісник НТШ. Серія «Слово»*. 2008. С. 52–172.

4. Бондарева О. Жанрові кордони класики, некласики та пост-класики в драматургії. *Літературний процес: методологія, імена, тенденції*. 2010. № 1–2. С. 24–25.

5. Бондарева О. Міф і драма у новітньому літературному контексті: поновлення структурного зв'язку через жанрове моделювання: монографія. Київ. 2006. 512 с.

6. Васильев Е. Метаперсонаж: попытка терминологического обоснования категории. *Актуальні проблеми літературознавчої термінології*. 2015. С. 150–154.

7. Васильєв Є. Інтермедіальні виміри метадраматичності: дитячий кінематограф 1960–1980 років. *Питання літературознавства*. 2018. № 98. С. 229–252.
8. Васильєв Є. Структурні зміни та жанрові трансформації сучасного драматичного тексту. *Брехтівський часопис*. 2016. С. 77–81.
9. Васильєв Є. Сучасна драматургія: жанрові трансформації, модифікації, новації: монографія. Луцьк. 2017. 532 с.
10. Вірченко Т. Канонічність сучасної драматургії. *Філологічні семінари. Парадигма сучасного літературознавства: світовий контекст*. 2013. Вип. 16. С. 107–116.
11. Вісич О. А. Метадрама: теорія і репрезентація в українській літературі: монографія. Луцьк: Вежа-Друк, 2018. 340 с.
12. Галич О. Метажанр у системі вчення про роди та жанри. *Вісник Луганського національного університету імені Тараса Шевченка*. 2009. № 18 (181). С. 25–28.
13. Еко У. Роль читача. Дослідження з семіотики текстів. Львів. 2004. 384 с.
14. Закалюжний Л. Модифікація прийому «театр у театрі»: інтермедіальний аспект. *Актуальні проблеми літературознавчої термінології*. 2017. Вип. 2. С. 173–176.
15. Залеська-Онишкевич Л. Текст і гра. Модерна українська драма. Нью-Йорк, Львів. 2009. 472 с.
16. Клековкін О. THEATRICA: Лексикон. Київ. 2012. 800 с.
17. 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.
18. Копистянська Н. Жанр, жанрова система у просторі літературознавства: монографія. Львів. 2005. 368 с.
19. Лексикон загального та порівняльного літературознавства / за ред. А. Волкова. Чернівці. 2001. 636 с.
20. Ліпісівіцький М. Риси метадраматичності і метадрами як метавиду мистецтва у малих драматичних формах. *Актуальні проблеми літературознавчої термінології*. 2017. Вип. 2. С. 169–173.
21. Мажара Н. Теорія метажанру в контексті літератури «non Fiction». *Вісник ЛНУ імені Тараса Шевченка*. № 19 (230). 2011. С. 65–69.
22. Макаров А. Проблема описания метатеатральности в современной отечественной драме. *Актуальные проблемы литературоведения и лингвистики*. 2011. Вып. 12. Т. 2. С. 145–150.

23. Паві П. Словник театру. Львів. 2006. 640 с.
24. Подлубнова Ю. Жанр и метажанр: к проблеме разграничения. URL: <http://www.netslova.ru/podlubnova/meta> (дата звернення: 11.10.2018).
25. Политыко Е. Метадрама в современном театре (к постановке проблемы). *Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология*. 2010. Вып. 5 (11). С. 165–174.
26. Сидоренко Л. Поетика сучасної української метадрами: автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10.01.01. Київ. 2018. 18 с.
27. Синицкая А. Метадрама. *Современная драматургия*. 2014. № 2. С. 228–233.
28. Чупасов В. «Сцена на сцене»: проблемы поэтики и типологии: дис. ... кан. филол. наук: 10.01.08. Тверь. 2001. 205 с.
29. Шаповал М. Інтертекст у світлі рампи: міжтекстові та міжсуб'єктні реляції української драми: монографія. Київ. 2009. 352 с.
30. Abel L. Metatheatre: A new view of dramatic form. New York. 1963. 168 p.
31. Baker-White R. The text in play: Representations of Rehearsal in Modern Drama. Lewisburg, 1999. 215 p.
32. Baldick C. The Oxford Dictionary of Literary Terms. Oxford. 2015. 416 p.
33. 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.
34. Dobrov G. Figures of Play. Greek Drama and Metafictional Poetics. New York. Oxford University Press, 2001. 242 p.
35. Drama on drama: dimensions of theatricality on the contemporary British stage / ed. Boireau N. London. 1997. 255 p.
36. Giltrow J. Meta-Genre. *The Rhetoric and Ideology of Genre: Strategies for Stability and Change*. Creskill, New Jersey. P. 187–205.
37. Hornby R. Drama, Metadrama and Perception. London; Toronto. 1986. 189 p.
38. 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).
39. Ruta-Rutkowska K. Metateatralność, metadramatyczność, metatekstowość w dramacie. *Pamiętnik Literacki: czasopismo*

kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej. 2010. № 101/2. S. 113–138.

40. Swiontek S. Dialog – dramat – metateatr (Z problemów teorii tekstu dramatycznego). Łódź. 1990. 192 s.

41. Swiontek S. Le dialogue dramatique et le metatheatre. Zagadnienia Rodzajow Literackich. 36.1–2. 1993. P. 18–30.

42. Vieweg-Marks K. Metadrama und englisches Gegenwartsdrama. Lang Verlag, Frankfurt am Main, 1989. 221 s.

РОЗДІЛ 2.

КЛАСИКИ У ПЕРЕДЧУТТІ ЗМІН

2.1. Михайло Старицький («Талан»)

Зв'язок з театром

Михайло Петрович Старицький (1840-1904) зарекомендував себе людиною культури широкого творчого діапазону. Він залишив вагомий слід в поезії, прозі, зокрема історичній, та драматургії, збагативши театр корифеїв низкою творів, інсценізації яких отримали резонансний успіх на межі XIX та XX ст. і залишилися запитуваними в театральному репертуарі наступних поколінь театралів. до сьогодення. Прикметно, що у листі до Івана Франка Старицький констатує: «Я думаю, що моя сила найбільша у драмі». Водночас в історії його ім'я небезпідставно належить до числа діячів культури, які започатковували український професійний театр. Михайло Старицький разом з Миколою Лисенком був співорганізатором Товариства українських акторів, вистави та опери яких не лише популяризували творчість українських письменників, але нерідко ставали справжніми культурними подіями. 1882 р. очолив українську трупу, яку утримував за власний кошт. Особливий успіх отримали одеські гастролі колективу 1883 р., які підкорили досить вибагливого глядача. Новим викликом і етапом діяльності Старицького стали 1892-1897 роки, упродовж яких він виконував функції директора і режисера трупи Миколи Садовського. Зазвичай стиль Старицького-постановника відзначався високою вимогливістю до естетики сценічного дійства, він переконував, що «тільки на тлі прекрасних декорацій та іншого художнього оформлення може на всю красу розгорнутися талант актора»⁴. У відгуках

⁴ Тобілевич С. Мої стежки і зустрічі. С. 43.

на п'єси самого Старицького рецензенти наголошували, що важливою їхньою ознакою була власне сценічність, що стала наслідком широкої обізнаності автора із театральною сферою, законами сцени, специфікою акторської комунікації, особливостями глядацької рецепції тощо.

За своє творче життя Михайло Старицький написав для театру тринадцять оригінальних п'єс, неодноразово брався за переробку для сцени творів інших авторів, даючи їм нове життя, здійснив знаковий для національної сцени переклад «Гамлета» Шекспіра. Його надихала історична проблематика, оскільки театр він вважав суспільною кафедрою, водночас автор не цурався любовних драм і комедійного дискурсу. Отримавши великий досвід перебування у вирі різноаспектного театального буття, Михайло Старицький наважився представити театр як тему, багатогранно розкрити акторське середовище і цілу галерею типажів, причетних до феномену сцени, у творі «Талан».

П'єса «Талан»

Різнопланово зображено театральне життя кінця XIX століття у п'єсі Михайла Старицького «Талан» (1893). Попри те, що переважна частина творів письменника репрезентує епоху народництва, «Талан» є зразком перехідного періоду і своєю тематикою, сюжетною колізією, персоносферою засвідчує швидкий і неминучий поступ до модернізму.

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 XIX ст. проблематики та образів. З огляду на тему, хронотоп, побудову системи персонажів цілком справедливо віднести цей текст до яскравих зразків метадрами.

Тема театру

«Талан» належить до типу тематичної метадрами, як такої, де основним предметом зображення постає власне театр. 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 пишно обставлена: килими, дорога мебель, свічадо. З правого боку – кінці лаштунків... Усюди награмсано купи приставок, декорацій і іншого. Самий кін йде поза лаштунками вправо; туди виступають актори і тудою ж надходить в антрактах і публіка*»⁵.

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

Метадраматизм персоносфери

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),

⁵ Старицький М. П'єси. Київ. 1979. С. 169.

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».

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...»⁶.

Характерним є питання Лучицької до дочки старого суфлера Маринки, якою опікувалася актриса: «Як думаєш, я на мерзоту нездатна?»⁷. Вочевидь, ці слова спрямовані до самої себе, 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»⁸. 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...

⁶ Старицький М. П'єси. Київ, 1979. С. 201.

⁷ Там само, с. 179.

⁸ Там само, с. 196.

Лучицька. *Ні, я вірю в сцену! Я вірю в її високу вагу: вона мене ласкою відіграла, і я мушу їй послужити!*⁹.

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.

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 амплу театральної покривки. 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»¹⁰. Відзначимо, що в цьому персонажі є й такі

⁹ Старицький М. П'єси. Київ, 1979. С. 199.

¹⁰ 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. 123.

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 відлунює 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, чия функція 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, даючи змогу 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»¹¹. 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

¹¹ 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. 233.

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 Антипов¹². 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.

Метакритика

Одним із проявів метадрами є пізнання природи п'єси як мистецького твору, здійснене у самій п'єсі. Нагадаємо, що О'Молей цю особливість називає «критичною функцією метадрами»¹³. У творі Старицького також ведуться дискусії навколо жанру. Передусім, це стосується суперечок щодо порядку демонстрації драми й водевілю з посиланням на російську та українську театральну традицію. Крім того, жанрова лексика виходить за межі театру й легко застосовується в побутовому житті. У нападі ревностів 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...»*¹⁴. 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

¹² Зазвичай персонажа Андрія Віталійовича Антипова пов'язують із відомим російським критиком Олексієм Суворіним, який неодноразово пропонував Заньковецькій стати окрасою імператорської сцени.

¹³ 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.

¹⁴ Старицький М. П'єси. Київ, 1979. С. 216.

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»¹⁵, – 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 рецепція акторської сутності за межами театру. Так, конфлікт між театральним та поза-театральним 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 страх утратити його. Це призводить до роздвоєності персонажа, її свідомого маскування, хоч і виконаного неталановито. Олена Миколаївна неодноразово починає розмови про театр й акторське єство Лучицької: «А ну, не правду ли я говорила: тянет прежнее-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 подхвачу! <...> Ну, а как пришлось-то без сцены с молодой женой время коротать, так и вышло, что с зайцами веселее...»¹⁶. Злорадно реагує вона на сльози невістки, кажучи їй услід: «Доняла... Ты еще у меня подожди, актриска

¹⁵ Старицький М. П'єси. Київ, 1979. С. 206.

¹⁶ Там само, с. 209.

поганая!»¹⁷. 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 бегему? 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»*¹⁸.

Велику увагу автор приділяє критеріям успіху театральної постановки, час від часу вкладаючи в репліки персонажів оцінні коментарі. Зокрема, у риториці 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 перепорою 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»*¹⁹.

Текст у тексті

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

¹⁷ Старицький М. П'єси. Київ. 1979. С. 210.

¹⁸ Там само, с. 211.

¹⁹ Там само, с. 201.

вдавання та гри й дало підстави молодій актрисі стверджувати, що Квітка її *«вважа за найщирішого друга»*. Згодом стає зрозумілим, що, створюючи хибне враження, імітуючи приятельство, 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 інтертекстуального 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.

Образ глядача. Клакерство

Публіка повсякчас фігурує у тексті п'єси «Талан». Наприклад, опосередковано – 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: *сомнітельная й чесна* молодь. *Сомнітельная 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 амплуа: *pleureuse* – плакальники, *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»²⁰. Характер діяльності

²⁰ Лашенко С. О «негодях в желтых перчатках», «диком энтузиазме», безумных поклонниках и театральных скандалах. *Науковий*

клакерів не приховувався, відтак звичайна аудиторія театрів мала можливість спостерігати за двома діями – 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»²¹.

Драма Михайла Старицького завершується неймовірним калейдоскопом видовищ: вставна вистава «Богдан Хмельницький» час від часу переривається «спектаклем», що розігрується в глядачській 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,

вісник Національної музичної академії України ім. Чайковського. 2010. Вип. 89. С. 58–77.

²¹ Dunnum E. *Performing the Audience: Constructing Playgoing in Early Modern Drama: Dissertations*. 2009. URL: <https://cutt.ly/Neu2apt>.

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. 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».

Запитання й завдання:

1. Прочитайте лист М. Старицького до І. Франка, написаний в червні 1902 р., у якому схарактеризовані складні умови становлення професійного українського театру в останній третині XIX ст. Визначте роль М. Старицького у його поступі.
2. До яких драматичних жанрів належать оригінальні п'єси М. Старицького?
3. В яких жанрах, окрім драматургії, М. Старицький залишив свій вагомий слід.
4. Дайте оцінку творчим стосункам драматурга з «королевою сцени» М. Заньковецькою.
5. Чому п'єсу «Талан» вважають свідченням тяжіння М. Старицького до модернізму? Наведіть аргументи.
6. Схарактеризуйте презентацію світу театру в ремарках метадрами М. Старицького. Дайте словникове визначення театральним термінам, які використовує автор.
7. Яка частина персонажів п'єси «Талан» має безпосередній зв'язок з театром?
8. Поясніть семантичні алюзії кількох імен дійових осіб п'єси?
9. На якій підставі Марію Лучицьку у персоносфері п'єси «Талан» можна вважати метаперсонажем?

10. Визначте смислову багатогранність образу сцени в творі М. Старицького «Талан».

11. Оцініть соціальну оцінку професії автора кінця XIX ст. у світлі висловлювань Олени Миколаївни (матері Квітки).

12. Які драматичні жанри використовуються у мові героїв п'єси як місткі концепти?

13. Схарактеризуйте епістолярний складник п'єси, що репрезентує метадраматичний «текст у тексті».

14. Яким чином у тексті Старицького використана апеляція до фрагменту п'єси М. Кропивницького «Глитай, або ж павук». Які ще твори та автори згадуються в репліках персонажів?

15. Як автор використовує метадраматичний прийом «п'єса в п'єсі»? Що Вам відомо про долю драматичного твору М. Старицького «Богдан Хмельницький»?

16. Визначте, які частини «Богдана Хмельницького» автор уводить у структуру драми «Талан».

17. Чому історію театрального клакерства варто розглядати як феномен метатеатру?

18. Яким чином авторові вдається репрезентувати у п'єсі «Талан» глядацьку залу? У яких інших творах Ви натрапляли на зображення глядачів видовища?

19. Доведіть наявність у творі «Талан» М. Старицького моделювальної функції метадрами.

20. Випишіть репліки, у яких коментується дійство на сцені у п'єсі «Талан».

Рекомендована література:

1. Антонович Д. Триста років українського театру. 1619–1919. Прага. 1925. 271 с.

2. 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.

3. Бовсунівська Т. Теорія літературних жанрів. Київ. 2009. 519 с.

4. Бондарева О. Жанрові кордони класики, некласики та пост-класики в драматургії. *Літературний процес: методологія, імена, тенденції*. 2010. № 1–2. С. 24–25.

5. 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.

6. Вісич О. П'єса «Талан» Михайла Старицького: метадраматичний аналіз. *Південний архів. Збірник наукових праць. Філологічні науки*. 2017. XLVI. С. 182–186.

7. Дзівалтовська Ю. Драматургія Михайла Старицького в літературній критиці. *Літературознавство. Фольклористика. Культурологія*. 2010. № 9. С. 93–104.

8. Старицький М. П'єси. Київ. 1979. 247 с.

9. Тобілевич С. Мої стежки і зустрічі. С. 43.

10. 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.

11. Dunnum E. Performing the Audience: Constructing Playgoing in Early Modern Drama: Dissertations. 2009. URL: <https://cutt.ly/Neu2apt>. (дата звернення: 12.10.2018).

2.2. Іван Тобілевич («Житейське море»)

Творчий шлях Івана Тобілевича (Карпенка-Карого) є унікальним прикладом безпосереднього зв'язку драматурга зі світом театру, якому він самовіддано служив, зарекомендувавши себе обдарованим режисером та блискучим актором. Свої п'єси Тобілевич писав безпосередньо для постановок, глибоко розуміючи специфіку сцени і можливості перевтілення тексту у виставу. Його повсякчас турбували думки про місію театру, його репертуару й потенціальних можливостей, і ця проблема була порушена в окремих творах драматурга.

«...театр – мій священний храм...»

Крилатою стала фраза актора Барильченка з п'єси «Суєта» Івана Тобілевича: «*Сцена ж – мій кумир, театр – священний храм для мене!*»²². У ній варто вбачати кредо автора, фокус його естетичної системи. Самобутність творчої іпостасі Івана Тобілевича привернула увагу ще за життя митця, однак досі науковці знаходять нові грані художнього мислення автора, які не були оцінені сучасниками. Іван Тобілевич одним з перших

²² Карпенко-Карий І. Драматичні твори. Київ. 1989. С. 457.

легалізував в українській драматургії феномен театру, причому як творчої інстанції і як засіб метафоричного осмислення світу. Попри вимушене для театру корифеїв, лідером якого слушно визнають Тобілевича, обмеження сільською тематикою, драматург наважився вивести на сцену актора. У цьому персонажі автор бачив далеко не тільки лицедія, який створює свої водевільні образи на догоду невибагливій публіці, яка шукала розваг, але й талановитого сучасника-митця, громадянина, людина, здатну до філософських узагальнень.

Театр як компонент тематичної палітри яскраво представлений у двох пізніх творах Івана Тобілевича – «Суєта» (1903) та «Житейське море» (1904). Разом вони складають драматичну діалогію, хоч відомо і про задум третьої п'єси з цього циклу, яку автор не встиг написати. У названих текстах літературознавиця Людмила Павлішена слушно побачила українські зразки «нової, інтелектуальної символічно-модерністської драматургії, поряд з тією, яка відкрилась світові у творчості Г. Ібсена, Б. Шоу, А. Чехова»²³. З метадраматичного погляду перспективним є переосмислення образу актора Івана Барильченка, в якому можна впізнати самого драматурга, вгадуються окремі факти з життя письменника, і це дає підставу ототожнити його висловлювання з позицією Барильченка, що переконливо показав дослідник Кирило Поліщук. Вочевидь, для драматурга, як і для його героя, болючими були проблеми театрального репертуару, його засмічення примітивними п'єсами – *«одноманітні, безідейні; флірт – і більш нічого»*²⁴. Рівень висвітлення в таких текстах актуальних проблем суттєво поступався перекладним творам. Для автора важливим було принципове розрізнення елітарних і масових творів. До останніх персонажі Тобілевича відносять фарс та оперету, засуджуючи їх за те, що вони *«смак псують і тільки тішать пороком»*²⁵, а відтак визнають їх *«позором мистецтва»*. Проте важливим для свого часу в очах Тобілевича був

²³ Павлішена Л. В. Модифікація жанру комедії у творчості Івана Карпенка-Карого : автореф. дис. ...канд. філол. наук : 10.01.01 : Чернівці, 2010. С. 17.

²⁴ Карпенко-Карий І. Драматичні твори..., с. 502.

²⁵ Там само, с. 457.

комедійний жанр, призначення якого – ушляхетнювати соціум, вказувати йому орієнтири моральних оцінок: *«Кумедію нам дай-те, кумедію, що бичує сатирою всіх, і сміхом через сльози сміється над пороками, і заставля людей, мимо їх волі, соромитись своїх лихих учинків!..»*²⁶.

Театральна палітра п'єси «Суєта»

П'єса «Суєта» є своєрідним дзеркалом поширення театру в Україні кінця XIX – початку XX ст. та його суспільної оцінки. Знаходимо в ній численні згадки про любительський театр, що свого часу виконував переважно розважальні та просвітянські функції. Автор наголошує, що ця *«корисна розвага»* відзначалась високою запитуваністю в українському селі. Проте з окремих реплік зрозуміло, що естетичні вимоги до аматорських постановок 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 зімою підеш – ніч довга, а там і не оглянешся: трохи послухаєш, трохи поспиш, диви – і півні заспівали!»*²⁷. Справжні мистецькі критерії не бралися до уваги і в популярних на той час пів-професійних театрах, у яких бракувало талановитих акторів, але процвітала пиха, самопевність, нахабність, що зумовлювало сумну констатацію: *«Кому завгодно можна доказати, що він помиляється й погано робить свою роботу, акторові ж і письменникові ніколи не докажеш, що вони не мають таланту...»*²⁸. Іван Тобілевич надзвичайно цінував унікальність акторського хисту і переживав, що театр стає притулком для багатьох аферистів, заробітчанин. Його персонаж Іван Барильченко критикує залучення до театралів сільських учителів, які на вакаціях *«робляться акторами і грають препогано аматорські спектаклі»*²⁹, висміює заробітчанин, які *«...ходити не вміють по сцені, а тільки через те смішно грають, що дуже погано... і вони лічать себе артистами...»*³⁰.

²⁶ Карпенко-Карий І. Драматичні твори..., с. 457.

²⁷ Там само, с. 438–439.

²⁸ Там само, с. 442–443.

²⁹ Там само, с. 426.

³⁰ Там само, с. 443.

Відомо також, що багатьох молодих людей сцена приваблювала популярністю, хибним сподіванням, що на ній можна легко досягти успіху, проте насправді, шукаючи свята, вони нічого не знали про суть акторської професії. Показову недалекоглядність демонструє, наприклад, Михайло, який міркує 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»³¹. Утім, коли він відкрив для себе важку і цілеспрямовану роботу брата-актора, його постійне духовне зростання і зрозумів призначення справжнього хисту, то змінив риторику і урочисто благословив Івана на служіння сцені: «Самий страх твій перед ділом, до якого ти, можна сказати, родився, – свідчить про твій талант»³². Побутувала на той час і думка, що в театрі подаються неамбітні люди, оскільки не-престижний фах прирікав акторів на убогість та поневіряння. Однак головний герой п'єси «Суєта» вважає свій вибір сенсом життя, заради якого не страшні ніякі випробування.

Справжнім призначенням театру, на думку актора Івана Барильченка, повинен бути катарсис, який відчує кожен глядач: «В театрі грати 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!»³³. Таким чином ми стаємо свідками колосальних світоглядних змін колишнього писаря Барильченка, який розпочинав свій шлях до акторського фаху наївним ідеалістом театрального флеру. Отриманий театральний досвід приносить йому не лише славу, але й розчарування та депресивні настрої, проте він стає послідовним апологетом високої місії театру в суспільстві.

³¹ Карпенко-Карий І. Драматичні твори..., с. 460–461.

³² Там само, с. 443.

³³ Там само, с. 457.

Нові горизонти інтерпретації топосу театру в п'єсі «Житейське море»

Театральною проблематикою просякнутий другий текст діалогії Івана Тобілевича – «Житейське море». За словником автора цей твір є «*протягом*» п'єси «Суєта, що відповідає сучасному терміну «сіквел», під яким розуміють лінійний сюжетний зв'язок з першотвором. Основною проблемою «Житейського моря» є розвінчання буржуазної моралі, розтлінний вплив якої проникає в артистичне середовище. Як вказує Людмила Павлішена, «*в образі Івана письменник втілює власне бачення ролі театру, свою філософсько-естетичну концепцію*»³⁴.

Експозиція п'єси зосереджена на прощанні братів Барильченків після відпочинку на кримській дачі відомого актора Івана та його дружини Марусі. Вона є містком між попередньою драмою, в якій певною мірою образ театру все-таки поступався ідеалізованому образу-міражу українського села як *натуральної життєвої пристані*, і новими перипетіями, що сповна розгортають інтерпретацію театрального середовища. У другій п'єсі структурна переакцентація очевидна вже на персонажному рівні: другорядний герой «Суєти» Іван у «Житейському морі» опиняється в центрі сюжету, і, як наслідок, у тексті змінюється коло дійових осіб, хронотоп і певною мірою пафос тексту. За п'ятнадцять років, що розділяють подієве тло двох п'єс, Іван Барильченко досяг значного успіху на сцені, ставши улюбленцем публіки, *загальним кумиром*, водночас зазнавши суттєвих внутрішніх змін. Зміни у собі він характеризує критично: «*П'ятнадцять літ артистичної діяльності витворили з мене штучну людину, з розбитими нервами*»³⁵. Однак без театру Іван жити не може.

Розвиток дії у творі виводить на перший план топос життя за лаштунками театральної сцени, середовище театральної богемії, її взаємини з шанувальниками. Барильченко, переживаючи кризу самоідентифікації, гостро відчуває, що приречений на перманентну зміну численних сценічних та позасценічних амплуа.

³⁴ Павлішена Л. Образи-символи у серйозних комедіях Івана Карпенка-Карого «Суєта» та «Житейське море». Мандрівець. 2015. № 1. С. 68.

³⁵ Карпенко-Карий І. Драматичні твори..., с. 480.

Акторське амплуа – концентр сюжетної та комунікативної моделі п'єси

Традиційно під амплуа розумують типи ролей, які зазвичай відповідають характерові та фізичним даним актора або актриси. За Патрісом Паві, «амплуа виступає синтезом фізичних, моральних, інтелектуальних і соціальних рис» актора і ролі³⁶. Нагадаємо, 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. Подібна матриця амплуа відображена п'єсі «Житейське море». Водночас отримані ролі давалися взнаки у повсякденній комунікації персонажів-акторів, хоча, з іншого боку, вони були зумовлені їхнім темпераментом, зовнішністю, віком тощо.

У подружньому житті актор Барильченко поєднує амплуа шляхетного батька і зрадника, конфлікт між якими стає причиною комплексу ескапізму. Поведінка героя відповідно до актуального амплуа, штучне посилення рольових ефектів у побутовому спілкуванні стають помітними для близьких героя. Наприклад, Хвиля, спостерігаючи за приятелем в сімейному колі, констатує: «Зрозумів! Іван грає ролю батька...»³⁷. Розвінчуючи перед Марусею адюльтер Івана, він же говорить: «Всі, брат, знають, а ти граєш ролю прекрасного Йосипа. Залиши!»³⁸. У свою чергу 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»³⁹.

Натомість у богемному колі герой почуває себе більш органічно, хоча його пригнічує, що нерідко оточення змушує його виконувати певні ролі. Йдеться передусім про обтяжливе для Івана Барильченка амплуа селебриті, нав'язане йому антрепренером та Крамарюком: актору наполегливо рекомендують відігравати світські прийоми, фліртувати з впливовою графинею

³⁶ Паві П. Словник театру. Львів : Видавничий центр ЛНУ ім. І. Франка, 2006. С. 37.

³⁷ Карпенко-Карий І. Драматичні твори..., с. 492.

³⁸ Там само, с. 523.

³⁹ Там само, с. 520.

задля вигоди театру, оскільки вона завжди замовляє собі найдорожчу ложу.

Мова Барильченка та інших персонажів рясніє штампами, які нагадують обривки театральних ролей та подекуди зовсім недоречні. Їхні звертання одне до одного справляють враження мертвих формул, а часом замовляння. Жінок він називає переважно *ангелами* попри абсолютну відмінність у стосунках, що між ними склались, як-от: *«Мій тихий, світлий ангел, мій приют і пристань від бурь життєвських»* (до Марусі), *«Твій світлий образ ангела дає мені силу творчости»* (до Наді). Ангелом він називає навіть коханку Ваніну, хоч добре розуміє її амплу *grande-coquette*, і лише під час апогею кидає їй в обличчя зі злобою слово *тварь*, яке раніше використовував лише поза очі. Промовистим є намагання Барильченка принизити Ваніну 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?»*⁴⁰.

Відповідно до кліше амплу 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, щоб зайняти її місце. Поведінкова стратегія Хвилі, давнього друга сім'ї Барильченка, що затаївся відкрити Марусі очі на зради чоловіка-актора, дає змогу героїні побачити в ньому амплу Мефістофеля, оскільки рухає ним бажання спокусити жінку.

Мова театрального костюма

Акторську поведінку багатьох персонажів підкреслює мова одягу. Зауважмо, що серед дійових осіб п'єси Івана Тобілевича відведено місце театральному кравцеві Васі. Актори нерідко нарікають на вади сценічних костюмів, хоча *проріхи* на старих штанах Родріго цілком закономірні, бо саме на костюмах насамперед економить хитрий антрепренер. Проте сам кравець серйозно ставить до своїх обов'язків, його турбує, що Івана Барильченка нерідко оточують настирливі дами-шанувальниці,

⁴⁰ Карпенко-Карий І. Драматичні твори..., с. 517.

які не дадуть і переодягтись. Варто наголосити, що сам Іван цілком комфортно почуває себе в одязі своїх персонажів, відтак у закулісному світі 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. Скажімо, друга дія п'єси розпочинається ремаркою: «*Іван, в одязі і гримі Отелла перед дзеркалом, поправляє грим*»⁴¹. Постійно змінює свій одяг Ваніна, перевтілюючись в різні ампула, та все ж знаковий її «костюм» – пеньюар. Симптоматично, що коли Іван вирішує змінити її роль у своєму житті, нарікаючи *сестрою*, то відразу відправляє переодягнутися. Своєю чергою дружина Маруся, *свята жінчина*, погодившись на *погану роль шпiона*, запропоновану Хвилею, змінює свою зовнішність до невпізнанності, приховавши обличчя *під густою спущеною вуаллю*. Отож гра з одягом стає одним із чинників метадраматичного дискурсу п'єси.

Художня інтерпретація акторського фаху

У п'єсі «Житейське море» неодноразово піднімаються питання акторства, його соціального статусу та призначення, ризиків професії. Згідно з обивательськими репліками Михайла та його дружини Наташі, акторство – це *вільна професія* без ніяких обов'язків. Іван Барильченко вбачає своїм обов'язком шукання шляхів до глядача, не маючи 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*»⁴². У актора складаються неоднозначні стосунки з публікою. З одного боку, він її любить (*за її любов до мене*), адже глядацький резонанс є необхідним атрибутом слави. З другого боку, страждає від безцеремонності і нав'язливості своїх прихильників, зокрема жіноцтва з їхніми напівприхованими сексуальними фантазіями. З роками досвіду його критицизм та невдоволення публікою тільки зростають. Як виконавця серйозних ролей

⁴¹ Карпенко-Карий І. Драматичні твори..., с. 500.

⁴² Там само, с. 481.

з класичних п'єс, його дратує зорієнтованість масового глядача на веселощі та буфонаду: *«Нині в публічності понизився смак, і виросла байдужість до старого літературного репертуару. Йде хороша, строга комедія – кажуть «сечно»; йде драма, кажуть: «у нас своя щоденна драма!» Давайте голих женщин, 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!...»*⁴³.

В особі Івана Барильченка є всі підстави вбачати «актора-речника», призначення якого так схарактеризував Патріс Паві: *«...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. Двоактор: жити і щось демонструвати, бути самим собою й іншим, перебувати текстуальною особою й тілесною істотою»*⁴⁴. Відповідна мета-драматична двоїстість важко дається героєві, який констатує руйнівні наслідки впливу професії актора на його психічний стан: *«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 почуваєш 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!»*⁴⁵. Барильченко близький до усвідомлення того, що не здатен бути собою. Власну ідентичність він розчинив у численних зіграних ролях. Навіть коли він ділиться своїми акторськими рефлексіями, то висловлюється надто пафосно. Показовою з цього приводу є реакція слухача – Крамарюка – на чергову його тираду: *«...витира очі. Геній! От би на театральнім з'їзді таку річ сказати!»*⁴⁶. Трансформації актора справді зумовлюють двоїстість сприйняття його тез, адже складається враження, що він просто приміряє на себе ще одне амплу – філософ театру.

⁴³ Карпенко-Карий І. Драматичні твори..., с. 527.

⁴⁴ Паві П. Словник театру..., с. 35.

⁴⁵ Карпенко-Карий І. Драматичні твори..., с. 481.

⁴⁶ Там само, с. 527.

Шекспірівський код

За сюжетом, Іван Барильченко виконує головну роль у п'єсі «Отелло», і саме вона стає важливим чинником метадрами у п'єсі Івана Тобілевича. Завдяки накладанню двох світів – сцени та закулісся – шекспірівський текст отримує поліфонічне звучання. За лаштунками діють закони території інтриг та конфліктів, ланцюг яких раз-по-раз переривається потребою реагувати на події, що відбуваються на сцені. У результаті виникають комічні ситуації, на кшталт загублених зубів виконавиці ролі Емілії або недолугого «режисерування» актора-п'яниці, порада якого Дездемоні *харчати* під час душіння фактично зірвала фінал трагедії: *«Ілюзія щезла, сміх – і все пропало!»*⁴⁷. Цікаво, що Іван, оповідаючи про цей конфуз, переймається, що паралельно, не зважаючи на сміх у залі, він мусив виголошувати текст Отелло у фіналі трагедії: *«О, тяжкая, страшна, година! Тепер, здається, мусіло б настати затьміння сонця й місяця, і зі страху розпастися вселенній...»*⁴⁸. Актор постійно нагадує, що для створення переконливої ілюзії йому і поза коном бракує адекватної атмосфери: *«Грай тепер трагедію! А-а-а! Ввесь настрій пропав»*.⁴⁹ Водночас, вийти з ролі йому насправді також складно за межами театральної постановки.

Прийом сцена на сцені у тексті Івана Тобілевича не використовується згідно з класичними схемами. Автор накладає аплікаціями шекспірівський сюжет на стосунки Івана Барильченка та Людмили Ваніної. Актор за інерцією ролі вдає ревнивця, забувши про декларований намір стати ідеальним батьком. Закономірність такого синтезу намагається пояснити Крамарюк: *«Роля, знаєш, така бішена: страсть, ревність, у п'ятім акті давить жінку... ну й настрій!... Легко, думаєш, задавити жінчину? Великий артист говорить, як Отелло, а відчуває як Іван Макарович! Може, і в нього є своя Дездемона, а в Дездемони Касіо, а збоку Яго...»*⁵⁰. Про такий скомплікований тип актора писав німецький режисер й теоретик театру Еміль Лессінг, що мав

⁴⁷ Карпенко-Карий І. Драматичні твори..., с. 515.

⁴⁸ Там само, с. 514–515.

⁴⁹ Там само, с. 511.

⁵⁰ Там само, с. 502.

власний досвід безпосередньої роботи в Берлінському Вільному театрі. В його есеї «Трагедія актора» (переклад Леся Курбаса) зазначено: «...завжди говорить чужими словами, чужими очима бачить, чужим ухом чує. <...> Навіть його найправдивіші почуття стають перед внутрішнім дзеркалом у позу...»⁵¹. Переконливий приклад злиття виконавця і ролі спостерігаємо в творі Тобілевича. У гримерці перед виставою, коли Іван, готовий до виходу, допитує Ваніну щодо її планів на вечір, актриса жартома відповідає: «*Ви в ролі Отелла – я вас боюсь*»⁵². Відмовляється відокремлювати виконавця від образу і захоплена публіка, зокрема, одна з шанувальниць Барильченка заявляє: «*Страсний Отелло!... Я вас люблю безумною страстю Бальзаковського візраста!*»⁵³.

Шекспірівські тексти відлунюють в репліках, котрими обмінуються персонажі твору Тобілевича. Їхні стосунки на позір залежні від комунікативних моделей відомих п'єс Шекспіра, які їм доводилось грати. Алюзією на «Ромео і Джульєтту» є екзальтована репліка Ваніної: «*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!*»⁵⁴. Важливо, що Барильченко чітко фіксує гру співрозмовниці: «*Послідній спектакль? ...Адськи ефектна сцена!*»⁵⁵.

Важливе місце у метадраматичному просторі п'єси Івана Тобілевича посідає трагедія «Король Лір». Архетипні персонажі короля і блазня Кента з шекспірівського твору стають черговими ампула для персонажів «Житейського моря». Втомлений від театральної суєти та розбитий через фіаско любовних інтриг, Іван кидає до Крамарюка репліку, у якій резонує світова трагедія: «*Браво, паяце! Далі, далі! Ну ж, блазню, бичуй пороки короля, він у нещасті, не бійся, лий на його голову помиї!*»⁵⁶.

⁵¹ Лессінг Е. Трагедія актора: [Есе, 1917] *Молодий театр: генеза. Задання. Шляхи*. Київ : Мистецтво, 1991. С. 334–335.

⁵² Карпенко-Карий І. Драматичні твори..., с. 500.

⁵³ Там само, с. 508.

⁵⁴ Там само, с. 539.

⁵⁵ Там само, с. 539.

⁵⁶ Там само, с. 532.

Образ блазня

Колоритний Крамарюк справді уособлює архетип блазня у надширокому його спектрі. Невипадковим видається вибір прізвища героя, що алюзійно пов'язує «Житейське море» з «Суєтою», у якій зовсім молодий Іван-ідеаліст закликав викинути несмак «з театру, як з храму **крамарів**». Тепер же Барильченко знаходить виправдання користолюбству антрепренера Усяя, а свиту талановитого актора очолює меркантильний Крамарюк. Практично не з'являючись на мистецькій сцені, Стюпка Крамарюк потрібний усім за лаштунками. Однак прислужуючи Іванові, Ваніній та, вочевидь, і іншим, він повсякчас націлений на власну вигоду. Матеріальний зиск (щонайменше – вечерю *по-панськи*) він прагне мати від усіх шанувальників театру, зокрема від альянсу популярних Барильченка і Ваніної, оскільки кожен з них має свої секрети у контактах з місцевим бомондом.

Стюпка Крамарюк вправно виконує роль слуги двох панів, що викликає асоціації з однойменною п'єсою Карло Гольдоні. Причому амплу Труфальдіно видається для актора-інтригана цілком органічним. Водночас він неодноразово демонструє пиху представника дворянського роду. Однак це не заважає йому при нагоді висловлювати зневагу до аристократів або ж професійно оцінювати шахрайський талант антрепренера, вбачаючи в його діях реалізацію амплу *буф-коміка*. Крамарюк не переймається відсутністю для нього ролей у театральних виставах, бо його закулісна роль виявляється більш прибутковою і дає змогу йому сповна втілити неабиякий хист ошуканця-ілюзійніста. Варто відзначити специфічну побудову діалогу блазня Крамарюка: він дублює репліки співрозмовників, догоджаючи їм і рівночасно створюючи сатиричний ефект насмішки.

У кінцевому діалозі Барильченко відкрито називає свого приятеля Стюпку *королівським шутком із класичної трагедії, блазнем, паяцом, каналією, послідньою падлюкою*, але той жартома позиціонує себе *першим оратором між дурнями*. Насправді цей персонаж має свою акторську філософію, суть якої полягає в імітаційній грі людини собі на умі, яка тримає напоготові безліч масок. У відповідь на пропозицію антрепренера пограти в *чайному театрі*, які на ту пору масово створювали аматори з товариств тверезості, Стюпка висловлює свою концептуальну

формулу професійної самоідентифікації: *«Я б і на сцені себе показав, тільки нема в мене ні одної ролі по моему амплуа, а я самого себе добре граю!»*⁵⁷. У фіналі багатогранне обдарування Крамарюка дивує навіть його приятеля Івана Барильченка, який визнає: *«Та ти порядний актор, тебе не оцінили»*⁵⁸. Слід зауважити, що у цій п'яній екзальтації певною мірою проглядається алюзія на 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 миттєво реагує на пропозицію змінити реєстр гри. Проте, як тільки Барильченко зажадав від нього *елею кротости*, той враз змінює свою риторику, і для переконливості навіть вдається до плачу, що переходить у ридання. Отож Крамарюк ефектно доводить здатність технічно відпрацювати задану партнером траєкторію спілкування.

Таїса Оладько навела аргументи на користь зближення чільних персонажів драми Тобілевича: в образі Крамарюка дослідниця вбачає *«знижену копію, пародію на Івана Барильченка», варіант перспектив «майбутнього» Івана, яке його чекає, якщо він не зміниться»*⁵⁹. Метадраматичність образу Крамарюка-блазня в п'єсі полягає не тільки в тому, що він дає нищівну характеристику героям, які перебувають в путах самоомани. Передусім він викриває аморальність лицемірної суті мистецтва взагалі і зокрема акторів, неспроможних ушляхетнити соціум, оскільки самі ведуть сумнівний спосіб життя: *«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 мється з вашого божественного горла!...»*⁶⁰. Та все ж блазень-викривач у Стьопці включається хіба що на короткий час, правдолюба він також грає, імітуючи «голос сумління», відтак проголошені ним істини залишаються в межах метадраматичної інсценізації.

⁵⁷ Карпенко-Карий І. Драматичні твори..., с. 527.

⁵⁸ Там само, с. 533.

⁵⁹ Оладько Т. Жанрова специфіка комедій Тобілевича І. К. (І. Карпенка-Карого) : дис. ...канд. філол. наук : 10.01.01. Одеса, 2012. С. 171.

⁶⁰ Карпенко-Карий І. Драматичні твори..., с. 532–533.

Завершення драми сповнене бурхливими пристрастями: Іван відмовляється йти на сцену, публіка трощить театр, проте врешті актор виходить на кін і хаос вгамовується. Декларовані наміри Барильченка покинути свою професію задля очищення серед натури виявляються також лише грою, шуканням нового ампула, що приречене на поразку. Двічі у фіналі звучить фраза Ваніної: «Не обманюй себе: нікуди ти не поїдеш»⁶¹. Відкритий фінал «Житейського моря» дав змогу уникнути тенденційності та дав підстави зарахувати автора до драматургів, що проявили свій талант в мистецьких координатах нової драми.

П'єса «Житейське море» Івана Тобілевича – етапний твір з погляду формування метадраматичного мислення початку ХХ століття в українській літературі. Автор реалізував у ньому поетику метадрами на тематичному рівні, на рівні персоносфери, вдало використав шекспірівський код. Основою метадраматичної форми твору є нездатність героїв фіксувати розмиті кордони між життям і сценою, що призводить персонажів-акторів до зрощення з їхніми театральними ролями. Розмаїття ампула як акторських стереотипів стає новаторським інструментом образотворення, увиразнює топос театру в драматургії автора. Зокрема у поведінці різних персонажів Івана Тобілевича варто виділити низку типів-кліше, як-от: Отелло, ідеальний сім'янин, король, філософ театру (Іван); кокетка, вамп, ангел, Джульєтта (Ваніна), блазень (Крамарюк), Мефістофель (Хвиля) тощо. Позбавлені ідентичності, актори поширюють локус гри та імітації за межі сцени, витворюючи для себе пастку, в'язницю, вихід з якої виявляється лише черговою ілюзією.

Запитання й завдання:

1. Окресліть роль І. Карпенка-Карого в літературно-мистецькому процесі кінця ХІХ – початку ХХ ст.
2. В чому полягала естетична програма митця? Хто з дослідників окреслював її у своїх працях?
3. Чому твори І. Карпенка-Карого «Суєта» (1903) та «Житейське море» (1904) вважають діалогією?
4. В чому полягає світоглядна близькість автора і його персонажа Івана Барильченка?

⁶¹ Карпенко-Карий І. Драматичні твори..., с. 540.

5. Яку проблему тогочасного театрального репертуару порушено в творі «Суєта»? Дізнайтесь, які п'єси на ту пору були популярними на сцені.

6. Які театральні жанри в художньому світі «Суєти» піддано критиці («смак псують»)? Натомість актуальність яких доводиться в репліках персонажів?

7. У чому полягало призначення любительських театрів, про які йдеться мова в діалогах п'єси «Суєта»?

8. Поясніть авторський термін І. Карпенка-Карого «протяг». Знайдіть йому відповідник в сучасному театрознавстві.

9. Визначіть типи акторів, яким дано оцінки в діалогі І. Карпенка-Карого.

10. Наведіть висловлювання героїв І. Карпенка-Карого про акторський талант. Чи поділяєте Ви думку письменника?

11. Окресліть типологію ролей в театрі корифеїв? Які з них, на Вашу думку, запитувані в сучасному театрі?

12. Випишіть театральну лексику, яка використовується в репліках та ремарках діалогії І. Карпенка-Карого.

13. Чи справді служіння Мельпомені перетворює актора в «штучну людину», котра грає в своєму житті, втративши щирість взаємин з близькими людьми?

14. Порівняйте хронотоп п'єс «Суєта» і «Житейське море». Який з цих текстів зосереджений на реаліях за театральними лаштунками?

15. Доведіть, що персонажі «Житейського моря» відповідають кліше ампула, що переважає у їхній театральній кар'єрі.

16. Чому ампула селебриті поза сценою обтяжує Івана Барильченка?

17. Як представлено в тексті одяг і грим персонажів?

18. Елементи якої внутрішньої вистави виконують важливу метадраматичну роль у структурі п'єси «Житейське море»?

19. Простежте метадраматичну тему блазнювання у «Житейському морі» І. Карпенка-Карого.

20. Обґрунтуйте метадраматичне мислення І. Карпенка-Карого як новаторський внесок у розвиток драматургії початку XX ст.

21. Як склалась творча доля п'єс «Суєта» і «Житейське море»? Перегляньте запис однієї з вистав та схарактеризуйте режисерські особливості репрезентації «сцени на сцені».

Рекомендована література:

1. Бабанська Н. Плідність творчого спілкування. Михайло Старицький та Марія Заньковецька. *Науковий вісник Київського*

національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого. *Збірник наукових праць*. 2012. № 10. С. 226–236.

2. Ватченко С. А. Автор в театральних текстах Г. Филдинга: от амплуа к характеру. *Від бароко до постмодернізму*. 2014. № 18. С. 16–24.

3. Вісич О. Амплуа як метадраматичний локус в п'єсі Івана Карпенка-Карого «Житейське море». *Slavia-časopis pro slovanskou filologii*. 2019. 88.4. С. 414–424.

4. Вісич О. П'єса «Талан» Михайла Старицького: метадраматичний аналіз. *Південний архів. Філологічні науки*. 2017. Вип. 66. С. 182–186.

5. Дзівалтовська Ю. Драматургія Михайла Старицького в літературній критиці. *Літературознавство. Фольклористика. Культурологія. Збірник наукових праць*. 2010. № 9. С. 93–104.

6. Карпенко-Карий І. Драматичні твори. Київ. 1989. 602 с.

7. Оладько Т. Жанрова специфіка комедій Тобілевича І. К. (І. Карпенка-Карого) : дис. ...канд. філол. наук : 10.01.01. Одеса, 2012. 209 с.

8. Павлішена Л. Модифікація жанру комедії у творчості Івана Карпенка-Карого : автореф. дис. ...канд. філол. наук : 10.01.01 : Чернівці, 2010. 27 с.

9. Павлішена Л. Образи-символи у серйозних комедіях Івана Карпенка-Карого «Суєта» та «Житейське море». *Мандрівець*. 2015. № 1. С. 67–71.

10. Поліщук К. Поетика Івана Тобілевича (Карпенка-Карого): системний аналіз : дис. ... канд. філол. наук : 10.01.01. Кіровоград, 2016. 205 с.

11. Старицький М. П'єси. Київ : Дніпро, 1979. 247 с.

12. 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.

13. Hornby R. Drama, Metadrama and Perception. London-Toronto : Associated University Press, 1986. 189 p.

14. O'Malley L.D. Plays-within-Realistic-Plays: Metadrama as Critique of Drama in Pirandello and Chekhov. *Twentieth-Century Literary Criticism*. Ed. Thomas J. Schoenberg and Lawrence J. Trudeau. Detroit : Gale. 2006. Vol. 172. P. 40–49.

15. Vieweg-Marks Karin. Metadrama und englisches Gegenwarts-drama. Lang Verlag, Frankfurt am Main, 1989. 221 s.

РОЗДІЛ 3.

МОДЕРНА МЕТАДРАМА ПЕРШИХ ДЕСЯТИЛІТЬ

3.1. Антін Крушельницький («Артистка»)

Ім'я **Антіна Крушельницького** (1878-1937) стало символом галицької інтелігенції, яка увійшла до мартирологу українських діячів культури – жертв репресій тоталітаризму в тридцятих роках XX століття. Уродженець польського міста Ланьцут, Крушельницький після закінчення Львівського університету віддавав всі сили розвитку української культури як письменник, критик, літературознавець, педагог, політик. 1934 року, повіривши гаслам соціалістичної розбудови радянської України, разом зі своєю великою родиною письменник переїхав до Харкова, де мав намір бути корисним національному поступу. Цей необачний крок призвів до розстрілу самого Крушельницького та чотирьох його синів у катівнях каральних органів сталінської диктатури.

Творчість Крушельницького розмаїта за жанрами та тематикою: він писав і прозові, і драматичні твори, працював як літературний критик, має чимало рецензій, науково-педагогічних, публіцистичних праць у доробку. Вже перші драматичні твори «Артистка» (1901), «Тривога» (1902), «Філістер» («Демон», 1902). написані під впливом модерністських тенденцій. Європеїстські орієнтири Антіна Крушельницького свого часу критикував Іван Франко, що хоч і був незаперечним авторитетом для молодого автора, утім не міг зупинити прагнення оновити естетичну палітру української драми. Наголосимо, що поява драматичних творів Крушельницького упродовж 1901-1907 рр. («Філістер», «Тривога», «Герої», «Чоловік честі», «Зяті», «Орли» та ін.) зумовлена передусім інтересом автора до театру, розумінням необхідності його реформи.

Репертуар як стратегія національного театру

Національна драма в українському театрі наприкінці XIX ст. засвідчила, що вона подолати межі рустикального репертуару і стала більш відкритою до ширшого кола історико-філософських та психологічних проблем. Так званий «театр корифеїв», на думку Неллі Корнієнко, «став у чомусь передвісником нової драми, "передав" їй приховану – на тому етапі найістотнішу – установку на конструювання нового типу свідомості...»⁶². Незважаючи на зловживання театральними штампами, низькопробними сюжетами та традиційними характерами персонажів, автори тогочасних п'єс все ж демонструють тяжіння до пошуків у речіщі європейського театру з властивим оновленням художнього інструментарію метадраматичного стибу.

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»⁶³. Відтак репертуар оновлювався повільно, а перші спроби звертання до модерних п'єс нерідко закінчувалися фіаско. Лише 1914 року, у зв'язку з постановкою в театрі Садовського драми Лесі Українки «Камінний господар», театральний рецензент Всеволод Чаговець констатував, що «рубикон перейдено, й український театр вступив у сферу загальнолюдських, загальноєвропейських ідей»⁶⁴. Проблема зміни репертуару усвідомлювали не тільки актори і 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»⁶⁵. Закономірно, що вкрай наболіла для українського

⁶² Н. Корнієнко, *Лесь Курбас: репетиція майбутнього*, Київ 2007. С. 5.

⁶³ Н. Єрмакова, *Березільська культура, історія, досвід*, Київ 2012. С. 8.

⁶⁴ В. Чаговець, *Рецензія на постановку театру М. Садовського драми Лесі Українки «Камінний господар»*. «Киевская мысль». 1914, № 21. С. 4.

⁶⁵ Т. Свербілова, *Від модерну до авангарду: жанрово-стильова парадигма української драматургії першої третини XX століття*. Черкаси 2009. С. 9.

театру проблема репертуару починає порушуватися у драматичних текстах цього періоду.

Драма «Артистка». Біографічний контекст

Широкі контакти Крушельницького з театральним світом та їх відображення у тематиці й поетиці окремих творів дають підстави для їх метадраматичного прочитання. Насамперед привертає увагу дебютна п'єса драматурга «Артистка» (1901), яка має яскраво виражену метадраматичну форму. В основі драматичного конфлікту твору лежить екзистенційний вибір людини театру. За апробованими на той час успішним зразками («Талан» Михайла Старицького, «Чайка» Антона Чехова) Крушельницький пропонує читачеві піднесену риторичу в змалюванні головної героїні – актриси Ольги, доводить її непристосованість до обмеженого світу звичайної сім'ї. Поряд з інтертекстуальними відлуннями 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 упродовж 1893-1901 рр. Її гру високо оцінювали сучасники, наприклад, 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»⁶⁶. Відомо, що Марія Заньковецька подарувала своїй молодій колезі власний театральний костюм Наташки Полтавки. Однак після одруження з Крушельницьким 1901 р. Марія Слобода покидає театр, зосередившись на сімейному житті, хоча згодом зуміла проявити себе 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.

⁶⁶ І. Франко, *Руський театр* [в:] *Додаткові томи до зібрання творів у 50-и томах*, т. 53. Київ, 2008. С. 460.

Конфлікт родинного та сценічного життя в інтерпретації героїв-театралів

Очевидно, що саме Марія Слобода стала прототипом головної героїні п'єси «Артистка». У зав'язці твору акторка Ольга прощається з трупом, оскільки робить свідомий вибір на користь сімейного щастя. До речі, відомо, що в повідомленні про шлюб Марії Слободівни з Антіном Крушельницьким у львівській газеті «Діло» було зазначено, що наречена йде у тихе родинне життя. Ця формула майже дослівно звучить і в діалогах п'єси.

Реакцію на завершення театральної кар'єри Ольги показано з різних поглядів, що загалом складають чотири засадничі для театального світу ракурси: цю втрату оцінюють 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, чиє серце розпливалося від вашої гри»⁶⁷. 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 у чужих репліках, які фрагментарно складають історію своєрідної любовної драми, що нерідко розгоряється у митецькому світі. Найбільш роздратовано реагує на розрив з трупом Ольги Поет, що паралельно виконує у театральному колективі функції репертуарного драматурга. Він порушує атмосферу довірливості і сентиментів у колі колег, вдаючись до осуду вибору актриси, завуальованого 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». Конфлікт між актрисою і драматургом, який у зав'язці лише дається взнаки, згодом отримає

⁶⁷ А. Крушельницький, *Артистка. Драма в трьох діях*. Відень, 1920. С. 11.

розвиток і стане основним метадраматичним стрижнем у п'єсі Крушельницького. Саме на хист і широкий діапазон можливостей Ольги орієнтувався Поет, коли працював над черговим твором, з нетерпінням чекаючи моменту, коли актриса буде відтворювати «постать його героїки». Щоб підтримати автора, Ольга закликає його продовжувати працювати над драмою та висловлює готовність будь-яким чином допомагати літераторові, аби лиш *«драма побачила світ божого дня»*⁶⁸. Непереконливо, але все ж публічно вона обіцяє Поетові: *«Даю вам слово, що гратиму у вашій драмі усяку ролю, яку мені призначите»*⁶⁹. І тільки наречений актриси Остап, у якому даремно в перспективі вбачають мецената *«артистичної циганерії»*, реагує на цю обіцянку ухильно, оскільки *«драма ще не написана»*.

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»*⁷⁰. Інакше кажучи, митці стають кумирами, і для широкого кола бульварні новини важливіші за мистецькі шукання театрального колективу. Втім, серед шанувальників таланту Ольги маємо і представників мистецької еліти, яку уособлює різьбяр. Цей небагатослівний чоловік приніс в подарунок на пам'ятний для актриси день статуетку, у якій вона впізнає саму себе. Статуетка актриси стає важливим знаком, що функціює у творі за принципом чеховської рушниці. Промовистим у цьому сенсі стає побажання різьбяр: Ольга буде до тих пір щаслива, доки ця скульптурка їй нагадуватиме, що вона мусить повернутися у світ мистецтва. Поет нарікає артефакт *«символом духовного життя»* Ольги, і це призводить до того, що у ньому всі побачили своєрідний амулет, оберіг, якщо точніше – сакральний ксоан, 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.

⁶⁸ А. Крушельницький, *Артистка...*, с. 27.

⁶⁹ Там само, с. 28.

⁷⁰ Там само, с. 29.

Вставна п'єса як репертуарний орієнтир

В останній дії Поет приносить Ользі драму, роботу над якою саме завершив. Він вірить у виключний талант актриси, водночас переконаний, що складне і нове для суспільства питання гендерної рівності в сім'ї зможе донести глядачеві лише така освічена та інтелігентна особистість, як прима їхньої трупи. Як бачимо, автор свідомий, що тема браку свободи жінки у шлюбі, що стала популярною в європейській драмі кінця XIX ст., важлива для української спільноти.

П'єса, яку в дім Ольги приносить Поет, виконує яскраво метадраматичну функцію. Автор зачитує одну зі сцен (найвірогідніше, кульмінаційну) – прощання головної героїні його твору Оксани з рідним домом, 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 його проблематиці прочитуються ібсенівські коди. Зауважмо, що в Україні ім'я норвезького письменника ще тільки починало відкриватись для театралів. На початку XX ст. поступово зростає кількість перекладів драм Генріка Ібсена, причому свій внесок у це надбання вніс і Антін Крушельницький, який за рік до появи власного твору переклав п'єсу норвежця «Як ми мертві воскреснемо», присвячену драматичній долі скульптора і його колишньої моделі.

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

Прикметно, що у внутрішній п'єсі створено тотожну ситуацію, в якій опинилась 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. Проте і актриса, і сам Поет насправді не готові ставати дійсними речниками емансипаційної ідеї та реалізовувати задекларовані концепції. В Ольги не вистачає відваги протистояти суспільному укладу, однак вона не вірить і в авторську правдивість, бачить у його 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 – трошити кайдани сімейних уз. Актриса ж пропонує авторові своєрідний тест: перевірити щирість його ідей реакцією на них власної дружини, і з гіркотою констатує: *«Ви тільки в драмі маєте ясне око на життя»*⁷¹. Погоджуючись повернутися на сцену, Ольга висловлює намір у виставі досягнути просвітницької мети: розкрити очі кожній жінці у глядацькій залі «на її правдиву ролю». *«Всю силу вложу в вашу драму, вашій дружині в остерогу й собі»*⁷², – загрозово обіцяє вона авторові. Гостро переживши розчарування і гендерне приниження в шлюбі, актриса вже не хоче задовольнятися успіхом, оваціями і квітами. Їй відкривається театр як кафедра, зокрема для порушення емансипаційних проблем.

Під час мистецьких дискусій Ольга виходить на тему акторської майстерності, можливості артиста разом з 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»*⁷³.

Символістська імпровізація як «п'єса в п'єсі»

У фіналі твору Антін Крушельницький пропонує ще одне специфічне застосування метадраматичного прийому «п'єса в п'єсі». З ініціативи Ольги, яка залишилась наодинці зі Старим актором, співрозмовники несподівано розпочинають імпровізувати, декламуючи легенду про Лісову царівну, що за

⁷¹ А. Крушельницький, *Артистка...*, с. 112.

⁷² Там само, с. 109.

⁷³ Там само, с. 108–109.

стилем нагадує модерні драми-феєрії, зокрема, «Лісову пісню» Лесі Українки. Історія кохання доньки цариці гір і царя лісів та молодого царевича, «сина царя долів і цариці низин», котрий закохався у співочу душу дівчини з Карпат, є алегоричним відображенням долі самої Ольги. Погодившись на життя в низинах, Лісова царівна *«німу тугу свого серця посидала на верховини»*, сподіваючись, що *«вона там оживе і ніяка сила не стягне її на ті низи, де так скучно, так глухо, так німо, мертво»*⁷⁴. За законами жанру, Старий актор вводить у легенду персонажа-блязня, що водночас є його власним alter-ego, – це цап, який єдиний почув роз'ятрену душу дівчини. Завдяки йому вона врешті наважується вибрати «шлях на гору», полишивши думки про смерть і «надбережні кручі». Репліка міфічного героя *«Втікай, втікай, царівно, на верхи!»*, немов навігатор, пробуджує актрису з гри у напівсні, і вона враз приймає рішення, від якого раніше відмовилась: *«Я буду грати в драмі поета. Буду грати»*⁷⁵. Ця рішучість лякає Старого актора, який відчуває себе відповідальним за надто важливий крок, до якого він схилив Ольгу через гру в лицедійство. Вражений наслідками акторської імпровізації, він просить її ще раз подумати, але Ольга ігнорує сумніви Старого актора, бо щойно, у мистецькій грі, мудрий цап проголосив їй ті важливі слова, які давно визріли у неї самої.

Загалом поведінка актриси доволі непослідовна: тричі вона дає згоду зіграти роль у п'єсі Поета і тричі змінює своє рішення. Врешті Ользі так і не вдалося змінити своє життя подібним чином, як зробила це у вставній п'єсі героїня Оксана. Своїми проханнями, клятвами та погрозами самогубством (з кодовим образом кручі, який ніби винирнув з щойно розіграної імпровізації) Остап зупиняє дружину, яка напередодні наважилась розпочати нову сторінку свого життя. Отже, актриса вмирає в Ользі, яка змиралась зі звичайною жіночою долею.

Остаточну крапку в цих поривах і їхніх згасаннях поставив містичний знак розбитої статуетки, що колись була подарована різьбярем. Втрату цього символічного артефакту актриса трактує однозначно: *«Розбилися останні спомини мого минулого»*.

⁷⁴ А. Крушельницький, *Артистка...*, с. 117.

⁷⁵ Там само, с. 117.

Тепер мушу вже шукати инчого шляху в житті»⁷⁶. Фінал п'єси – приклад нон-фініто чеховського штибу. Хоча актриса ще сподівається на можливість самореалізації у шлюбі, а Остап твердить про майбутнє їхнє щастя, реципієнту зрозуміла безнадія розв'язки, оманливість ілюзій, за яку хапаються двоє людей, які зробили непоправну помилку у своєму житті.

П'єса Антіна Крушельницького для свого часу є сміливим кроком вперед в розвитку української драматургії – як за змістом, так і за формою. Безсумнівно, авторові вдалося одному з перших серед українських письменників вловити інтенції нової драми, а добре знання театрального світу дало змогу йому апробувати низку метадраматичних технік, що знайдуть свій розвиток у творах представників наступних поколінь. Серед персонажів п'єси представлено майже всіх учасників театрального дійства, включно з драматургом, присутність якого є індикатором метатекстуальності твору. Основним засобом подвоєння сценічного простору в драмі «Артистка» є прийом п'єса в п'єсі, який використано двічі. Завдяки вставним виставам у комунікативному дискурсі персонажів постає вкрай важливе для тогочасної української сцени питання зміни театрального репертуару – актуалізації таких аспектів, як поглибленого психологізму, модернізму, урбаністики, гендерної проблематики тощо. Антін Крушельницький у художній формі пропонує нові вектори поступу театрального мистецтва, водночас окреслюючи перепони на шляху втілення нових ідей. Його п'єса «Артистка» є оригінальною авторською версією самоусвідомлення театру, що стало впливовою тенденцією початку XX ст.

Запитання й завдання:

1. Укажіть основні віхи творчого шляху Антіна Крушельницького.
2. Чому п'єсу «Артистка» можна вважати камертоном нових шукань в українській драматургії початку XX ст.?
3. Чи відомі вам інші твори, у яких би порушувались проблеми театрального репертуару?
4. Чому питання репертуару тісно змикається з емансипаційними проблемами епохи у художньому світі п'єси «Артистка»?

⁷⁶ А. Крушельницький, *Артистка...*, с. 122.

5. Окресліть репертуарну політику західноукраїнських театрів кінця XIX ст.
6. Схарактеризуйте інтертекстуальну матрицю п'єси «Артистка».
7. Які ракурси візії тогочасного театрального життя відображені у творі?
8. Чим відрізняються інтенції актриси, режисера та драматурга у контексті твору А. Крушельницького «Артистка».
9. Визначте два рівні глядацьких пріоритетів, що репрезентовані у творі.
10. Дайте характеристику та призначення презентації у тексті двох «п'єс у п'єсі».
11. Доведіть суголосність твору А. Крушельницького з іншими драмами прочатку XX ст., що використовують міфологічні мотиви.
12. Укажіть виразний маркер метатекстуальності п'єси «Артистка».
13. Яку місію актора у втіленні ідей художнього твору на сцені вбачають головні герої п'єси? Чим відрізняються їхні погляди?
14. У чому полягає блазеньська функція містичного персонажа цапа у тексті А. Крушельницького.
15. Чи вбачаєте ви елементи театральності в зображенні родинного життя у п'єсі?
16. З'ясуйте значення символічної статуетки у художньому тексті.
17. Чому, на вашу думку, сценічна доля п'єси «Артистка» А. Крушельницького не склалась?
18. Яку роль у створенні метадрами «Артистка» відіграє біографічна канва Марії Слободи?

Рекомендована література:

1. Берберфіш М. Ірраціональна домінанта світу як чинник поглиблення психологізацій літератури (на матеріалі прози А. Крушельницького). *Вісник Луганського національного університету імені Тараса Шевченка*. 2010. № 11. С. 6–15.
2. Волицька І. Український театр у Галичині першої третини XX століття. *Український театр XX століття*. Київ. 2003. С. 168–198.
3. Євшан М. Критика. Літературознавство. Естетика. Київ. 1998. 658 с.
4. Єрмакова Н. Березільська культура, історія, досвід. Київ. 2012. 512 с.

5. Зуляк М. Листування Антона Крушельницького з Іваном Франком (1904–1912 рр.). *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка*. 2014. С. 111–115.
6. Корнієнко Н. Лесь Курбас: репетиція майбутнього. Київ. 2007. 328 с.
7. Крушельницький А. Артистка. Драма в трьох діях. Відень. 1920. 122 с.
8. Свербілова Т., Малютіна Н., Скорина Л. Від модерну до авангарду: жанрово-стильова парадигма української драматургії першої третини XX століття. Черкаси. 2009. 598 с.
9. Франко І. Руський театр [в:] Додаткові томи до зібрання творів у 50-и томах, т.53, Київ 2008, 832 с.
10. Франко І. Станіслав Пшибишевський. Із циклу Вігілій, переклав Антін Крушельницький. [в:] *Твори*. Т. 32. Київ. 198. С. 32–33.
11. Хмурий В. Мар'ян Крушельницький: етюд. Харків. 1931. 91 с.
12. Чаговець В. Киевская мысль. 1914. 21 серпня. № 21.
13. 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.

3.2. Леся Українка («Руфін і Прісцилла», «Оргія», «Адвокат Мартіан»)

Леся Українка залишила свій яскравий слід в історії драматургії як новатор у річищі модерних шукань доби, однак її надбання не сповна оцінили сучасники. Унікально широкий кругозір письменниці, добра обізнаність з тогочасними тенденціями в літературі, зумовили її тяжіння до інновацій та експериментів. Важливу роль в інтенціях Лесі Українки-драматурга зіграла її глядацька компетенція, здобута завдяки її численним мандрівкам в Європу.

Рецепція театрального життя

Певний досвід різних театральних професій, включно з режисером, Леся Українка отримала у домашніх виставах, серед яких варто виділити постановку «Кармелюк», яку невелике коло

молодої письменниці підготувало до шевченківського свята 1889 р. З юних літ Леся Українка стала шанувальницею сценічного мистецтва. Одна з перших побачених нею вистав – «Невольник», яку ставила трупа Василенка (далекого родича Олени Пчілки) в Ковелі. З часом театральні враження накопичувались, з ентузіазмом вона спостерігала за успіхами українського театру серед міської публіки. У листах Леся Українка відзначає успіх опери «Чорноморці» М. Лисенка у Києві, «Світової речі» (за редакцією М. Старицького) в Одесі. З сумом вона констатує, що немало талановитих українських акторів надавали перевагу російській імператорській сцені, оскільки, за її переконаннями, «в тій Московщині» дарма українським митцям шукати долі. Проте до національного театру письменниця повсякчас проявляла високу вимогливість, її не задовольняла домінанта народницької тематики, стереотипність персонажів на сцені, шаблонність акторської гри, брак інтелектуалізму в драматургії. Суголосну позицію висловлювала і Олена Пчілка, яка була певна, що публіка порозумнішала, а їй пропонують «п'єси балаганно-ходульно-мертві». За кордоном Леся Українка намагалась не пропускати можливості відвідати оперні театри, особливо вистави світової класики. У листуванні письменниці знаходимо згадки про «Травіату» та «Ріголетто» Д. Верді, «Фавст» Ш. Гуно, «Демон» О. Рубінштейна, «Євгеній Онегін» П. Чайковського, «Паяци» Р. Леонкавалло, безпосередні враження про побачені «Жидівку» Ж. Галеві, «Пророк» Д. Мейєрбера, «Тангойзер» Р. Вагнера. Особливо багатим на відкриття майстрів сцени став для Лесі Українки Відень, де вона з захопленням подивилась вистави «Вільгельм Тель» Дж. Россіні, «Нюрнберзькі майстерзінгери», «Зігфрід» Р. Вагнера.

Поїздки за кордон, рефлексії над особливостями театрального життя в Україні сприяли утворенню мрії Лесі Українки про «закладку» вільного театру (*théâtre libre*) в українському культурному просторі. Та все ж сподівання межували з розчаруваннями, що увиразнює її щире листове зізнання: «Жаль мене гризе за український театр»⁷⁷.

⁷⁷ Українка Леся. Повне академічне зібрання творів: у 14 томах. Т. 12. 2021. С. 312.

Тему народництва й мистецького заробітчанства в українському театрі Леся Українка порушувала у своїх працях. В одній з незавершених статей «[Про театр]», котра побачила світ вже після смерті авторки, зберігся начерк програми змін у тематиці та методиці театральних постановок українських режисерів, який відзначається маніфестаційним пафосом: *«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»*⁷⁸.

Своїм внеском для репертуарного наповнення Леся Українка вважала першу п'єсу «Блакїтна троянда». Однак упродовж останніх п'ятнадцяти років стала свідком відсутності запиту на її тексти в театральній репертуарній політиці. Її всебічно обдуману концепцію «*théâtre libre*» варто шукати безпосередньо в драматичних творах, які засвідчують новизну не лише на рівні змісту, форми, хронотопу та героя, але й на рівні закладеної в тексті сценічної методології, що довго була неподоланим бар'єром для режисерів-сучасників та театралів нових поколінь.

Топос театру в драмах Лесі Українки

У низці драматичних творів письменниці театр нерідко постає цілісним образом (топосом) або алюзією. Спроби кинути світло на феномен театру помітний уже в її дебютній п'єсі «Блакїтна троянда». У ній театр сприймається частиною божественного антуражу поряд з втіленням інших видів мистецтв, що входять в коло зацікавлення героїв твору. Зокрема, дві героїні – Любов та Саня – пов'язані з музикою, Орест – літератор, інші персонажі так чи так зарекомендовують себе поціновувачами мистецтва. Елементи театралізації репрезентує в першій ремарці п'єси опис кімнати, перенасиченої предметами мистецтва, що

⁷⁸ Українка Леся. Повне академічне зібрання творів: у 14 томах. Т. 7. 2021. С. 355.

викликають асоціації з *фантастичним* світом. Не дивно, що Острожин називає матір Гощинської, фото якої він знаходить у сімейному альбомі, *зіркою з demi-monde*, висловлюючи припущення, що це *актриса в ролі божевільної*. Якраз це театральне зміщення стає кульмінацією сцени та повертає безтурботну розмову в річище серйозних проблем.

Один із персонажів драми, Сергій Милевський, звертає на себе увагу тим, що належить до навколотеатрального середовища, відтак має репутацію *присяжного театрал*. У цьому випадку театр набуває дещо негативного значення, адже прихильник гри і калейдоскопу театральних вражень Милевський спрощено дивиться на феномен кохання. Йому дорікає головна героїня: «Чого вам любов представляється тільки як драма або комедія? Pardon, ще як балет! Певне, того, що ви присяжний театрал»⁷⁹. Як бачимо, захоплення видовищами поєднано з споглядацькою філософією життя.

У подібній світській манері написані сцени незавершеної драми Лесі Українки «Родина Бажаїв». Серед головних персонажів п'єси зазначені учениця артистичної школи Ганна Коронецька, шанувальниця театру гімназистки Лени, в образі якої можна впізнати сестру Лесі Українки Оксану, яка інколи засмучувала родину, що «себе театрами та концертами затягає»⁸⁰. Ефектна поява Лени на сцені супроводжується реплікою: «Яке їй діло, на яку п'єсу я йду дивитись? Се тіранія! Я сього не потерплю!»⁸¹. Демонструючи незалежність своїх смаків, молода героїня вступає у конфлікт з рідними, котрі вважають недоцільним для юнки дивитися виставу Ібсена «Примари». Провокативний метатекст «Родини Бажаїв» розширює апеляція до німецького драматурга Франка Ведекінда, автора п'єс «Скринька Пандори» та «Пробудження весни». Вистави за цими творами мали скандальну історію постановок у Європі й Росії. Заяви Лени, що вона

⁷⁹ Українка Леся. Повне академічне зібрання творів: у 14 томах. Т. 1. 2021. С. 55.

⁸⁰ «Листи так довго йдуть...» Знадоби архіву Лесі Українки в Слов'янській бібліотеці у Празі. Київ. 2003. С. 100–101.

⁸¹ Українка Леся. Повне академічне зібрання творів: у 14 томах. Т. 4. 2021. С. 228.

читала «Примари», активізують метатеатральний дискурс, а її по-юнацьки категоричні відгуки про згадані вище твори порушують проблему реципієнта та його право на суб'єктивну оцінку мистецтва. Загалом герої «Родини Бажаїв» уособлюють молодь свого часу, спраглу до змін в українському театрі, з готовністю сприймати сценічні експерименти європейської нової драми.

Театралізація ритуалів

Реалізація топосу театру в драматургії Лесі Українки невід'ємна від змалювання яскравих публічних виступів, побудованих за театральними законами, в основу яких покладено гру та умовність.

У драматичній поемі «Кассандра» виразною проєкцією на театр видається поведінка пророка Гелена, брата головної героїні. У словесному герці Кассандра дорікає славнозвісному брату, що той лише *удає віщуна*. Натомість Гелен певен, що звичайні докази, *умовляння та благання* не здатні були б переконати, скажімо, лідійців воювати на боці Трої. Його ж театральний метод впливу ефективний і ефективний водночас. Показовим є опис промови самозакоханого Гелена, про яку він розповідає сестрі:

*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 ждїть. Я випустив із храму
свячених голубів». Замовкли миттю
і галас, і розмови.⁸²*

Промовисті атрибути пророка, епатажні ритуали, а головне – усвідомлення Геленом умовності того, що він робить та говорить перед публікою, перетворюють публічну комунікацію на театралізоване видовище. Наголосимо, що «актор» отримує цілковите задоволення від своєї гри, уповні компенсуючи нею відсутність пророчого дару. «Публіка», зі свого боку, також

⁸² Українка Леся. Повне академічне зібрання творів: у 14 томах. Т. 2. 2021. С. 62.

отримує неабияке задоволення естетичного характеру, оскільки 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!*⁸³.

Умовність художнього образу виявляється цілком переконливою для глядачів завдяки спорідненості перформансу ритуального характеру та власне театру.

Прагне визнання та публічної слави Валент, персонаж драматичної поеми «Адвокат Мартіан». Один з його діалогів із батьком торкається природи славолюбства, коріння якого Валент вбачає 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!*⁸⁴

У пошуках перемог та самоствердження Валент намагався спробувати себе в різних іпостасях, насамперед у мистецтві й науці. Урешті він доходить висновку, що наділений хистом *живого слова*, відтак для самореалізації йому потрібна аудиторія. Валент добре вивчив аудиторію на батькових судових засіданнях, що репрезентовані в п'єсі «як театральна вистава, з розподіленими ролями, оваціями, враженнями глядачів тощо»⁸⁵. Однак, фах адвоката юнак відкидає, тому що учасники якого судового процесу були не здатні гідно оцінити *перли ясного розуму* батька, а правники зазвичай *пилинували законів*, а не красномовство. Інші ж (яких Мартіан називає *люди*, а

⁸³ Українка Леся. Повне академічне зібрання творів: у 14 томах. Т. 2. 2021. С. 62.

⁸⁴ Українка Леся. Повне академічне зібрання творів: у 14 томах. Т. 4. 2021. С. 28.

⁸⁵ Кочерга С. Культурософія Лесі Українки. Семіотичний аналіз текстів: монографія. Луцьк, 2010. С. 590.

для Валента вони *юрба*) позитивно реагували лише на спрощену риторику 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.

Перформативність вставних видовищ

У творах Лесі Українки метадраматичну функцію ререзентують вставні культурні перформанси: вони фіксують реальні традиції зображеного в драмі соціуму й водночас створюють можливості для персонажів оприлюднити свої приховані іпостасі, удавати інші ролі. Переконливим зразком перформансу може слугувати сцена маскараду в драмі «Камінний господар». Безперечно, маскарад – це завжди театралізоване дійство, з його маскуванням, амплуа, перелицюванням, грою. Та, як зауважує Світлана Кочерга, цей топос у «Камінному господарі» є подвійним: це маскарадний вечір у «маскарадному соціумі», де не так легко впізнати справжнє обличчя людини»⁸⁶.

У доробку Лесі Українки чимало творів, у яких різновиди театального дійства відіграють ключову й фатальну роль у житті персонажів. Наприклад, доленосними для доньки адвоката Мартіана стали відвідини цирку, який за часів раннього християнства заміняв культурно-суспільну функцію театру. Прилюдна страта дівчини-християнки стає шоком для всіх глядачів, які, попри острах розділити її трагічну долю, безстрашно виказали себе, кинувшись з амфітеатру в центральне коло зі словами «*Ми християне!...*»⁸⁷. Видовище стало потрясінням для вразливої Аврелії та зумовлює її переоцінку цінностей. Навіть через тривалий час донька Мартіана напрочуд емоційно згадує побачене, що в її артистичній свідомості набуло сценічної образності. Християнка-мучениця повсякчас постає перед її очима: «...у білих шатах стала на арені, / мов розцвіла на полі

⁸⁶ Кочерга С. Культурософія Лесі Українки..., с. 331.

⁸⁷ Українка Леся. Повне академічне зібрання творів: у 14 томах. Т. 4. 2021. С. 22.

золотому / лілея біла!»⁸⁸. Голос, яким заспівала дівчина «Алілуя!», порівнюється з еоловою арфою, кров юної християнки – із живим пурпуром. Після побаченого жертвопринесення рідний дім, у якому батько привчав її приховувати християнське виховання, починає асоціюватися з мертвечиною. Прагнучи відродитись, Аврелія воліє покинути батьківський дім, аби розпочати нове життя.

В останній драматичній поемі Лесі Українки «Оргія» прикладом одержимості сценою варто вважати пристрасть до танцю Неріси. Талановита від природи, із вихованим ще в дитинстві культом свята, звикла до оплесків і захоплених поглядів, танцівниця не спроможна змиритись із життям без сцени. Статус *таємного скарбу*, яким наділяє її чоловік Антей, Нерісі здається вироком, сенс життя вона бачить лише в танці перед поціновувачами. Причому для неї чужі ідеї патріотизму, радше вона своєкорисно бажає бачити глядачами передусім заможних і впливових людей. Утім, якраз еліта відзначається високим естетичним смаком, вона ж забезпечує артистичну репутацію, яка поширюється та утверджується в найширших колах мас. Танцівниця звертається до Антея з проханням:

*Дозволь мені вступити до театру,
то я твою сестру озолочу
і буду матері невістка любя,
бо, певне, більше зароблю за танці,
ніж ти за спів та за науку хисту*⁸⁹.

Мистецький триумф, успіх, визнання стають для Неріси аксіологічною вершиною. Проте жадібність до слави завершується трагічною розв'язкою у фіналі твору.

Глядацька аудиторія як частина персоносфери драматургії Лесі Українки

Друга дія «Оргії» побудована за принципом сцени на сцені. У світлиці в будинку Мецената організовано сценічний простір – «*невисокий примост, засланий килимами, для виступів співців*,

⁸⁸ Українка Леся. Повне академічне зібрання творів: у 14 томах. Т. 4. 2021. С. 22.

⁸⁹ Там само, с. 176.

мімів та інших артистів»⁹⁰. Поруч розміщено триклініум для почесних глядачів. Таким чином частина персонажів твору перетворюються на учасників перформансу, а решта – на аудиторію, серед якої розгоряються мистецькі дискусії. Меценат, який керує дійством, у бесіді з Префектом зізнається, що вважає себе місіонером:

*...Ви не повірите, як я працюю,
щоб якось подолати сюю дикість
і недовірливість, щоб сполучити
в одну родину дві частини люду
корінтського – римлян і греків*⁹¹.

У програмі перформансу зібрано мистецькі виступи різних жанрів, їх послідовність добре продумана. Меценат вміло вибудовує програму оргії за принципом драматичної градації, кульмінацією якої мав стати виступ знаменитого коринфського співця Антея. Однак для режисерських ідей Мецената характерна відкритість до імпровізацій, які, зокрема, зумовлює поява Неріси.

Публіка оргійного дійства у Лесі Українки неоднорідна, для більшості гостей, вочевидь, притаманна невибагливість естетичних смаків. Натомість Меценат позиціонує себе шанувальником високого мистецтва, що не цурається корегувати пересічні вподобання можновладців:

Префект

*...взірцевий маєш хор панеґірістів,
такий і в Римі не щодня почувеш.*

Меценат (махнувши рукою).

*Ет, що той хор!.. По щирості сказавши,
такий поезії на кухні місце,
бо їй недоїдки – миліша плата,
ніж лаври... Я прошу в вас вибачення,
що вас частую отаким злиденством –*

(Ще тихше.)

*бо се, властиве, тільки для юрби...*⁹².

⁹⁰ Українка Леся. Повне академічне зібрання творів: у 14 томах. Т. 4. 2021. С. 197.

⁹¹ Там само, с. 198.

⁹² Там само, с. 199.

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

Унікальною за формою є п'ята дія драми «Руфін і Прісцилла», що була відсутня у першій публікації твору на шпальтах часопису «Літературно-науковий вістник». Насамперед варто відзначити масштабність сценографії, яка об'єднує частину арени і чверть цирку в три поверхи з глядачами. Авторці вдалося створити ефект поліфонії та водночас кінематографічно зберегти індивідуальність кожного глядацького голосу. Головним героєм сцени є *циркова юрба* – люди різного стану, віку, ідеології. Найтрагічніший момент драми – очікування вироку та його реалізація за межами сцени. Прощальні монологи християн та сама страта коментується аудиторією, уривки фраз очевидців розходяться в переказах глядачів. Сніговою лавиною наростає народне міфотворення щодо християнства і засуджених. Юрбу чимдалі охоплюють нетерпіння, спрага крові. Раз по раз глядачами згадується театр – туди воліють відправити засуджених для участі в смертельних сценах – *собі на кару, людові на втіху*. Це покарання свого часу в Римі призначалося на рівні з розп'яттям, шматуванням дикими звірами та катуванням розпеченим стільцем і, судячи з кількох реплік, є найбільш бажаним для охочих до видовищ:

Клієнт.

*Якби на мене, я б їх присудив
оддати до театру, – цікавіше,
коли на сцені справжня смерть буває,
а не удавана*⁹³.

Закономірним у репліках глядачів у цирку є використання театральних термінів. Прискіпливо оцінюють вони наявність театального таланту у головної героїні – християнки Прісцилли, якій, ймовірно, було б до снаги зіграти Макарію⁹⁴ *на кострищі*.

⁹³ Українка Леся. Повне академічне зібрання творів: у 14 томах. Т. 2. 2021. С. 281.

⁹⁴ Макарія – старша донька Геракла і Деяніри, яка перед битвою Гераклідів із Єврисфеем принесла себе в жертву. Образ Макарії

Висловлюють жаль, що римську матрону не відправлять до театру, оскільки таке покарання призначалось здебільшого злочинцям середнього класу.

Практично 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, де знаходиться місце і катові, і жертві.

Отже, метадраматичний дискурс у творчості Лесі Українки – це переважно імітація театрального дійства. Вставними перформансами можна маркувати публічні виступи персонажів, що регламентуються відповідними ритуалами, традиціями й устоями, відтак мають певний 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 приділяє увагу рівною мірою як виконавцям перформансів, так і глядачам, що спостерігають за видовищем на сцені. Концепція глядача у творах Лесі Українки має широкий спектр реалізації: від керованого натовпу до реципієнта, інспірованого побаченням перформансом, що з часом намагається перенести сценічну умовність у координати власного життя. Розмаїтий спектр видовищ, що завжди розкриваються в Лесі Українки з психологічною глибиною та точністю, потребують подальшого вивчення її художнього світу в координатах метадраматизму.

Запитання й завдання:

1. Хто з оточення юної Лесі Українки сприяв її захопленню театром?
2. Ознайомтесь з листами Лесі Українки. Які вистави, переглянуті за кордоном, залишили слід в її епістолярії?
3. Хто з європейських драматургів, на яких орієнтувалася письменниця, апробував різні форми метадрами?

створив Еврипід у трагедії «Геракліди». Це тип напрочуд сильної героїні, яка свідомо приймає «терновий вінець» і в останньому монолозі пояснює свій вибір.

4. Чи мають місце апеляції до театру в дебютній п'єсі Лесі Українки «Блакїтна троянда»? Схарактеризуйте їхні зміст і пафос.

5. Прочитайте фрагмент незакінченої п'єси Лесі Українки «Родина Бажаїв». Визначте різні вектори глядацької реакції на театральні експерименти.

6. Дізнайтесь, в чому полягала скандальність постановок п'єс «Скринька Пандори» та «Пробудження весни» Франка Ведекінда, проєкції до якого є метадраматичним фокусом фрагменту «Родини Бажаїв».

7. Доведіть, що в драматичній поемі Лесі Українки «Кассандра» метадраматизм тісно пов'язаний з елементами ритуалу.

8. Наведіть 2-3 приклади публічного виступу з елементами театральності в тексті «Кассандри» Лесі Українки.

9. Які сценічні атрибути використовує у своїй діяльності пророк Гелен (драматична поема «Кассандра»)?

10. Окресліть роль пісенних вставок у метадраматичній поетиці «Кассандри» Лесі Українки.

11. Визначте особливості театралізації судового процесу в драмі Лесі Українки «Адвокат Мартіан».

12. Яким чином Валент поділяє глядачів судового видовища («Адвокат Мартіан»)?

13. Вивчіть напам'ять монолог Аврелії («Адвокат Мартіан»), що є своєрідним прикладом «сцени на сцені».

14. Чи можна вважати маскарад у драмі «Камінний господар» Лесі Українки прийомом метадраматизації тексту? Обґрунтуйте свою думку.

15. Схарактеризуйте режисуру дійства на оргії Мецената (драматична поема «Оргія» Лесі Українки).

16. Випишіть цитати з тексту «Оргії» Лесі Українки, які дають уявлення про психологічний стан митця, зумовлений виступом перед публікою.

17. Дайте визначення перформансу та з'ясуйте специфіку його використання у структурі драми Лесі Українки «Руфін і Прісцилла».

18. У світлі драматичних творів Лесі Українки поясніть функцію театру в системі каральних заходів римського суспільства. Наведіть низку прикладів.

19. Ознайомтеся з працями театрознавців, які досліджують постановки драм Лесі Українки. Перегляньте записи кількох вистав та визначіть у них метатеатральні прийоми.

20. Складіть таблицю розмаїтих видовищ та імітацій театрального дійства, що є прикладом метадраматичного дискурсу у творчості Лесі Українки.

21. Який з драматичних текстів Лесі Українки ви б рекомендували інсценізувати з метою репрезентації на уявному фестивалі європейського метатеатру?

Рекомендована література:

1. Бондарева О. Леся Українка – міфологічний концепт і актуальний дискурс української драматургії кінця XX – початку XXI століття. *Укр. мова і літ. в шк. України*. 2014. № 2. С. 3–12.

2. Бондарева О.Є. Міф і драма у новітньому літературному контексті: поновлення структурного зв'язку через жанрове моделювання: монографія. Київ: Четверта хвиля, 2006. 512 с.

3. Вісич О. Топос театру в драматургії Лесі Українки. *Наукові записки Національного університету «Острозька академія». Серія «Філологічна»*. 2014. Випуск 5. С. 121–125.

4. 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.

5. Гозенпуд А. Поетичний театр: драматичні твори Лесі Українки. Київ: Мистецтво, 1947. 302 с.

6. Гуменюк В. Мельпомена її полонила : [Леся Українка і театр]. *Український театр*. 2002. № 3. С. 27–29.

7. Демська-Будзуляк Л. Драма свободи в модернізмі: Пророчі голоси драматургії Лесі Українки: монографія. Київ: Академвидав, 2009. 184 с.

8. Евреинов Н. Демон театральности. Москва; Снкт-Петербург. 2002. 535 с.

9. 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.

10. Зюков Б. На сцене и на экране – Леся Украинка. Киев : Искусство, 1987. 237 с.

11. Колошук Н. Драматургія Лесі Українки у контексті розвитку «нової європейської драми» на етапі символізму. *Волинь філологічна: текст і контекст*. 2018. Вип. 26. С. 91–109.

12. Кочерга С. Культурно-мистецька концепція драми Лесі Українки «Оргія»: субкод танцю. *Науковий вісник МНУ ім. В. Сухомлинського*. 2012. № 49. С. 89– 100.

13. Кочерга С. Культурософія Лесі Українки. Семіотичний аналіз текстів: монографія. Луцьк. 2010. 656 с.
14. «Листи так довго йдуть...» Знадоби архіву Лесі Українки в Слов'янській бібліотеці у Празі. Київ. 2003. 308 с.
15. Моклиця М. Жанротвірна функція агону в драматургії Лесі Українки. Науковий вісник Ужгородського університету. Серія : Філологія. Соціальні комунікації. 2013. Вип. 1. С.119–124.
16. Поліщук Я. Tragikos як естетична якість драматургії Лесі Українки. *Леся Українка і сучасність*. Луцьк, 2007. Т. 4, кн. 1. С. 33–45.
17. Полякова Ю. Поетичний театр Лесі Українки: проблема сценічності. *Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. Сер.: Філологія* 2013, № 1080. Вип. 69. С. 140–144.
18. Соколова В. Драматургія Лесі Українки в теорії драми М. Ласло-Куцюк. *Леся Українка в діаспорному літературознавстві. Німецько-українські зв'язки*. Мюнхен-Тернопіль, 2019. С. 231–239.
19. Хороб С. І. Неоромантизм Лесі Українки в контексті західноєвропейської модерної драми. *Зарубіжна література в навчальних закладах*. 2001. № 6. С.26–31.
20. Ageyeva V. Anti-Colonial Discourse in Lesia Ukrainka's Dramas. *Kyiv-Mohyla Humanities Journal*. 2021. № 8. С. 169–182.
21. Puszak L. Твори Лесі Українки у світлі рампи сучасного театру. *Kultury wschodniosłowiańskie – oblicza i dialog*. 2017. Т. VII: С. 135–152.

3.3. Старицька-Черняхівська («Милость Божя»)

Про авторку. Зв'язок з театром

Письменницький талант Людмили Старицької-Черняхівської формувався під впливом театрального середовища, що скла-лося 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 театрального 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. Зауважимо, 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 (Леся 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. Письменниця вдається до політичної сатири, зображуючи 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 різноплщинність досягається завдяки ефекту метадраматичного подвоєння.

Метадраматична п'єса «Милость Божя»

Найяскравішим зразком метадрами в доробку Людмили Старицької-Черняхівської є п'єса «Милость Божя» (1919), багаточасна структура якої є по-своєму унікальною. Сюжет твору будується навколо постановки однойменної шкільної драми барокового періоду. У драматургії XVIII ст. «Милость Божія» 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.

За сюжетом п'єси Старицької-Черняхівської 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. Письменниця бере за основу історичний факт і пропонує своє бачення впливу постановки драми «Милость Божія» на поважних гостей колегіуму. Діалог часів сприяє ускладненню структури модерної п'єси.

Прийом «сцена в сцені»

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, шкарлатом⁹⁵ обложили красно⁹⁶.*

Нагадаймо, що в шкільній драмі приділяли велику увагу оформленню сцени. Вона могла сполучатися із глядацьким залом і мала поділ на яруси: небо, землю і пекло. У п'єсі «Милость Божа» організатори вистави готують подібний багатоярусний простір для театального 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.

⁹⁵ Шкарлат (із пол.) – пурпурове сукно.

⁹⁶ Старицька-Черняхівська Л. Драматичні твори. Проза. Поезія. Мемуари. Київ. 2000. С. 331.

Репетиція у п'єсі

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», «Вися-кай носа»*⁹⁷. Надалі хід репетиції переноситься на задній план, де *«Йде мімічна сцена: Степан учить кланятись і т. ін.»*⁹⁸. Відомо, що в шкільних виставах міміка була максимально стриманою, найпопулярнішим прийомом вважалося *«воздеваніє очес горє»*, що також потребувало доброго вишколу.

Образ глядача

Частиною презентації шкільної драми, що розгортається в четвертій яві, стає вихід іменитих гостей – гетьмана Данила Апостола та його свити, чії 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 *«Віват!»*, запланованим виконанням хором вітального канту *«на вшестя ясновельможного пана гетьмана»*, а також вступною декламацією Романа (тут він проявляє

⁹⁷ Старицька-Черняхівська Л. Драматичні твори..., с. 335.

⁹⁸ Там само, с. 335.

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 ж⁹⁹.*

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

⁹⁹ Старицька-Черняхівська Л. Драматичні твори..., с. 339.

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!»¹⁰⁰, – вони сміються й, 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»¹⁰¹. 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 немовчний акта гисторії нашої не zostавляєш в попелі погребена»¹⁰². Отже, історичну драму тут ідентифіковано персонажами як засіб збереження національної пам'яті й патріотичного виховання.

¹⁰⁰ Старицька-Черняхівська Л. Драматичні твори..., с. 362.

¹⁰¹ Там само, с. 352.

¹⁰² Там само, с. 353.

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 лядське лихо, настало друге... взялися за нас москалі!»*¹⁰³.

Вставні елементи

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 як тут зашептались»*¹⁰⁴. 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.

¹⁰³ Старицька-Черняхівська Л. Драматичні твори..., с. . 357.

¹⁰⁴ Там само, с. 348.

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.

Запитання й завдання:

1. Окресліть театральне оточення Л. Старицької-Черняхівської.
2. Укажіть переклади лібрето визначних творів світової опери, які здійснила письменниця?
3. Які з оригінальних драматичних творів Л. Старицької-Черняхівської інсценізували за життя авторки?
4. Котрі з драм письменниці написані у річищі естетики бароко?
5. З'ясуйте координати хронотопу драми «Милость Божія».
6. На яких підставах твір Л. Старицької-Черняхівської можна зарахувати до метадрами?

7. Доведіть, що історична драма «Милость Божія» має театральний фокус.

8. Схарактеризуйте персонажів твору, які мають безпосередньо стосуються вставної театральної п'єси.

9. Як досягається барокова багатоярусність в оформленні вистави студентів?

10. На які аспекти дійства звертають увагу дійові особи під час репетиції?

11. Визначте функції репрезентації глядацької зали у п'єсі.

12. Зафіксуйте репліки глядачів, що засвідчують метатекстуальний рівень твору «Милость Божія».

13. Яким чином театральне дійство сприяє «антикацапським» настроям реципієнтів?

14. Укажіть елементи театралізації у творі Л. Старицької-Черняхівської «Милость Божія» поза театальною лінією сюжету?

15. Які види прийомів коміксу та бурлеску застосувала авторка у драмі «Милость Божія»?

16. Чи вважаєте ви авторським новаторством образ автора вставної п'єси у творі? Чи знаєте Ви інші драматичні тексти, у яких представлено автора?

17. Дайте оцінку музичним особливостям п'єси «Милость Божія» Л. Старицької-Черняхівської, які підсилюють метадраматичність твору.

18. У чому полягає відмінність рецепції п'єси «Милость Божія» у концепціях Л. Скорини, І. Чернової та О. Вісич?

19. Ознайомтесь зі змістом драматичної поеми Л. Старицької-Черняхівської «Сафо». Чи вбачаєте ви у цьому тексті типові прикмети метадрами?

Рекомендована література:

1. Вісич О. Метадрама Людмили Старицької-Черняхівського «Милость Божа»: полілог театральних традицій. *Studia Metodologica*. 2017. Вип. 45. С. 51–58.

2. Пилипчук Р. Театр: текст і дійство. *Історія української культури*: у 5 т. Т. 2. Київ. 2001. Т. 2. С. 721–729.

3. Процюк Л. Драматургія Людмили Старицької-Черняхівської: конфлікти і характери: автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10.01.01. Івано-Франківськ. 2009. 18 с.

4. Процюк Л. Конфлікт і герої у п'єсі Людмили Старицької-Черняхівської «Милость Божа». *Вісник Прикарпатського університету*. 1999. Вип. IV. С. 180–185.

5. 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.

6. Старицька-Черняхівська Л. Драматичні твори. Проза. Поезія. Мемуари. Київ. 2000. 848 с.

7. Чернова І. Еволюція проблематики і поетики у драматургії Людмили Старицької-Черняхівської: автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10.01.01. Київ. 2002. 22 с.

8. 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.

3.4. Володимир Винниченко («Натусь»)

Своєрідність поетики Володимира Винниченка-драматурга інтенсивно почали вивчати дослідники лише в умовах незалежної України. Нині загальновідомою стала теза, що автор зробив великий внесок у звільнення українського театру від пресингу штампів народництва. Письменник за свою творчу кар'єру у статусі драматурга (1906-1929) створив понад два десятки репертуарних п'єс, причому деякі з них зазнали неабиякого сценічного успіху.

Осмислення самотності театру Винниченка

Попри тяжіння до мелодраматичної форми, письменник зумів у своїх творах порушити актуальну суспільно-філософську проблематику, і це приваблювало глядача. Однак драматургові не пощастило знайти свій театр, режисера-одномумця, хоча він спілкувався з багатьма визначними режисерами та акторами свого часу, що не могло не вплинути на розвиток його театрального мислення. Особливо плідною була співпраця автора з лідерами знаних колективів «Молодий театр» (Леся

Курбас), стаціонарний український театр (Микола Садовський), драматичний театр ім. І. Я. Франка (Гнат Юра). Володимир Винниченко усвідомлював необхідність європеїзації українського театру, як на рівні змісту, так і на рівні форми, хоча йому були притаманні і певні традиції старої драматургійної школи в Україні. Микола Вороний у праці «Театр і драма» спробував визначити унікальність світу Винниченка-драматурга. Уже в його ранніх творах авторитетний театрознавець побачив подвійне театральне дійство, потенціал створення справжньої європейської драми *живих символів*. Вдумливий теоретик театру Яків Мамонтів найбільше цінував у драмах Винниченка *парадоксальний блиск*. Однак глибоке осягнення своєрідності театру Винниченка було ще попереду. Варто наголосити, що тривалий час в Україні ім'я письменника щонайменше замовчувалося, однак українські науковці, які працювали в діаспорі (Лариса Залеська-Онишкевич, Марта Тарнавська) наголошували, що письменник випереджав свою добу, що стало причиною успішної театральної долі його п'єс.

Науковою подією в Україні стала праця Лариси Мороз «Сто рівноцінних правд. Парадокси драматургії Володимира Винниченка» (1994). У цьому експериментальному дослідженні було наголошено на суголосності окремих персонажів автора з людиною Бароко, якій характерні взаємовиключні бажання, що призводять до внутрішніх конфліктів, які практично неможливо розв'язати. Слушною вважаємо думку Лариси Мороз про тяжіння персоносфери Винниченка до маскуванню та демаскуванню; врешті чи не кожна п'єса драматурга засвідчує множинність парадоксальної природи людини, схильної до гри. На думку Мороз, режисерські роботи здебільшого спрощували багатолікий інтелектуальний світ творів письменника, ігнорували його інтенцію до моделювання багатозначних концепцій, містифікацій. Ці прогалини рецепції частково ліквідували праці Володимира Панченка, Людмили Свербілової, Наталі Малютіної, Сергія Михиди, Олександра Ковальчука, Алли Дудки, Степана Хороба та ін.

Серед численних робіт доцільно виокремити прочитання творчого доробку Винниченка-драматурга дисертацію Віктора Гуменюка, літературознавця з освітою театрального режисера.

Вчений небезпідставно стверджує, що письменник не зупинився на поєднанні реалізму, натуралізму й модернізму, вдався також до засобів сюрреалізму й театру абсурду. Він звертає увагу на насичення драматичних текстів Винниченка народними піснями, які брали на себе функції знаменитих «брехтівських зонгів», хоча, на відміну від Бертольта Брехта, Винниченко не руйнує «четвертої стіни», а «надає їй особливої конструктивної вишуканості та ажурності»¹⁰⁵. Фактично в цих міркуваннях Гуменюк опосередковано виходить на метадраматичну функцію пісні в п'єсах Винниченка, стверджуючи, що вона подібна до хору в античній драмі, стає чинником епізації драматичної дії. Прикметно, що дослідник у шуканнях Винниченка знаходить відлуння ігрової стихії драматургії Луїджі Піранделло, отож зауважує суголосність новаторства українця з метадраматичними тенденціями XX століття. Зокрема це доводять наскрізний винниченківський принцип театру в театрі, наявність у п'єсах персонажів, які виступають в ролі драматурга та режисера, численні квазітеатральні програмування ситуацій.

Персонажі-актори Володимира Винниченка

Метадраматична поетика одного з найпарадоксальніших українських драматургів реалізується у кількох площинах. Насамперед впадає в око чимала кількість персонажів-акторів, що зумовлює осмислення культурної функції театру в художній інтерпретації автора. У цьому аспекті вирізняється постать Софії Сліпченко – головної героїні твору «Між двох сил» (1918). Софія – артистка Петроградського державного театру, що до більшовицького перевороту був відомий як знаменитий Маріїнський театр. Професійною актрисою вона стала завдяки випадку: її сім'я мешкала в домі київської знаменитості Мусалової, яка звернула увагу на двох талановитих сестричок і заприяглась зробити з них акторок. Мрії Софії здійснились на столичній сцені, але дія в п'єсі розгортається вже після того, як Софія покинула театр і повернулась в Україну. У рідному місті вона абстрагується від сцени та намагається реалізувати свою

¹⁰⁵ Гуменюк В. І. Психологічна мелодрама Володимира Винниченка «Чужі люди». *Культура народів Причорномор'я*. 2001. № 24. С. 172.

громадянську позицію в заплутаних перипетіях соціальних конфліктів. Сім'я акторки розділилась на апологетів гайдамаччини й більшовизму, відтак Софія змушена приховувати свою співпрацю з більшовиками, використовуючи акторські навички й хист. Власний нейтралітет у родині вона доводить цілком театральнo: *«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?»*¹⁰⁶. Та стрімкий розвиток трагічних подій спричинило повне переродження людини сцени. Коли обставини змушують її прозріти, вона вдається до непереконливої «гри» перед потенціальними вбивцями її брата і батька, прохаючи їх звільнити з *вимушеною, кривою, кокетливою посмішкою*. Новий досвід, отриманий фаховою лицедійкою в реальному житті, охопленому революційним звірством, спричинив її відмову від будь-яких ролей, які нав'язувало їй оточення, шляхом екзистенційного вибору на користь суїциду.

Професіоналізм Софії-актриси підтверджує її тонке розуміння природи мовлення. *«...яке щастя говорить по-своєму, наче плаваєш!»*¹⁰⁷, – зауважує вона, опинившись на батьківщині. Зауважмо, що в першій дії героїня багато награно сміється, чепуриться перед дзеркалом, ніби продовжуючи свою театральну працю. Водночас таким чином вона творить свій особистий «театр», оскільки її революційна місія потребувала конспірації. Проте поступово театральні атрибути та флер автор зводить на нівець, усувається будь-який натяк на приналежність Софії до театального світу, натомість героїня намагається бути максимально відвертою, навіть у спілкуванні, яке для неї небажане.

У п'єсі ще один персонаж уособлює театральний світ – гімназист і актор-аматор Коля, котрого розстрілюють червоногвардійці за свідомий патріотизм. Йому в п'єсі належить всього кілька фраз, адже замість нього переважно говорить мати юнака. Намагаючись врятувати сина, вона повторює раз-по-раз, що він невинний гімназист, єдиний його гріх – участь у

¹⁰⁶ Винниченко В. Між двох сил. Драма на п'ять дій. *Вітчизна*. 1991. № 2. URL: http://chtyvo.org.ua/authors/Vynnychenko/Mizh_dvokh_syl/ (дата звернення: 11.10.2018).

¹⁰⁷ Там само.

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»*¹⁰⁸. Цей епізод засвідчує, що драмгуртки мали неабиякий вплив на національне самоусвідомлення української молоді.

У п'єсах Винниченка циркулює й опозиційна думка. Його герої неодноразово наголошують на особливому призначенні артиста, його приналежності до спільноти, 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, музиканта Арона: *«Ви – не єврей, а артист, мистець, талант. У артистів нема нації...»*¹⁰⁹. І все ж ця теза виявляється надуманою, бо людині мистецтва не до снаги перемогти в собі голос крові, перекреслити власний досвід, повністю розірвати соціальні та сімейні стосунки. Подібні переконання виголошують у Винниченка радше представники наколотеатрального світу. Наприклад, Сніжинка – представниця паризького мистецького *«beau monde»*, богемна левиця, «муза-гетера» (Христина Стельмах), «пфія від мистецтва» (Володимир Панченко). У тексті нема жодних маркерів, які б свідчили про її акторську професію.

Лицедійство як спосіб самоствердження

У колі персонажів Винниченка знаходимо чимало таких, які особливо схильні до лицедійства або їм дорікають за це. Показовою з цього приводу є репліка Сталинського (п'єса *«Гріх»*), який хвалиться своїми здібностями: *«Правда, з мене чудесний актор вийшов би?»*¹¹⁰. У *«Брехні»* Іван Стратонович, штовхаючи Наталю Павлівну накласти на себе руки, виявляє недовіру до її рішення: *«О, так легко та ще такий актрисі, як вам, провести цю штучку...»*¹¹¹. Мистецтвознавець Ігор Юдкін слушно зазначає, що самогубство Наталі Павлівни визначено умовами гри «драми

¹⁰⁸ Винниченко В. Між двох сил. Драма на п'ять дій...

¹⁰⁹ Винниченко В. Пісня Ізраїля (Кол-Нідре). Харків, 1930. С. 28.

¹¹⁰ Винниченко В. Вибрані п'єси. Київ : Мистецтво, 1991. С. 507.

¹¹¹ Винниченко В. Вибрані п'єси..., с. 173.

честі», прийнятими нею в її уявному театрі одного актора.

Громадська і політична діяльності персонажів Володимира Винниченка позначена розмаїтою грою, театральною поведінкою. Одна з героїнь його п'єси «Співочі товариства» гнівно доколяє своєму чоловікові за те, що він почав *«изображать из себя какого-то демократа и говорит ь этим ужасным наречием»*¹¹². Значне місце в метадраматичному інструментарії письменника посідає маска, хоч у нього ми не знайдемо зображення власне маскарadu. Однак літературознавці дійшли спільної думки, що герої Винниченка використовують маскування як засіб відігравати якусь суспільну роль, причому маска з часом переростає у внутрішню суть людини. За спостереженнями Віктора Гуменюка, майже в кожній п'єсі письменника є дійова особа, що «набуває обрисів маріонетки, ненав'язливо підкреслюючи деяку маріонетковість, масковість і інших персонажів»¹¹³. Цей прийом підкреслює властиве письменникові багатство ігрової стихії. До прикладу, ефект маріонетковості має місце у п'єсі «Щаблі життя». Цілу низку характерів-масок репрезентує п'єса «Брехня»: Наталя Павлівна – це маска розмаїтих чеснот, Антось зображає палкого коханця, Іван Стратонович невіддільний від своєї демонічної маски. Згідно з Ігорем Юдкіним, у Винниченка дистанція між маскою та суттю персонажів є нестійкою, адже суть то ототожнює себе з маскою, то навпаки, звільняється від неї. Лариса Мороз вважає кульмінацією маскування п'єсу «Базар». Її головна героїня Маруся вірить, що її врода заважає максимально реалізувати себе у партійній роботі, а чоловіки, зачаровані її зовнішністю, не здатні побачити душу. Дівчина наважується на страшний крок – спотворити власне обличчя кислотою. Однак для дослідниці залишаються питання: чи Маруся скинула «маску краси», чи, навпаки, «заховала свою прекрасну суть маскою потворності»¹¹⁴. У будь-якому випадку маскування не приносить героїні бажаної волі та гармонії.

¹¹² Винниченко В. Вибрані п'єси..., с. 211.

¹¹³ Гуменюк В. І. Драматургія Володимира Винниченка: проблеми поетики..., с. 20.

¹¹⁴ Мороз Л. «Сто рівноцінних правд». Парадокси драматургії В. Винниченка. Київ : Інститут літератури НАН України; ВІ-ПОЛ, 1993. С. 52.

Функції театральних термінів у п'єсах драматурга

Активне використання у творах Винниченка театральної лексики, оперування жанровими різновидами драми на означення певної ситуації є прикладом дискурсивної метадрами. Переважно автор вдається до маркера «комедія». Однак спектр ситуацій, позначених цим терміном, не завжди зумовлені сміхотворними чинниками. «Комедією» його персонажі називають і пересічні явища, що заслуговують критики, і дивних, нетипових подій, що відбуваються на очах усіх, інколи це поняття є синонімом слів «нісенітниця», «неподобство». Варто підкреслити, що лексема «комедія» у світі Винниченка виступає заміником ширших понять – удавання, гри, театралізації, що персонажі-свідки оцінюють з негативним акцентом. У п'єсі «Між двох сил» Софія різко реагує на незрозуміле для неї блазнювання Панаса в червоноармійському штабі: *«Все. Ця комедія, це «мадам», російська мова зо мною. Що це значить?»*¹¹⁵. У репліках героїв п'єси «Брехня» автор використовує слово «комедія» сім разів. Передусім воно характерне для ображеного на коханку Тося: *«Ах, лиши, будь ласка... Ніяким твоїм мукам я не вірю, і все це одна комедія»*¹¹⁶, *«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»*¹¹⁷. Інтенсифікація слова «комедія» має місце в драмі «Співочі товариства», наприклад, Ксенія Андріївна таким чином обурюється поведінкою 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»*¹¹⁸. Натомість головна героїня твору Оксана придумує і розіграє *«дуже цікаву комедію»*, аби налякати поліцією зібрання *«комедіантів»*, які лише *«грають»* в ідеї доброчинності.

¹¹⁵ Винниченко В. Між двох сил...

¹¹⁶ Винниченко В. К. Вибрані п'єси..., с. 161.

¹¹⁷ Там само, с. 163.

¹¹⁸ Винниченко В. К. Вибрані п'єси..., с. 212.

Своєю чергою маркування трагічних ситуацій переважають у п'єсі «Чорна Пантера і Білий Медвідь». Хоч зазвичай найменування високого жанру використовується іронічно, в переносному сенсі, задля розвінчання життєвої театралізованої ситуації. Вкрай рідко у Винниченка-драматурга трапляється слово «театр», причому причому воно сполучається з такими розважальними закладами як *ресторани, кабаре*, які асоціюються в середовищі міщан як аморальні. Регулярно відвідує театр хіба що Наталя Павлівна з «Брехні», під її впливом Андрій Карпович схвалює захоплення театром сестри Сані та мріє, що вона стане артисткою.

Драма «Закон»: смислове навантаження образу сцени

Сцена як альтернатива сім'ї для жінки постає розгорнутою концепцією в драмі «Закон». Її героїня Інна не може мати дітей, життя для неї стає осоружним, що зумовлює її ідею втечі у простір театру. Однак більшою мірою цією ідеєю вона шантажує свою інтелігентну сім'ю. Зав'язка твору сконденсована в репліці Інни, яка 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»*¹¹⁹. Один з друзів сім'ї вважає оперету лише початком сценічної кар'єри жінки, а далі вона може перейти в оперу. Однак сама героїня свої наміри бачить доволі примарно, зокрема перспективним вважає для себе і самореалізацію у драматичному театрі. Для Інни надзвичайно важливою є реакція на доволі провокативну ідею її чоловіка, вона прогнозує його обурення, посилити яке планує запасними варіантами своїх театральних планів, апогеєм яких є кафешантаном. На ту пору кафешантан (кав'ярня з відкритою сценою для виступів) був оповитий непристойною репутацією. Стає зрозуміло, що найважливіше для Інни – вразити Панаса, зробити йому боляче, тим самим немов покарати за пережиту операцію, яка свого часу призвела її до бездітності. Молода жінка певна, що без дитини сім'я не збережеться, почуття

¹¹⁹ Винниченко В. К. Вибрані п'єси..., с. 541.

чоловіка неодмінно охолонуть. Єдине місце, де вона може бути комусь потрібна – театр: *«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...»*¹²⁰. В аргументаціях героїні слово *краса* вжито механічно, адже для неї, як і всього оточення, професія актриси асоціюється з розвагами, легковажністю, надміром свободи, що межує з розпустою. Демонстрацією власної вульгарності Інна намагається шокувати рідних. Маркером акторської професії в провокативній промові Інни слугує алкоголь (*«Я ж тепер актриса – без лікерів не личить»*¹²¹). Своєю зухвалою грою вона випробовує стриманість чоловіка-науковця, в якого запитує: *«...може, це нижче вашої гідності – пити каву в товаристві опереткової актриси?»*¹²². Однак брутальні розіграні сцени були необхідними лише для інтерлюдії. Далі героїня відкидає фарс і постає внутрішнім драматургом, пропонуючи чоловікові вдатися до цинічної театральної афери, щоб у їхній родині шляхом сурогатного материнства з'явилась бажана дитина.

П'єса «Натусь»: дискурс антитеатральності

Основним чинником метадраматичної своєрідності п'єс Винниченка стає антитеатральність. Основоположник дослідження антитеатральної риторики Джоанас Баріш у монографії «Антитеатральні упередження» (1981), в історії критики театру в культурі від античних часів до XX ст. знайшов місце для театральної самокритики. Вчений наводить приклади дискримінації театру в творах Бернанда Шоу, Антона Чехова, Луїджі Піранделло та інших драматургів. Шекспірознавець Дуглас Вілкокс, спираючись на концепцію Баріша, стверджує, що «розгортання театральності в п'єсі з одного боку підкреслює його творчу і сотеріологічну функцію, а з іншого – символізує шкідливий потенціал драматургійного мистецтва»¹²³. Аналогічні висновки викликає спостереження за художнім світом

¹²⁰ Винниченко В. К. Вибрані п'єси..., с. 548.

¹²¹ Там само, с. 541.

¹²² Там само, с. 545.

¹²³ Willcox D. R. Metadrama and antitheatricality in Shakespeare's King

Винниченка. У згадуваній п'єсі «Закон» автор опосередковано створює образ театру як антисоціального, негідного місця, де панують вдавання, маніпулювання, інтриги, аморальність, що зі сцени переходять у дійсність, стають у пригоді для корисливих аферистів. Втілення такої схеми стає рушієм сюжету п'єси «Натусь» (1912).

Твір вбачають зразком психологічної сатиричної комедії. Однак нині він приваблює дослідників насамперед незвичайною побудовою. У драмі наявні і прикмети театру корифеїв, і пародії на нього. На думку Тетяни Свербілової, «Натусь» – особлива п'єса в доробку автора, оскільки «способи театральної гри, маніпулювання жанровими структурами, прийомами, ситуаціями у цій пародійно-іронічній драмі заступили драматичну колізію»¹²⁴. У тексті майже всі взаємини персонажів – оманлива гра, яка потребує витлумачення реципієнта. У п'єсі вкотре порушуються проблеми сімейних цінностей, насамперед батьківства, що є знаковими для творчості письменника.

У центрі уваги твору – подружжя Романа і Христі Возіїв, стосунки в якому вкрай жахливі. Вже в експозиції очевидно, що вульгарна дружина знущається над чоловіком-науковцем, вимагає від нього забезпечення її матеріальних амбіцій та не погоджується на розлучення, спекулюючи сином Натусем. Героєві береться допомогти брат-художник, який за допомогою актора Чуй-Чугуєнка (*Дон-Жуана страшеного*), пропонує інсценувати адюльтер дружини, що стане приводом для рятівного розлучення Романа. Асистенткою у «постановці» стає актриса Ольга Дзижка (*порядочна дівчина з дворянської родини*), наречена брата Петра, що взяв на себе роль драматурга й постановника. Проте продумана містифікація ускладнюється браком акторського хисту в Романа, який до того ж закохується в актрису. Врешті-решт інсценізація не досягає бажаного результату, оскільки

Lear and Troilus and Cressida : Graduate Theses and Dissertations. URL: <https://scholarcommons.usf.edu/cgi/viewcontent.cgi?referer=https://www.google.com.ua/&httpsredir=1&article=1564&context=etd>(дата звернення: 12.10.2018).

¹²⁴ Свербілова Т., Малютіна Н. Скорина Л. *Від модерну до авангарду...*, с. 115–116.

бабило Христя теж виявляється *комедіанткою*. У відповідь вона готує власну виставу-фарс, сповна використавши Натуся, аби повернути Романа в сім'ю. Принижена Ольга, попри біль втрати, поводить себе з гідністю та відпускає коханого. Раїса Тхорук у фіналі п'єси бачить мелодраматизм та романсовий дискурс, однак на цьому тлі виокремлює шляхетність Ольги, позаяк людина в ній перемагає лицедійку.

Розгортання псевдоадюльтера на сцені справді нагадує мелодраматичні вистави і навіть водевільні ситуації. Однак п'єса відрізняється від цих жанрів, оскільки автор вдало застосовує метадраматичні техніки. І актори на сцені, і глядачі в залі свідомі штукарства, увага прикута не так до інтриги, як до майстерності виконавців розпланованих сценаріїв. Фокусацію на дійстві підсилюють коментарі Петра і Чужуєнка, що оцінюють поведінку персонажів з професійного боку. Театральний антураж у п'єсі створюється відповідним лексиконом, на кшталт: *«А як я з ролі всерйоз перейду?»*, *«грати до кінця»*, *«спектакль»*, *«погана штука»*, *«наш знаменитий трагик»* тощо. Тітка Христі дає гостеві Чужуєнкові таку характеристику: *«Він прекрасний чоловік, але все ж таки актор»*¹²⁵, наголошуючи, що представники акторської професії вилучені за межі добропорядного товариства у громадській думці.

Остання дія у п'єсі Винниченка – своєрідний бенефіс Христі. Вона вривається до Романа і Ольги, котрі живуть громадянським шлюбом, зі своєю підготовленою «трупю» – тіточкою і сином. Продумані репліки «акторського складу» справляють враження на розгубленого Роману, і під тиском підступних апеляцій він погоджується повернутися до дружини. У підсумку театр професійних акторів виявився переможеним акторами життєвого театру, які грали свої ролі цинічно, відкидаючи будь-які моральні сумніви. Метадраматичного сенсу набуває зізнання актора Чужуєнка: *«Бачте, я брався грати в комедії, а не в трагедії. Для цього у мене сцена є. В житті це трудніше...»*¹²⁶.

¹²⁵ Винниченко В. Натусь. П'єса на 4 дії. Львів; Київ : Рух, 1925. С. 13.

¹²⁶ Винниченко В. Натусь..., с. 46.

Театр як серцевина культу («Пророк»)

П'єса Винниченка «Пророк» поклала крапку в експериментах драматурга. Вона переконливо засвідчує, що автор не втратив інтересу до метадраматичних прийомів. За сюжетом твору, Месія Амар, який своїми буддистськими проповідями збирав безліч людей, зацікавив молоду американську мільйонерку Кет. Попервах вона сприймає його комунікацію з вірянами як шоу, розмовляє з чужинцями спогорда, підкреслюючи, що вона наскрізь бачить цей театр для довірливих: *«З комедіями своїми ви можете забиратися он туди в гору!»*¹²⁷, *«Білет на виставу видаються вами?»*¹²⁸, *«Так, вони видко свої ролі добре завчили»*¹²⁹. Чудеса, продемонстровані Амаром, їй зручніше трактувати як підставу, обман, перформанс. Та поступово раціональна Кет стає однією з найвідданіших учениць Учителя, привозить в Америку. Той, кого героїня називала шарлатаном, отримує визнання Бога. Ця цілковита зміна продиктована не лише духовним вакуумом, але й не сповна усвідомленою закоханістю, сексуальним потягом. Наслідком переступу, пережитого Амаром з Кет, він втрачає свої унікальні здібності.

Паралельно діяльність Амара набирає суспільного розголосу. Викриставши його популярність, супротивники вважають за необхідне усунути пророка. До спланованої акції Райта пристає і Кет, оскільки відчуває себе ошуканою, артисткою з масовки. Продумане зникнення Амара організовують відповідно до античних театральних законів – за допомогою літальної машини, на що однією з перших звернула увагу Світлана Кочерга. Водночас цей засіб виконував ще одну функцію – помсти, адже в результаті аварії Амар розіб'ється, і про цей кінець підступного задуму Райта знає Кет.

Як відомо, у розв'язках античних вистав активно використовували прийом *Deus ex machina* («Бог з машини»). Починаючи з V ст. до н. е. у Давній Греції постійно вдосконалювалися сцена та декорації. Підйомний кран давав змогу піднімати й опускати

¹²⁷ Винниченко В. *Пророк. Українське слово*. Кн. 1. Київ : Аконіт, 2003. С. 19.

¹²⁸ Там само, с. 20.

¹²⁹ Там само, с. 21.

актора, який виконував роль якогось олімпійського божества. Цей трюк був потрібен з метою чудодійного порятунку героїв, і водночас він свідчив про безпорадність драматурга, який не знаходив альтернативи для ефектного завершення заплутаного дійства. 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. Фінал «Пророка» є своєрідною інсценізацією тези Ніцше «Бог помер!». Сакральність таїни тут максимально стерта, бо глядач посвячений у підготовку так званого «дива». Проте спільним для обох варіантів використання цього прийому є націленість на вирішення всіх театральних конфліктів, адже і з'ява Бога в первісному театрі, і його зникнення у Винниченка має призвести, на думку персонажів-ініціаторів, до гармонізації суспільства після певних збурень. Таким чином амар'янство підніметься на небувалу висоту, що дасть змогу йому подолати інші релігії-суперниці. Малюючи перспективи порятунку від розчарування американських неофітів, Райт розгортає перед Кет можливості містифікації світового масштабу, керувати якою має «еліта», яка уміло використає міф про Амара. Уже на підготовчому етапі здійснення задуму Райт відчуває себе головним режисером, який підбирає собі трупу. І Кет мовчазною згодою відповідає на його мефістофельське питання: «Невже вас не захоплює така величезна роля, Кет?»¹³⁰. Інші ролі належить привселюдно назвати Амару перед загибеллю, таким чином назначивши своїх *спадкоємців*. І трагічне шоу вдало реалізується. Величезний натовп спостерігає за зникненням Пророка і стає свідком *громового вибуху*. Як бачимо, зрілий Винниченко доводить небезпеку театру як великого обману, створення штучної віртуальної реальності, у яку вірить наївний обиватель.

Отже, важливою проблемою драматургії Володимира Винниченка, є соціальна і культурна функція театру. Низка персонажів у творах письменника або репрезентує акторську професію або ж небезпечних лицедіїв. Відтворенню природи акторства сприяє використання архетипу маски як елементу,

¹³⁰ Винниченко В. Пророк. Українське слово..., с. 72.

що не тільки приховує істинну сутність особистості, але й дає змогу адаптуватись у середовищі необізнаних виконавцям певних ролей.

Авторське тлумачення сцени як сфери несумісної з сім'єю, її альтернативою є стрижнем антитеатрального дискурсу в доробку Володимира Винниченка. Ключовою у цьому ракурсі є драма «Натусь». На відміну від творів, де театр фігурує як міфологізований заклад з сумнівними соціальними устоями, у п'єсах Винниченка відбувається змагання професійних акторів та обивателів-постановників, причому саме останні перемагають завдяки завзятій і цинічній грі. Метадраматична функція антитеатральності виявляється у характерах персонажів, яким властиво вдаватися до гри, запозичати акторські техніки, органічно застосовувати їх у позатеатральному житті. Таким чином безповоротно стираються кордони вигадки, обману й реальності. Така тенденція простежується в останній драмі-застереженні Винниченка «Пророк», яка відкриває жахаючу сутність глобалістських ілюзій *Theatrum Mundi*.

Запитання й завдання:

1. З якими театрами та режисерами співпрацював В. Винниченко-драматург?

2. Поясніть, чому людину Бароко, характерну для творчості В. Винниченка (Л. Мороз), варто розглядати як свідчення метадраматичних шукань автора.

3. Хто з дослідників драматургії В. Винниченка одним з перших вказав на суголосність творчості В. Винниченка та Л. Піранделло у річищі тяжіння до ігрової стихії?

4. Укажіть персонажів-акторів у доробку драматурга. Які з них представлені успішними професіоналами?

5. Схарактеризуйте топос театру у п'єсі «Між двох сил» В. Винниченка.

6. Які «ролі» нав'язує оточення героїні «Між двох сил» Софії в умовах революційних подій? Чи використовує вона у спілкуванні свої акторські навички й таланти?

7. Як у творі «Між двох сил» порушується проблема любительського театру в Україні та української мови на сцені?

8. У яких творах В. Винниченка висловлюється думка про розрив актора, митця з національними коріннями? Наведіть цитати одного-двох персонажів. Чи погоджуєтесь ви з цією тезою?

9. Визначте п'ять персонажів В. Винниченка, виразно схильних до лицедійства у спілкуванні. Яке значення мають такі герої для метадраматичної естетики текстів?

10. Які рольові «маски» характерні для персоносфери п'єси «Брехня»?

11. Доведіть оперування персонажами у творах В. Винниченка жанровими різновидами драми на означення певної ситуації. Чому ця лексика є прикладом дискурсивної метадрами у доробку автора?

12. Хто з персонажів В. Винниченка захоплюється театром? Які герої дають зневажливу характеристику акторам і сценічній діяльності?

13. Проаналізуйте концепцію сцени як альтернативи сім'ї для жінки у драмі «Закон». Наведіть приклади реплік, які доводять віру Іллі в місійність театру, а також фрази, де ймовірність стати актрисою є шантажем рідних.

14. Чому особливістю метадраматизму В. Винниченка варто вважати антитеатральність? Поясніть походження та конотацію цього терміну, використовуючи тези Дж. Баріша про тяглість дискримінації театру в текстах, написаних для сцени.

15. Чи можна вважати зразком антитеатральної риторики п'єсу «Закон» В. Винниченка?

16. Розкрийте особливості маніпуляції засобом театральної поведінки у п'єсі «Натусь». Доведіть метадраматичний характер простору гри у п'єсі.

17. Хто з персонажів твору «Натусь» бере на себе роль режисера у побутовому конфлікті?

18. Поясніть актуалізацію низки метадраматичних прийомів у мелодраматичному творі «Натусь».

19. Доведіть метадраматизм естетики останньої п'єси В. Винниченка «Пророк».

20. Схарактеризуйте бінарну опозицію «лицемір – бог», притаманну рецепції головного героя твору месії Амара.

21. Як В. Винниченко адаптував для п'єси «Пророк» популярний прийом античних вистав «Бог з машини», збагачуючи потенціал видовища у творі?

22. У чому полягає метадраматична функція антитеатральності?

23. Напишіть есе на тему «Особливості «Theatrum Mundi» В. Винниченка.

Рекомендована література:

1. Винниченко В. Між двох сил. Драма на п'ять дій. Вітчизна. 1991. №2. С. URL: http://chtyvo.org.ua/authors/Vynnychenko/Mizh_dvokh_syl/ (дата звернення: 11.10.2018).
2. Винниченко В. Натусь. П'єса на 4 дії. Львів; Київ : Рух, 1925. 73 с.
3. Винниченко В. Пісня Ізраїля (Кол-Нідре). Харків. 1930. 83 с.
4. Винниченко В. Пророк. Українське слово. Кн. 1. Київ : Акніт, 2003. С. 228–285.
5. Вісич О. Театральний дискурс як основа метадраматизму в п'єсах Володимира Винниченка. *Вчені записки Таврійського національного університету імені В.І. Вернадського*. Серія «Філологія. Соціальні комунікації», 2019. С. 26–31.
6. Гуменюк В. В передчутті соціалістичного тоталітаризму (Про п'єсу Володимира Винниченка «Великий Молох»). *Культура народів Причорномор'я*. 2001. № 17. С. 168–171.
7. Гуменюк В. Драматургія Володимира Винниченка: проблеми поетики : автореф. дис.... докт. філол. наук : 10.01.01. Київ : 2002. 36 с.
8. Гуменюк В. Психологічна мелодрама Володимира Винниченка «Чужі люди». *Культура народів Причорномор'я*. 2001. № 24. С. 169–173.
9. Дудка А. Картина світу в інтерпретації В. Винниченка-драматурга: константи й трансформації : дис. ... канд. філол. наук : 10.01.01. Харків. Харківський ун-т імені В. Н. Каразіна, 2012. 218 с.
10. Кочерга С. Mithos ex machina: До проблеми відчуження віри у п'єсі В. Винниченка «Пророк». Винниченко і сучасність: Зб. наук. праць. Сімферополь. 2000. С. 181–192.
11. Марко В. Драма В. Винниченка «Пророк»: основні проблеми й колізії. *Наукові записки*. Серія : філологічні науки (українське літературознавство). Кіровоград : РВЦ КДПУ ім. В. Винниченка, 2000. Випуск 27. С. 35–47.
12. Мороз Л. «Сто рівноцінних правд» Парадокси драматургії В. Винниченка. Київ : Інститут літератури НАН України; ВІ- ПОЛ, 1993. 208 с.

13. Мороз Л. Драматургія Володимира Винниченка: ідейно-мистецьке експериментаторство на тлі «нової драми» кінця XIX – початку XX століть : автореф. дис.... докт. філол. наук : 10.01.01. Київ, 1997. 30 с.

14. Павлінчук Т. Смертельна гра у драмі В. Винниченка «Пророк»: боротьба за першість. *Вісник Житомирського державного університету імені Івана Франка*. 2006. № 29. С. 215–218.

15. Свербілова Т., Малютіна Н. Скорина Л. Від модерну до авангарду: жанрово-стильова парадигма української драматургії першої третини XX століття. Черкаси, 2009. 598 с. Свербілова Т., Малютіна Н. Скорина Л. Від модерну до авангарду: жанрово-стильова парадигма української драматургії першої третини XX століття. Черкаси, 2009. 598 с.

16. Тхорук Р. Комедії Володимира Винниченка. *Актуальні проблеми сучасної філології. Літературознавство*. Вип. XII. Рівне : РГДУ, 2002. С. 58–72.

17. Чернова І. Екзистенційна проблема митця і мистецтва в українській драматургії (на прикладі п'єс Людмили Старицької-Черняхівської, Володимира Винниченка, Якова Мамонтова). *Літературознавчі студії*. Київ : ВПЦ «Київський університет», 2001. С. 268–276.

18. Юдкін І. Від сценічної репетиції до літературного тексту: прояви «струменя свідомості» у творах В. Винниченка. *Культурологічна думка*. 2014. №7. С. 141–154.

РОЗДІЛ 4.

МЕТАДРАМА У ЗАТІНКУ СОЦРЕАЛІЗМУ

4.1. Варвара Чередниченко («Артистка без ролів»)

Про авторку. Зв'язок з театром

Варвара Чередниченко (1896–1946) залишила свій слід у літературі як публіцистка, перекладачка, авторка малої прози й історичних повістей. Активно проявила себе у 20–40-х рр. XX ст., що відзначалися тяжінням до ідеологічної риторики, яке не оминуло її творчість.

Завдяки нечисленным роботам літературознавців творчий доробок письменниці у прозових жанрах привернув до себе увагу, однак її драматургія залишилася на маргінесах наукових студій. Із молодих років Варвара Чередниченко зарекомендувала себе талановитою вчителькою, організатором просвітнянського 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 річищі «революційного просвітництва», притаманного цій літературній платформі, і працювала Варвара Чередниченко, орієнтуючись на художню стратегію масової літератури. Доробок авторки репрезентує цілу галерею історичних постатей. 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 комунікулятивців (панфутристів)¹³¹.

¹³¹ Веселовська Г. Український театральний авангард. Київ, 2010. 368 с.

Про твір

З погляду метадраматичних шукань доби у творчому доробку Варвари Чередниченко заслуговує уваги п'єса «Артистка без ролів», вперше опублікована 1923 р. в журналі «Червоний шлях». Твір репрезентує інтелектуальний тип *«п'єси-дискусії»*. До її основних жанрових складників належать:

- сюжетотвірна полеміка;
- конфлікт, побудований на зіткненні ідей;
- ослаблення зовнішньої дії і посилення „дії-роздуму”;
- відсутність жорстких бінарних опозицій у системі образів;
- використання прийому ретроспекції;
- відкритий фінал;
- парадоксальність;
- жанрова дифузія»¹³².

Герої драми-дискусії зазвичай виступають носіями певних переконань, 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.

Персоносфера

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 свою 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*»¹³³. Уперше перед читачем він постає

¹³² Трутнева А. «П'єса-дискусия» в драматургии Б. Шоу конца XIX – начала XX века (проблема жанра): дис. ... канд. филол. наук: 10.01.03. Нижний Новгород. 2015. 198 с.

¹³³ Чередниченко В. Артистка без ролів. *Червоний шлях*. 1923. № 6–7. С. 45.

в затишному інтелігентному помешканні, проте навіть за побутовими справами Колесницький залишається екс-актором. Про це, зокрема, 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!*»¹³⁴. 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...*»¹³⁵. 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 констатуючи: «*Український театр гине...*»¹³⁶. 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, апогети європейських здобутків піддавалися нищівній критиці за

¹³⁴ Чередниченко В. Артистка без ролів. *Червоний шлях...*, с. 47.

¹³⁵ Там само, с. 50.

¹³⁶ Там само, с. 59.

орієнтацію на театр, що переживав власну кризу, за так звану «буржуазіацію» театру, яка відбувалася водночас із його європеїзацію.

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 дав би їй змогу «стати нашою Заньковецькою», потенціал російської королеви сцени Комісаржевської, а виконані нею ролі давали підстави прирівнювати кохану до європейської знаменитості: «...ви б дали нам українську Дузе¹³⁷ наших часів!»¹³⁸. Власне, уже поява Алли в п'єсі має певний театральний 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 завуальовано описує свій новий статус, використовуючи театральну лексику, завдяки чому текст п'єси набуває специфічної багатозначності. Так, комуністичну партію героїня називає «величезною трупкою», керманичем 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

¹³⁷ Елеонора Дузе (1858–1924) – італійська актриса, яка прославилася своїми ролями в модерних творах та численними гастрольями, ставши ланкою, котра пов'язувала сучасність з середньовічною комедією dell'arte, за що отримала найвищі оцінки від впливових авторитетів театральної справи.

¹³⁸ Там само, с. 59.

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.

Полемики, 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 *momento mori* 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?»¹³⁹. У пореволюційну добу, на думку героїні, театр хоч і стає анахронізмом, але може зайняти «відповідно-почесне місце в музеї всесвітньої культури»¹⁴⁰. 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*»¹⁴¹.

Метадраматична функція притаманна як головним, так і другорядним персонажам у п'єсі Варвари Чередниченко «Артистка без ролів». Позицію Али підтримує її незмінний супутник і друг молодості актор **Довгань**. Свою зникаючість у певних ситуаціях він завжди пояснює професійно: «...в цій дії я зовсім-таки не знаю своєї ролі»¹⁴². Алла також підкреслює його життєву

¹³⁹ Мамонтов Я. Театральна публіцистика. Київ. 1967. С. 234.

¹⁴⁰ Чередниченко В. Артистка без ролів. Червоний шлях. 1923. № 6–7. С. 51.

¹⁴¹ Там само, с. 52.

¹⁴² Там само, с. 46.

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 трупі 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.

Художні деталі – атрибути театру

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»¹⁴³, 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.

¹⁴³ Гуменюк В. В передчутті соціалістичного тоталітаризму (про п'єсу Володимира Винниченка «Великий Молох»). *Культура народів Причорномор'я*. 2001. № 17. С. 168.

Запитання й завдання:

1. Складіть перелік драматургів, до яких апелюють дійові особи театрального твору В. Чередниченко.
2. Складіть перелік драматичних творів, які згадуються в тексті п'єси «Артистка без ролів».
3. Які актори стають символами театального таланту кін. XIX – поч. XX ст. Що ви знаєте про їхнє визнання і популярність?
4. Поясніть назву твору. Укажіть семантичне навантаження лексеми «ролі» у контексті номінації.
5. Яким чином жанр п'єса-дискусія стає засобом метадраматизму художнього тексту?
6. Чи вбачаєте ви суголосність змісту п'єси з історичними театральними дискусіями, які мали місце в 20-30-х роках XX ст.?
7. Характеризуйте позиції у дискусії трьох головних персонажів твору.
8. В чому полягає інтертекстуальний зв'язок п'єси В. Чередниченко з твором В. Винниченка «Великий Молох»?
9. Як Алла пояснює свій ідеологічний вибір, вдаючись до театальної термінології.
10. Кого з персонажів п'єси називають іменем персонажу, що свого часу він успішно зіграв на сцені.
11. Яка з концепцій призначення театру, висловлена в наскрізних дискусіях, вам найбільше імпонує? Наведіть аргументацію.
12. Як у творі «Артистка без ролів» вдається розширити театральний інтертекст шляхом сценографії?
13. Висловіть припущення, хто з відомих акторів/режисерів міг бути прототипом образів Колесницького, Романа, Али?
14. Запропонуйте інший варіант фіналу твору, який би свідчив про розвінчання концепції пролетарського театру та доводив перспективи модерного розвитку театального мистецтва.
15. Кого з дійових осіб твору ви вважаєте метаперсонажем. Обґрунтуйте свою позицію.

Рекомендована література:

1. Бублик Оксана. Варвара Іванівна Чередниченко (1896–1949). URL: <https://csamm.archives.gov.ua/2021/12/16/varvara-ivanivna-cherednychenko-1896-1949/>
2. Буженко Т. Життєвий і творчий шлях Варвари Чередниченко. *Варвара Чередниченко. Вибрані твори*. Київ. 1971. С. 3–5.

3. Веселовська Г. Український театральний авангард. Київ. 2010. 368 с.

4. Вісич О. Критичний дискурс метадами Варвари Чередниченко «Артистка без ролів». *Вісник Житомирського державного університету. Філологічні науки*. 2018. Вип. 1(87). С. 58–62.

5. Гуменюк В. В передчутті соціалістичного тоталітаризму (про п'єсу Володимира Винниченка «Великий Молох»). *Культура народів Причорномор'я*. 2001. № 17. С. 168–171.

6. Мамонтов Я. Театральна публіцистика. Київ. 1967. 328 с.

7. Трутнева А. «П'єса-дискуссія» в драматургії Б. Шоу кінця XIX – початку XX століття (проблема жанру): дис. ... канд. філол. наук: 10.01.03. Нижній Новгород. 2015. 198 с.

8. Чередниченко В. Артистка без ролів. *Червоний шлях*. 1923. № 6–7. С. 44–71.

4.2. Яків Мамонтів («Над безоднею»)

Про автора

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

«Рожеве павутиння»

Концепція театру пунктирно проглядає в п'єсі Якова Мамонтова «Рожеве павутиння» (1926). Ця побутова комедія побудована на фарсі, розіграшах 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 повелись 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 в одному ряду 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 Чарлея¹⁴⁴, то чом же мені не грати Марусю Богуславку?»¹⁴⁵*.

У «Рожевому павутинні» впадає в око властива Мамонтову та його сучасникам комунікація з персонажами та акторами, що відображено в окремих ремарках, репліках і особливо характеристиках дійових осіб. Майже в кожній характеристиці простежується апеляція 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»¹⁴⁶*. Колоритними є дискусії автора зі своїми героями, які відмовляються від участі у п'єсі. Приміром,

¹⁴⁴ Йдеться про виставу-фарс «Тітка Чарлея» Брендона Томаса, яка була в перше поставлена в Лондоні 1892 р., але рекордно швидко стала популярною у театрах багатьох країн, а в російському театрі Корша роль тітоньки Чарлей виконував актор Степан Кузнецов, якого і згадує персонаж Мамонтова. За п'єсою був знятий добре відомий фільм «Здрастуйте, я ваша тітка».

¹⁴⁵ Мамонтов Я. А. Твори. Київ : Дніпро, 1988. С. 221.

¹⁴⁶ Мамонтов Я. А. Твори..., с. 197.

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 скликай. А воно ж таки театр, а не агітпроп. Так-сяк порозумілися»¹⁴⁷. Не погоджувалась увійти до дійових осіб і баба Тетяна: «Ще, – каже, – ненароком попадемо до «Березоля» та на конструкцію потарабанимо. А я ж сто років по хаті та по садочку походжала!». Насилу я заспокоїв її: не бійтеся, кажу, бабусю, в такому натуральному вигляді вас у «Березолі» і на поріг не пустять!»¹⁴⁸. 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.

«Бузанівський лицедій»

Ознаки метадрами наявні у п'єсі «Бузанівський лицедій», більш відомій під назвою «Республіка на колесах» (1928), написаній на основі оповідання Олексі Слісаренка «Президент Кислокапустянської республіки». Попри те, що у постановках твір трактувався у комедійному дискурсі, для автора було принциповим його трагікомічне начало. У листі до режисера-однодумця 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»¹⁴⁹. 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

¹⁴⁷ Мамонтов Я. А. Твори..., с. 163.

¹⁴⁸ Там само, с. 83.

¹⁴⁹ Цит. за: Костюк Ю. Г. Творча і громадська діяльність Якова Мамонтова. Я. Мамонтов. Твори. Київ : Дніпро, 1988. С. 23–24.

відсилання до дійсності»¹⁵⁰. 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?»¹⁵¹. По суті, йдеться про явище, яке сьогодні набрало особливо масштабних розмірів. Сучасний вчений Ніл Деграс Тайсон визначає наше сьогодення як добу «альтернативних фактів», маючи на увазі віру кожного в те, що хочеться, під впливом ідеологічних настанов. Насправді феномен «альтернативних фактів» вже давно знаходить втілення в метадрамі, що яскраво репрезентує п'єси Якова Мамонтова «Бузанівський лицедій».

Метадраматичний реєстр твору налаштовано вже в переліку дійових осіб, поданому з такою іронією, що й сам автор постає у 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»; з другого – автор у дусі константи «світ – театр» додає: «За революційно-бузанівських обставин з нього розкішний президент»¹⁵². Характеристика персонажів часом 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

¹⁵⁰ Беляєва О. Гротеск як спосіб артикуляції трагікомедійної візії світу у п'єсі Я. Мамонтова «Республіка на колесах». *Літературознавчі обрії. Праці молодих учених*. Київ, 2010. Вип. 18. С. 44.

¹⁵¹ Мамонтов Я. Трагікомедія – жанр нашого часу. *Нове мистецтво*. 1928. № 4. С. 5.

¹⁵² Мамонтов Я. Республіка на колесах. *Твори*. Київ : Держлітвидав України, 1962. С. 220.

супроводжується коментарем: «Аж страх бере за ту акторку, що гратиме цю роль: згорить, сердешна, на попіл»¹⁵³. Застороги до акторів наявні при характеристиці 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!»¹⁵⁴.

Головний герой п'єси Дудка вповні відповідає заявленому амплуа, реалізуючись як типовий актор театру гротеску при фактичній відсутності театральної сцени. Його демагогічні промови засвідчують неабиякий хист лицедійства, що особливо театральню проявляються у фарсовій церемонії призначення президентом самого себе. До соло Дудки додаються і 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 у 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»¹⁵⁵. Мимоволі спадає на думку, що будь-яка влада – це театр з неодмінними атрибутами, який тримається на таланті аферистів. А більшість людей є лише маріонетками у 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»¹⁵⁶.

¹⁵³ Мамонтов Я. Республіка на колесах. *Твори*. Київ : Держлітвидав України, 1962. С. 220.

¹⁵⁴ Там само.

¹⁵⁵ Там само, с. 221.

¹⁵⁶ Беляєва О. Гротеск як спосіб артикуляції трагікомедійної візії світу у п'єсі Я. Мамонтова «Республіка на колесах». *Літературознавчі обрії. Праці молодих учених*. Київ. 2010. Вип. 18. С. 47.

«Над безоднею»

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 «Бездня» (1901), як слушно зазначає Олена Мельничук, найвірогідніше є відлунням петербурзької моди на «жаргон в стилі модерн»¹⁵⁷. За влучним висловом Андрія Белого, безодня не лише додавала символістського підтексту образам, але й була частиною піару літераторів. У містичних вченнях 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 кохання жінки («самиці»)¹⁵⁸. Попри виразну мелодраматичну лінію, в цьому тексті помітне і тяжіння автора до трагедії, але інколи цей намір справляє враження пародії на трагедію. Слід погодитись з 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»¹⁵⁹.

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

¹⁵⁷ Мельничук Е. Н. Влияние русского символизма на творчество Якова Мамонтова. *Вестник Полоцкого государственного университета*. 2013. № 15. С. 123.

¹⁵⁸ Малютіна Н. П. Українська драматургія кінця XIX – початку XX ст. : навч. посібник. Київ : Академвидав, 2010. С. 85.

¹⁵⁹ Там само.

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 з сім'ями, але в результаті обоє залишаються нереалізованими. Як вказує Марія Моклиця, «попри всю глибину двоїстості людської натури, людина приречена шукати цілість, а отже усвідомлювати несвідоме, давати емоційний імпульс всьому раціональному тощо»¹⁶⁰.

Дія у п'єсі відбувається в багатому домі на березі моря, в заможній інтелігентній родині, «артистичний смак» якої підкреслює модерне убранство помешкання. Своєрідною інтерлюдією у драмі служить розмова Марини (дружини Данила) та її родича, старого композитора, у якій він багатозначно натякає, що *безодня* – це не лише море, вона – *усюди*, тим самим виводячи стрижневий семіотичний знак зі світу природи в осердя людських стосунків. Символ моря-безодні, що поглинає чисті та ідеалізовані людські пориви, споріднює текст Мамонтова з п'єсою «Житейське море» Івана Тобілевича. Слід відзначити, що Яків Мамонтов був добре обізнаний з творчістю попередника. Він став редактором останнього тому шеститомного видання творів письменника і 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»¹⁶¹. Доречно трактувати п'єсу Якова 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» і зазнає

¹⁶⁰ Моклиця М. Алгоритмичний код літератури, або Реабілітація алегорії триває. Київ : Кондор, 2017. С. 94.

¹⁶¹ Мамонтов Я. Театральна публіцистика. Київ : Мистецтво, 1967. С. 240.

поразку у спробах досягти гармонійного життя поза театральною суетою.

Зав'язкою у творі стає поява в домі актриси «Вільного театру»¹⁶² 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, в якому 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»¹⁶³.

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, вже 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 Офелія, що навіки зачарувала мого Гамлета?»¹⁶⁴. 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**»¹⁶⁵. 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

¹⁶² Про затребуваність в Україні зламу 19 та 20 сторіч 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?

¹⁶³ Мамонтов Я. «Над безоднею». Драма в 3-х актах. Харків : Держ. вид-во України, 1922. С. 9.

¹⁶⁴ Там само, с. 13.

¹⁶⁵ Там само, с. 19.

праці, зокрема, процес творення театрального образу. Данило так коментує стан актора, який перевтілюється у вигаданого драматургом персонажа: *«Чи може бути що-небудь вище від тої насолоди, якою переповнюється вся істота артиста в час сценічної гри?»*¹⁶⁶. Зображення психологічного занурення у цей стан у Мамонтова відсутнє, але акцент на акторській наркотичній залежності від своєї професії в творі означено. Про специфіку цієї роботи Данило говорить виключно штампами про високість мистецтва у 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...»*¹⁶⁷. 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»¹⁶⁸. Метафоричне зображення театрального мистецтва як релігійного служіння досягається завдяки використанню ряду зіставлень у репліках Зої, вживання лексем та зворотів на кшталт *«гріх»*, *«одцуратися 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 в той же час місіонерка постає безжалісною у своїй максималістській вимозі: покинути сім'ю заради театру.

У монологіях про колишні акторські будні Данило зачіпає і проблему глядача та взаємодію з ним, яку бачить переважно в просвітницькому дусі: *«святий огонь... кидати... в темний на-товп»*. Проте Данило певен, що театр як сполучення святого духу через артиста з масовим реципієнтом містить ще багато езотеричних секретів, які не відкрились сповна перед поколіннями мислителів: *«І які ще невідшукані скарби, які нерозгадані*

¹⁶⁶ Мамонтів Я. «Над безоднею»..., с. 19.

¹⁶⁷ Там само.

¹⁶⁸ Малютіна Н. П. Українська драматургія кінця XIX – початку XX ст..., с. 82.

таємниці заховані в чуді театрального мистецтва»¹⁶⁹. Зрештою Данило ставить доволі точний діагноз самому собі: він здійснив духовне самогубство, відмовившись від свого таланту, що є метою і *присудом на цілий вік*. Ян, з його травмою мистецької нереалізованості, частково розуміє Данила, він вважає, що є така категорія людей, які опиняються *«на роздоріжжі між маленькою людиною і великим творцем»*¹⁷⁰. Закономірною видається розв'язка твору, яка дає зрозуміти, що виходу з цього *роздоріжжя* практично не існує. Як слушно зазначає Олена Мельничук, «Данило обирає смерть, актом суїциду відповідаючи собі на одвічне шекспірівське питання»¹⁷¹.

Якщо архетип Гамлета відповідає внутрішній суті Данила, з його роздвоєнням, сумнівами, даремними спробами самоідентифікації, то архетип Офелії спрацьовує у дещо інший спосіб. Як і шекспірівській героїні, Зої притаманний абсолютний ідеалізм, який вона зберігає у царстві бруду та фальші. Проте на відміну від Офелії вона має чітку концепцію світу, центром якого є театр. Їй притаманна ініціативність, рішучість та 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 свого покровителя *русалкою плавала в морі* і весь цей час 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»*¹⁷².

Отже, творчість Якова Мамонтова посідає важливе місце у розвитку метадрами в Україні. Неабияку цінність має критика та теоретичні погляди автора, що проявилися як оригінальний

¹⁶⁹ Мамонтів Я. «Над безоднею», с. 19.

¹⁷⁰ Там само.

¹⁷¹ Мельничук О. М. Вплив «нової драми» Г. Ібсена на творчість Я. Мамонтова. *Наук. вісн. Микол. держ. ун-ту імені В. О. Сухомлинського*. 2010. Вип. 6. С. 51.

¹⁷² Мамонтов Я. «Над безоднею», с. 10.

компонент інтермедіальної комунікації в його драматичних текстах. Мамонтов запропонував чимало новаторських елементів, особливо цікавими були його ремарки та характеристика дійових осіб, що містили авторський погляд збоку на персонажів, чим підсилювались саморефлексійні інтенції драми і театру. Автор засвідчує послідовне тяжіння до іронічного розщеплення персонажа та актора, що його виконує.

Найбільш широко авторська інтерпретація топосу театру має місце 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 і Офелії, увиразнює драматизм самовизначення персонажів-акторів у координатах опозиції сцена – життя.

Запитання й завдання:

1. Окресліть силуетку життя й творчості Я. Мамонтова, використовуючи посібник А. Криловця.
2. Окресліть спадщину Я. Мамонтова як теоретика театру.
3. Які особливості характеризують ранню творчість Мамонтова-драматурга. Чи можна віднести його до символістів?
4. Яка містифікація лягла в основу сюжету п'єси «Рожеве павутиння»?
5. Чи вбачаєте Ви схожість образів митців-аферистів Мамонтова і відомого персонажа комедії «За двома зайцями» Голохвастого? Чи можна застосувати до рецепції цих образів теорію метадрами?
6. Завдяки чому досягається у п'єсі «Рожеве павутиння» комічність Савки, який називає себе *«артистом державних театрів Рубчик-Зарубайський»*:
7. Укажіть, які вистави згадуються в п'єсі або використовуються алюзії на них.
8. Схарактеризуйте своєрідність переліку дійових осіб та ремарок до п'єси «Рожеве павутиння».
9. Яким чином автор у «Рожевому павутинні» кидає іронічні проєкції на новаторство театру «Березіль»?

10. Чому назва однієї з п'єс драматурга «Бузанівський лицедій» є маркером його метадраматичних інтенцій?

11. Наведіть цитати з «Бузанівського лицедія», в яких йдеться про акторську професію.

12. У якому амплуа виступає у «житейському театрі» демагог Дуда?

13. Коли була написана п'єса Я. Мамонтова «Над безоднею»? Які інтертекстуальні асоціації метадраматичного характеру викликає цей твір?

14. Схарактеризуйте театральну кар'єру головного героя п'єси Данила Білогора.

15. Як у творі «Над безоднею» використовується мотив двійництва?

16. Яким постає з діалогів та монологів твору глядач, над проблемою якого міркують персонажі?

17. Як проявляється у п'єсі шекспірівський код?

18. Схарактеризуйте техніку інкорпорації цитат з «Гамлета, принца данського» В. Шекспіра в оригінальний текст Я. Мамонтова.

19. Проаналізуйте переплетіння образу Зої у творі з архетипом Офелії Шекспіра?

20. На якій підставі зближуються образи Данила Білогора Я. Мамонтова та Івана Барильченка І. Карпенка-Карого.

21. Уявіть себе постановником вистави «Над безоднею» Я. Мамонтова. Яким чином Ви б зробили акцент у сценографії на шекспірівські алюзії, які є наскрізними у тексті українського автора?

Рекомендована література:

1. 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.

2. Беляєва О. Гротеск як спосіб артикуляції трагікомедійної візії світу у п'єсі Я. Мамонтова «Республіка на колесах». Літературознавчі обрії. Праці молодих учених. 2010. Вип. 18. С. 43–48.

3. Вісич О. Поетика метадрами у творчості Якова Мамонтова. *Вісник Маріупольського державного гуманітарного університету. Сер.: Філологія*. 2018. Вип. 18. С. 27–34.

4. Кремінська І. Художні особливості драми Я. Мамонтова «Над безоднею». *Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. Серія «Філологія»*. 2018. Вип. 78. С. 38–45.

5. Криловець А. Українська література перших десятиріч XX століття: філософські проблеми. Тернопіль. Навчальна книга-Богдан, 2005. С. 209–254.
6. Малютіна Н. П. Українська драматургія кінця XIX – початку XX ст. : навч. посіб. Київ : Академвидав, 2010. 256 с.
7. Мамонтів Я. Над безоднею : Драма в 3-х актах. Київ : Державне видавництво України, 1922. 44 с.
8. Мамонтов Я. На театральних роздоріжжях. Книгоспілка, 1925. 64 с.
9. Мамонтов Я. Твори. Київ : Дніпро, 1988. 557 с.
10. Мамонтов Я. Театральна публіцистика. Київ, 1967. 328 с.
11. Мамонтов Я. Трагікомедія – жанр нашого часу. *Нове мистецтво*. 1928. № 4. С. 4–5.
12. Мамонтов Я. А. Твори. Київ : Дніпро, 1988. 557 с.
13. Мельничук О. М. Вплив «нової драми» Г. Ібсена на творчість Я. Мамонтова. *Науковий вісник Миколаївського національного університету. Сер. : Філологічні науки (літературознавство)*. 2010. Вип. 6. С. 46–59.
14. Свербілова Т., Малютіна Н., Скорина Л. Від модерну до авангарду : жанрово-стильова парадигма української драматургії першої третини XX століття. Черкаси, 2009. 598 с.
15. Хороб С. Українська модерна драма кінця XIX – початку XX століття (Неоромантизм, символізм, експресіонізм). Івано-Франківськ : Плай, 2002. 403 с.
16. Шаповал М. Інтертекст у світлі рампи : міжтекстові та міжсуб'єктні реляції української драми : Монографія. Київ : Автограф, 2009. 352 с.

4.3. Микола Куліш («Вічний бунт»)

Ім'я Миколи Куліша увійшло до плеяди найвизначніших письменників доби Розстріляного відродження. Нині його слушно вважають флагманом авангардних пошуків української драматургії XX ст. Трагічні умови тоталітарної держави не дали сповна розкритися таланту автора, але завдяки тісній співпраці з визначним режисером Лесем Курбасом палітра його театральних шукань виявилась напрочуд розмаїтою. І хоч невелика за обсягом творча біографія автора була трагічно обірвана

сталінським режимом, він встиг написати тринадцять п'єс. Утім, гостре перо Куліша постійно викликало спротив системи, неодноразово автор змушений був калічити свої тексти, аби знайти компроміси з владою задля сценічного втілення написаного. Але зусилля письменника були марні, майже половина його творчого доробку потрапила під заборону.

Генеza дискурсу блазенської гри в доробку Миколи Куліша

Життєвий досвід і болісне розуміння фальшивих гасел сучасності зумовили актуалізацію у доробку письменника гри, маскування, театралізації. Чимало його героїв вдаються до хитрощів, удавання, і навіть перед самими собою вони приречені грати певну роль. Закономірно, що твори Миколи Куліша, написані у складну історичну епоху, зазнали впливу своєрідної риторики, якій притаманне переплетення сакрального і профанного. Нині його доробок є підстави трактувати метатекстом з ознаками абсурдизму. З відстані часу пореволюційний контекст не домінує у його п'єсах, вони претендують на позаідеологічну інтерпретацію, оскільки пропонують різні смислові нашарування, інтригують кодом загадки.

У письменстві 20-30-х рр. XX ст. стає запитуваним дискурс блазнювання, що, безперечно, було спродуковано епохою. Прочитується він і у доробку Миколи Куліша. Дослідниця Євгенія Гай у статті «Божевільний, юродивий, блазень як модус співіснування митця і суспільства у літературі 20-х – початку 30-х років (на прикладі драматургії Миколи Куліша)». слушно наголошує, що «юродивість та блазенство його героїв – це проблема поета і держави; це спосіб існувати і творити в системі, занадто регульованій і диктаторській, в системі, де можуть вижити лише безликі гвинтики; це жест, яким можна виказати свою незгоду з дійсністю; це спосіб збудити інших від сну та мрій»¹⁷³. Небезпідставно Євгенія Гай стверджує, що певні риси блазнювання

¹⁷³ Гай Є. О. Божевільний, юродивий, блазень як модус співіснування митця і суспільства у літературі 20-х – початку 30-х років XX сторіччя (на прикладі драматургії Миколи Куліша). *Літературознавчі обрії : праці молодих учених*. Вип. 18. Київ : Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України, 2010. С. 53.

притаманні й образу автора. Безперечно, Микола Куліш був вимушений ховатися за маскою юродивого, до останку він сподівався, що зможе відвести від себе дамоклів меч переслідування. «Божевільний, юродивий, блазень, – зазначає Євгенія Гай, – це спокута за мрії в «загірну комуну», реакція на систему, що не залишає місця для мислення та творчості»¹⁷⁴. Схожі думки знаходимо і в працях Ніли Зборовської, яка пояснювала, що в умовах початків тоталітарної системи «письменник-блазень прагнув прислужитися новій владі і виявити водночас незгоду з нею»¹⁷⁵. Ця незгода з часом ставала більш закодованою, авторські візії трансформувалися в абсурдні репліки персонажів, які нібито мали розважати глядача своїм неадекватним прозрінням. Отож тексти Миколи Куліша заслуговують прискіпливого метадраматичного аналізу.

Варто нагадати, що архетип блазня є типологічним поняттям по той бік добра і зла, що визначається домінантою буфонади. У давнину блазень міг говорити в очі можновладцям те, що не було дозволено жодному васалові. В архетипних стосунках блазня з королем шукають витоки так званої «п'ятої влади». Дослідники виокремлюють у блазня різні маски, які він одягає залежно від ситуації: простак, цинік, пройдисвіт, дурень тощо. Він анархіст за природою, тому бере на себе право порушувати межі, бути імпульсивним та спонтанним. Карл Густав Юнг трактує цей архетип як могутній дух трикстера, якому приносять насолоду всілякі витівки. Наслідки його дій хоч є неприємними, але завжди видовищними. Провокуючи різні нерегламентовані зміни, блазень розважає очевидців, даруючи своєю грою естетичну насолоду.

Парасит (професійний розважальник) з'явився ще в театрах Давньої Греції і Риму, хоча зазвичай вони презентували убогих нахлібників, котрі своєю поведінкою заробляли скромне місце під час трапези. В епоху пізнього середньовіччя та Відродження ці народні персонажі починають активно завойовувати сцену,

¹⁷⁴ Гай Є. О. Божевільний, юродивий, блазень..., с. 53.

¹⁷⁵ Зборовська Н. Код української літератури: Проект психоісторії новітньої української літератури : монографія Київ : Академвидав, 2006. С. 303.

а їхні репліки наповнювались філософським підтекстом, прикладом чого може бути успіх італійської комедії dell'arte. Блазнями все частіше починають вважати розумних людей, які лише прикидаються бовдурами, в чому переконують відомі персонажі Вільяма Шекспіра. Природу прихованої мудрості так пояснює одна з його героїнь у комедії «Дванадцята ніч»: «*Розумний досить він, щоб грати дурня, / Чималий розум справді тут потрібен...*»¹⁷⁶. У цій же п'єсі Шекспір афористично розкриває метадраматичну суть персонажа Блазня, з характерною для нього схильністю до театралізації та роздвоєння: «*Розуме, коли на те твоя воля, поможи як слід удати дурня!*»¹⁷⁷. Отож феномен блазнювання передбачає продуману режисуру, багатство іпостасей, синтез трагічного і комічного, що приховується за сміховою вершиною айсберга.

Теорія метадрами не оминула феномену блазня та його роль у створенні додаткових змістових площин художнього твору. Зокрема Улрік Лендфестер наголошує, 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»¹⁷⁸. Блазень, на думку дослідниці, має привілей говорити правду про структурну спорідненість драми на сцені та позасценічної дійсності. Він дає зрозуміти, що неможливо говорити правду без застосування театральних форм її вираження. Ці міркування є засадничими для рецепції творчості Миколи Куліша, оскільки історичні обставини потребували кодифікації висловлювань.

¹⁷⁶ Шекспір Вільям. Дванадцята ніч, або як собі хоче. *Твори в шести томах*. Том 4. Київ : Дніпро, 1986. С. 210.

¹⁷⁷ Там само, с. 182.

¹⁷⁸ Landfester Ulrike. The Invisible Fool: Botho Strauss's Postmodern Metadrama and the History of Theatrical Reality. URL:<https://www.alexandria.unisg.ch/40059/1/The%20invisible%20Fool%2051.pdf> (дата звернення: 12.10.2018).

Метадраматичні прийоми Миколи Куліша в оцінці літературознавців

Блазенство та архетип блазня є лише компонентами комплексу метадраматичних прийомів, які аналізували або принагідно згадували дослідники, що вивчають поетику драматургії Миколи Куліша. Валерія Кутила діагностує цілий спектр таких прийомів на прикладі одного твору: «Карнавальні обряди увінчання/розвінчання героя, створення пародіюючого 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...»¹⁷⁹. Анжела Матющенко вказує на несумісність індивідуальних прагнень його персонажів «із вимогами реального суспільства», що зумовлює «чи не найосновнішу «екзистенціальну» тему драм Куліша»¹⁸⁰. З погляду Мирослави Кореневич, у Куліша спостерігається гротескова деформація акту комунікації, порозуміння між персонажами унеможливлене різними «мовами», продиктованими різними логіками та аргументами. Своєрідність Кулішевого героя чи не найяскравіше уособлює Малахій, з характерною для нього химерною дифузією світобачень, на що також звернули увагу науковці. У цьому персонажі вбачають трагічного юродивого, напівбожевільного, блазня. Низку текстів письменника розцінюють як «інтелектуальну клоунаду» (А. Матющенко).

Абсурдизм художнього світу Миколи Куліша став об'єктом вивчення Віктора Мартинюка. Вчений 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»¹⁸¹. Цей аргумент дає підстави розглядати тексти

¹⁷⁹ Кутила В. Архаїчні жанрові традиції в п'єсі м. Куліша «Мина Мазайло». 2013. С. 194.

¹⁸⁰ Матющенко А. Між диктатором і блазнем (драматургія Миколи Куліша у контексті світової драми абсурду). *Науковий вісник Ужгородського університету*. Вип. 2 (36). 2016. С. 193.

¹⁸¹ Мартинюк В. О. Принцип абсурдного в організації художнього

драматурга як метадрами або ж п'єси з метадраматичними елементами. Вбачаємо заслугу Віктора Мартинюка в тому, що він одним з перших зауважив близькість художніх пошуків Миколи Куліша та його сучасника Луїджі Піранделло. І український, й італійський драматурги не цуралися подібності до традиційної драматургії, однак обидва істотно розмивають усталені системи, провокуючи розмаїття тлумачень.

Попри суттєві напрацювання літературознавців у напрямку осмислення самотнього художнього світу Миколи Куліша, низка п'єс зі спадщини автора ще очікує детального метадраматичного аналізу.

Авторське блазнювання у п'єсі «Хулій Хурина»

Прикладом майстерного поєднання сценічного дійства та закодованої позасценічної реальності є п'єса Миколи Куліша «Хулій Хурина» (1926). Цей твір інтертекстуально пов'язаний з популярним романом Іллі Еренбурга «Надзвичайні походеньки Хуліо Хуреніто і його учнів». Апеляції до цього літературного персонажа неодноразово створюють комічну ситуацію у п'єсі Куліша:

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...¹⁸².

Людмила Скорина, характеризуючи цю інтертекстуальну гру, справедливо вказує: «...йдеться не про шахрайство, що має на меті матеріальний зиск, а про іронічну гру, яку не розпізнає радянський чиновник Божий»¹⁸³. Як стверджує Наталя Кузякіна, більшість персонажів п'єси – «соціальні маски», сам твір

простору драматичних творів Миколи Куліша : дис... канд. філол. наук: 10.01.06. Львів, 2009. С. 5.

¹⁸² Куліш М. Г. Твори : в 2 т. Т. 1. П'єси. Київ : Дніпро, 1990. С. 266.

¹⁸³ Скорина. Л. Еренбургівський слід у комедії Миколи Куліша «Хулій Хурина». *Вісник Черкаського університету. Філологічні науки*. 2013. Вип. 5. С. 67.

виразно зорієнтований на «умовну театральну систему». Показовий характер перформансу, наприклад, має сцена ритуального вшанування книжного вчителя Хулія Хурини на його «могілі», зокрема промови перед натовпом з вінками та свічками, що також є висміюванням поширених на той час партійних церемоній, що еклектично поєднували елементи різних ритуалів.

Шаржуванням пореволюційної практики сприймається порушене у п'єсі питання про присвоєння імені великого вчителя Хулія Хурини місцевому театрові. У відповідь на пропозицію один з персонажів (Божий) проголошує тираду, в якій театр постає місцем аморальності й розпусти (останнє ілюструє випадок гротескного зґвалтування 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 виконкому та сам женися на жертвах. Ні!.. Не вартий наш театр, щоб назвати його ім'ям Хулія Хурини...»*¹⁸⁴. Загалом образ театру в п'єсі «Хулій Хурина» є переконливим свідченням новаторського мислення автора.

Піранделлівський модус п'єси Куліша «Вічний бунт»

Як і Піранделло, Куліш охоче множить шари театральності у своїх художніх текстах. З цією метою він використовує прийоми п'єси про п'єси, театр в театрі, покликання на інші драматичні твори, самопокликання тощо. Використовуючи розмаїті спектри гри, автор розхитує опозицію справжнє / несправжнє, реальне / уявне, і таким чином загострює проблему автентичності життя. Зіставлення з Піранделло передусім зумовлює сюжет та образний світ п'єси Куліша «Вічний бунт» (1932).

Переважно «Вічний бунт» літературознавці розглядають в ракурсі ідеологічних дискусій, феномену бездомності, протиставлення «місто / село» тощо. Однак водночас твір репрезентує доволі рідкісний приклад метадрами, де основною прикметою метарівня є не створення додаткової сценічної театралізованої дійсності, а умовне писання майбутньої п'єси. Метадрама в цьому тексті є засадничою концепцією. Молодий випускник

¹⁸⁴ Куліш М. Г. Твори : в 2 т. Т. 1. С. 273.

комун-університету Ромен перед метафоричними дверима у прийдешнє пророкує появу поета (яким, вочевидь, планує стати сам), що прославить їхню буремну сучасність: він напише *«про цей момент цілу поему, драму навіть, щоб можна було й на театрі виставляти»*¹⁸⁵. Метатекстуальні міркування про жанр твору відновлюються і 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!»*¹⁸⁶. Але на ту пору Ромен втрачає свій ентузіазм, тому визначає жанр омріяної п'єси інакше – *«просто діалоги про крах ідей <...> дрібнобуржуазного бунтарика, представляючи їх «індустріальній симфонії молодого класу»*¹⁸⁷.

У метадраматичній структурі «Вічного бунту» своєрідно представлена система персонажів. Вже перші репліки п'єси розгортають уявлення про певну творчу (колективну) лабораторію, де наочно роздаються ролі, окреслюються характеристики персонажів, проєктуються промови на майбутніх «комісіях», які в часи панівного соцреалізму були важливим етапом шляху мистецького твору до реципієнта. Описані життєві ситуації у творі – це радше драматичний матеріал для творчості. Водночас текст є зразком саморефлексії героя, спробою дивитись на потік дійсності відчужено, даючи йому морально-естетичну оцінку. Усі сюжетні перипетії коментуються з уявного майбутнього, отож постають перед читачем / глядачем як уявна ретроспекція. Варто наголосити, що Ромен бачить себе автором не щоденника, літопису чи роману, а власне п'єси, яка потребує драматичного конфлікту. І цей конфлікт, поступово розгортаючись, призводить до того, що колишні друзі стають ідеологічними опонентами.

Текст «Вічного бунту» просякнутий духом дискусійності, характерним культурі 20-х рр. XX ст. Виправданим у художньому сенсі є застосування полеміки снів та їх монтажу. Широко використовується прийом вербалізації уявних театральних мізансцен, які набувають метафізичного сенсу. Імена героїв

¹⁸⁵ Куліш М. Г. Твори : в 2 т. Т. 1. П'єси ..., с. 401.

¹⁸⁶ Там само, с. 455.

¹⁸⁷ Там само.

п'єси цілком промовисті: Роменові, романтикові-комуністу, протистоїть Байдух, що засвідчує роздвоєння авторської свідомості між романтичною піднесеністю і скептицизмом збайдужілої людини). Натомість ім'я вірної ідеології партії Майки можна трактувати як натяк на ілюзорність світу героїні. Персонаж, прізвище якого з Гая (колишнього романтика) перемінили на Гайка, що викликає асоціації з основами соцреалістичного канону, сформованими вченням Леніна, який вбачав призначення літератури стати «коліщатком і гвинтиком» (гайкою) загально-пролетарської справи.

Тінь Ромена як homo scribens нагадує Машиністка, яка записує деякі промови, часом фантазії та візії драматурга-мрійника. Героїня відчуває себе не нейтральним фіксатором, а по суті ключовою фігурою, оскільки її призначення – *революцію стенографувати*. У її репліках присутня критика театру з метою самозахисту, 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»*¹⁸⁸. Звертання до теми театру й алюзії на нього мають місце у численних репліках героїв «Вічного бунту». Наприкінці дев'ятої картини, блукаючи смітниками за містом, герой дискутує в уяві з Дівчиною з околиці. Ця уявна дискусія сповнена онтологічних питань, які дають зрозуміти, що герой перестає розрізняти реальність та вигадку. У випадку захоплення пишномовством Ромен згадує Шекспіра, на героїв якого стає схожим. Літературне покликання на автора «Дванадцятої ночі» та «Гамлета» цілком закономірні в ситуаціях марень та безвиході. Окремо варто сказати про самопокликання у п'єсі, зокрема в згаданому епізоді, коли нібито застарілому стилю класика протиставляється більш актуальна чи то пак прогресивна література, представником якої є автор «Вічного бунту». Хоча самоідентифікація героя ускладнена: *«Ніби й справді я герой Шекспірів, а не якогось там з наших, наприклад, Кулішів»*¹⁸⁹. Опосередковано Куліш як автор згадується в репліках Дівчини з околиці, яка виявляється доволі обізнаною з *голубомрійним малахіянством*, а самого

¹⁸⁸ Куліш М. Г. Твори : в 2 т. Т. 1. П'єси ..., с. 419.

¹⁸⁹ Там само, с. 446.

Ромена зіставляє з Малахієм Стаканчиком, тобто вбачає в ньому поведінку блазня. Подібні прийоми мають цілком метадраматичний характер і стають важливими чинниками подвоєння художньої дійсності у творі.

Картина перевиборів у селі видається своєрідною сценою в сцені. У ній видовище блазнювання створює *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 купишся*»¹⁹⁰. У промові Мартюка за хвалебними словами на адресу агітаторів з міста прочитується відкрита зневага до пролетаріату. По суті його риторичні «оди» є насмішками над вдаваною безкорисністю пропагандистів соціалістичної системи. Мова персонажа насичена фольклорними зворотами, що відповідає традиції блазенства, як-от: «*Жив собі чоловік Яшка, порвана сермяжка, так і досі живе: пояс мотузаний, брилик капустяний, на спині латочка, чи хороша моя казочка?*»¹⁹¹. Своїм кривлянням він дає присутнім зрозуміти, що справжнє гасло соціалізму – «*гай тпру до ярма!*». На посаду голови сільради Мартюк не без іронії пропонує *найбільш підходящого для партії чоловіка* – дурника Савку, який поповнює ряди персонажів-блазнів у доробку Куліша. Підтекст промови Мартюка чітко вловлює Гайка, в відтак робить стратегічні висновки: «*Де на голову сільради придуркуватий ідіотик вийде, там за ним завжди розумний класовий ворог стоїть*»¹⁹². Хитрість Мартюка підкреслюють і чоботи, які він завбачливо заховав, аби вдавати з себе представника голоти, що викрили партійці та продемонстрували перед зборами знайдені три пари його добротного взуття. Попри цинічність цього персонажа, він єдиний, завдяки імітації поведінки блазня, намагається розвінчати партійну соціалістичну політику на селі початку 30-х рр. ХХ ст.

«Вічний бунт» – вершина метадраматичних експериментів Миколи Куліша. Художня дійсність у творі розщеплюється на ту, що відбувається, і ту, що буде представлена у майбутній драмі,

¹⁹⁰ Куліш М. Г. Твори : в 2 т. Т. 1. П'єси ..., с. 428.

¹⁹¹ Там само, с. 431.

¹⁹² Там само, с. 432.

тобто ірреальну (сни, уяви, марення). Герої дійства добровільно беруть участь у грандіозній грі з майбутнім, вдаючись до рефлексій над отриманими ролями, серед яких так чи так проявляється архетип блазня. Зокрема він вгадується в образах Ромена, Мартюка, Савки і власне образу автора. Устами Ромена у творі констатується, що до талантів драматурга в умовах тоталітаризму належить вміння «*зразу відчувати соціальним своїм носом*» необхідність тієї чи іншої риторики, тематики тощо. Доробок Миколи Куліша засвідчує, що письменник був свідомий ризикованості свого напівприхованого діалогу з владою, на яку була приречена більшість літераторів того часу. Однак соціально-історичні виклики епохи зумовлювали інтенсивне залучення метадраматичних прийомів до художнього арсеналу письменника-новатора.

Запитання й завдання:

1. Дайте визначення архетипу блазня за К. Г. Юнгом.
2. Дізнайтесь про популярність архетипа блазня в італійській комедії dell'arte.
3. Якою була особливість інтерпретації блазня в метадраматичних текстах В. Шекспіра.
4. Чому феномен блазнювання став актуальним у творчості пореволюційного періоду? Як використовували маску блазня письменники доби Розстріляного відродження.
5. Укажіть тексти М. Куліша, в яких використано архетип блазня.
6. Яким чином п'єса М. Куліша «Хулій Хурина» пов'язана з творчістю І. Еренбурга? Чим це було зумовлено?
7. Які соціальні маски репрезентовано в творі «Хулій Хурина»?
8. Визначте своєрідність топосу театру в п'єсі «Хулій Хурина» М. Куліша.
9. Які прийоми метадрами застосовує автор у п'єсі «Народний Малахій»?
10. Хто з персонажів постає блазнем у текстах М. Куліша «Мина Мазайло» та «Патетична соната»?
11. Які суголосні аспекти поєднують творчі пошуки М. Куліша та визнаного майстра метадрами Л. Піранделло?
12. Пригадайте історію створення п'єси М. Куліша «Вічний бунт» та її сценічну долю.

13. Який метарівень відрізняє цей текст від інших п'єс українських авторів кінця XIX – перших десятиріч XX ст., у яких використано низку прийомів метадрами?

14. У чому полягає нетиповість персонажа Ромена (п'єса «Вічний бунт») для персоносфери української драматургії постреволуційної доби? Чи є аналогічні експерименти в доробку інших драматургів, з творчістю яких ви ознайомились, вивчаючи дисципліну?

15. Яке місце у творі посідає апеляція до різних драматичних жанрів? Випишіть репліки, у яких наявні лексеми на означення цих жанрів та окресліть їхнє смислове навантаження.

16. Які асоціації у вас викликають імена, підібрані автором для персонажів «Вічного бунту»?

17. З якою метою Ромен покликається на Шекспіра? Доведіть, що мотив двійництва є метадраматичним прийомом у тексті.

18. Яким чином у художній світ п'єси вплітається автоіронічна проєкція на творчість самого автора та його твори, що були знані серед широкого загалу?

19. Чи можна картину перевиборів у селі, відображену за допомогою метадраматичного прийому «сцена в сцені», вважати розвінчанням перевиборів в українському селі, яке потрепало від пресингу ідеології?

20. Компонентом структури яких персонажів п'єси автор використовує архетип блазня?

21. Чи був свідомий М. Куліш театралізації тогочасного життя, яке нав'язувала партійна система?

22. Які нові аспекти потенціалу метадрами доводить українська драматургія в умовах тоталітаризму?

23. Запропонуйте свій фінал до п'єси «Вічний бунт», у якому би наскрізна лінія блазнювання досягла кульмінації.

Рекомендована література:

1. Вісич О. А. Метадраматичний потенціал блазнювання у драматургії Миколи Куліша. *Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Серія : Філологія*. 2017. Вип. 27(1). С. 100–103

2. Гай Є. О. Божевільний, юродивий, блазень як модус співіснування митця і суспільства у літературі 20-х – початку 30-х років XX сторіччя (на прикладі драматургії Миколи Куліша). *Літературознавчі обрії*. Вип. 18. Київ, 2010. С. 48–54.

3. Голобородько Я. Художньо-естетична цивілізація Миколи Куліша : монографія. Херсон : ХДПІ, 1997. 312 с.

4. Зборовська Н. Код української літератури: Проект психоісторії новітньої української літератури : монографія К. : Академвидав. 2006. 504 с.
5. Кореневич М. Маска справжня й уявна (Гротесковість драматургії Миколи Куліша). *Слово і час*. 2000. № 11. С. 33–37.
6. Корнієнко Н. Лесь Курбас: репетиція майбутнього. Київ : Либідь, 2007. 328 с.
7. Куліш М. Твори : в 2 т. Т. 1. П'єси. Київ : Дніпро, 1990. 509 с.
8. Кутила В. Архаїчні жанрові традиції в п'єсі м. Куліша «Мина Мазайло». *Філологічні студії*. 2013. С. 191–195.
9. Мартинюк В. Принцип абсурдного в організації художнього простору драматичних творів Миколи Куліша : дис... канд. філол. наук: 10.01.06. Львів. 2009. 192 с.
10. Матющенко А. Між диктатором і блазнем (драматургія Миколи Куліша у контексті світової драми абсурду). *Науковий вісник Ужгородського університету. Серія: Філологія*. Вип. 2 (36). 2016. С. 193–196.
11. Мірошніченко Н. Микола Куліш і Лесь Курбас у контексті діалогічної моделі творчості. *Життя і творчість Леся Курбаса*. Львів; Київ; Харків : Літопис, 2012. С. 318–327.
12. Муқан В. Поетика абсурду в українській драматургії першої половини ХХ століття (на матеріалі творів Миколи Куліша та Ігоря Костецького) : дис... канд. філол. наук : 10.01.01. Київ. 2015. 176 с.
13. Пастушук Г. Еволюція образу блазня в англійській літературі середньовіччя та Відродження. URL: http://www.confcontact.com/2013-nauka-v-informatsionnom-prostranstve/fl1_pastushuk.htm (дата звернення: 12.10.2018).
14. Скорина. Л. Еренбургівський слід у комедії Миколи Куліша «Хулій Хурина». *Вісник Черкаського університету. Філологічні науки* 2013. Вип. 5. С. 66–71.
15. Шекспір Вільям. Дванадцята ніч, або як собі хоче. Твори в шести томах. Том 4. Київ : Дніпро, 1986. С. 171–248.

РОЗДІЛ 5.

ПАЛІТРА МЕТАДРАМАТИЧНИХ ЕКСПЕРИМЕНТІВ У ЕМІГРАЦІЙНІЙ ЛІТЕРАТУРІ

5.1. Іван Багряний («Генерал»)

Зв'язок з театром

Іван Багряний відомий насамперед як прозаїк, однак світ театру повсякчас приваблював автора, про що свідчить його останній прижиттєвий роман «Маруся Богуславка» (інша назва – «Буйний вітер»), який Ігор Качуровський зараховує поряд з такими відомими творами, як «Тигролови» та «Сад Гетсиманський», до творів того рівня, який відповідає тогочасним зразкам світової літератури. У романі йдеться про постановку однойменної п'єси Михайла Старицького аматорською трупю напередодні наступу фашистського війська на СРСР. Твір закінчується успіхом вистави на сцені, але на перший план оповіді все ж виходить історія змужніння молодих людей, яких здружив театральний колектив.

Життєві шляхи самого Івана Багряного не раз перетинались з театром, що не могло не вплинути й на жанрову палітру творчого доробку автора. Нагадаймо, що Багряний був представником літературного покоління, яке розпочало свою творчу діяльність у постреволюційні 20-ті рр., а в 30-ті він опинився у числі письменників, котрі зазнали звинувачень як дисиденти та стали жертвами репресій сталінської тоталітарної машини. Після звільнення із в'язниці Багряний повернувся у рідне містечко Охтирку (тепер Сумська область). Тут він заробляв на життя малярством і деякий час працював художником-декоратором у місцевому театрі (колишній Другий Харківський робітничо-селянський театр). Вочевидь, контакти з сценічною трупю надихнули письменника спробувати свої сили в драматургії.

Так, протягом 40-х рр. у автора з'явилося три драматичні твори: п'єса «Генерал» (1944), драматична повість «Морітурі» (1947), повість-вертеп «Розгром» (1948). Авторські визначення красномовно свідчать про синкретичну жанрову природу цих текстів, у яких структура драми щільно поєднана з епічним наративом.

Не викликає сумніву той факт, що автора насамперед цікавив драматизм життя, складні екзистенційні ситуації у вирі бурхливих історичних подій, випробування якими пройшов і він сам. Утім, не менш очевидним є і вплив загальносвітових театральних тенденцій на шукання Івана Багряного. Прочитуємо у його текстах перегуки з експериментами драматургів-новаторів 20-30-х років ХХ ст.: прикмети епічного брехтівського театру, піранделлівські прийоми, ситуацій «втручання театральної реальності», у результаті чого «реальність і уявне утворюють гротескно-фантазмагоричний колаж, причому, межа між ними руйнується»¹⁹³.

П'єса «Генерал»

Особливої уваги в межах метадраматичного аналізу заслуговує п'єса «Генерал», присвячена подіям 1941 року на території Полтавщини. П'єса має комедійно-сатиричний характер, на що вказує сам автор: *«Це був пролог до комедії, яку не можна було поставити цілих сто років»*¹⁹⁴, проте не позбавлена трагедійних і мелодраматичних елементів.

Персоносфера побудована навколо колишнього політв'язня Данила Лендера, який унаслідок катувань втратив розум у таборах і повернувся додому до матері, коханої Оксани, колишньої трактористки, вимушеної йти на фронт танкісткою, племінника Сашка, епохального героя, що *за віком хлопчисько, за досвідом – дід*. Завдяки спілці Данила та Сашка в тексті реалізується сервантівська модель Дон Кіхот / Санчо Пансо: двоє героїв –

¹⁹³ Степанець К. Діалог з участю третього (І. Багрянний, Б. Брехт і Я. Гашек). *Вісник Житомирського державного університету імені Івана Франка*. 2014. Вип. 5. С. 299.

¹⁹⁴ Багрянний І. Генерал. Мюнхен : Україна, 1948. С. 9.

ідеаліст та авантюрист – вступають у боротьбу зі світом на захист Ідеалу, яким у п'єсі Багряного є Україна.

П'єса починається з титру, де автор переповідає свій сон про візит у театр майбутнього у Києві 2041 р., в якому разом з безтурботними киянами дивився виставу з циклу «*Наше фантастичне минуле*». Часова дистанція, за задумом письменника, уможлиблює зображення жасної, макабричної епохи ХХ ст. без цензури, *нот і ультиматумів*. На цьому утопічна модель твору вичерпується, а на зміну автору-наратору приходить автор-драматург, виступаючи традиційно у ремарках п'єси. Одноразовий характер має також образ ведучого, який не виконує притаманної у подібних випадках метадраматичної функції, а з'являється у пролозі лише з двома фольклорно-поетичними вставками.

Травестійна метадрама

П'єса «Генерал» заслуговує уваги як травестійний вид метадрами. Як відомо, травестія (від італ. *travestire* – переодягатись) – це спосіб інтертекстуального письма, близький до пародії і стилізації, що передбачає комічну переробку текстів, які втілювали серйозний, здебільшого пафосний зміст. Водночас термін використовують для означення ролей з переодяганням і пов'язане з ним комічне перелицювання персонажів. Наявність травестії є маркером карнавалізованої літератури, буфонади. Переодягання 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»¹⁹⁵. 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 переодягається 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

¹⁹⁵ Багрянний І. Генерал..., с. 20.

змушений був одягнути військову уніформу, чим також справив неабияке враження на свого першого глядача Сашка. Останньому приходить ідея і надалі використовувати військову форму, яку масово залишали розбиті вояки, намагаючись втекти від гітлерівців.

Додаймо, що роль психічно хворого генерал намагався виконувати напрочуд сумлінно, задля чужого ока він навіть підтримував *під ручку* іншого офіцера, що переодягнувся в спідницю та відрекомендувався 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 вдруге змінює *шкуру* і одягає на себе мундир німецького жандарма.

Інтертекстуальний аспект метадрами

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, унеможливорює 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)»¹⁹⁶. 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 в 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 і п'єса Багряного написані практично одночасно. Під час розгортання подій у творі українського автора Сашко не розлучається з улюбленою книгою¹⁹⁷, навіть ретранслює фрагменти чеського твору.

¹⁹⁶ Степанець К. Діалог з участю третього..., с. 300.

¹⁹⁷ У СРСР у 30-х роках вийшли дві книги Гашека у перекладі Е. Двоя.

Іван Багряний вводить Йосипа Швейка у персонифікацію 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, поправляє шолом) Ех!..(Рішуче маршує через сцену)¹⁹⁸.

Згодом Сашко повсякчас звертається до уявного персонажа: «Ну, як там воно було далі, товаришу Йосип Швейк? Га?.. (Читає)»¹⁹⁹, «А ти, Йосип Швейк, на цій таратайці грав? Ні?., жаль..»²⁰⁰, а сам літературний солдат стає для нього прикладом для наслідування. Юнак постійно шукає аналогії між своєю ситуацією та сюжетом роману, відчувачи абсолютну спорідненість: «Вроді про нас, вроді про мене. От книга!»²⁰¹, тому, коли після бомбардування вона губиться, Сашко відчуває справжній розпач: «Розбомбили ідоли!.. Як же я сам тепер буду?»²⁰².

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*).

Прийом «п'єса в п'єсі»

Популярний метадраматичний прийомом п'єса в п'єсі у «Генералі» представлено у формі низки **вставних інсценізацій, інтермедій, сцен сну та марення**. Так, внутрішню постановку зустрічаємо вже на початку твору, коли Данило у безумному приступі розкручує Енкеведе: *арештовує, тримає у камені, дає чосу своїм колишнім слідчим*. Роль головного ворога – генерала

¹⁹⁸ Багряний І. Генерал, с. 31.

¹⁹⁹ Там само, с. 48.

²⁰⁰ Там само.

²⁰¹ Там само, с. 14.

²⁰² Там само, с. 67.

Попова – «виконує» лантух борошна. Зрештою ця мікро-вистава «слідства» отримує глядача – селянина, який марно намагається повернути свій мішок. Та йому на заваді стає Сашко, «*вийшовши в азарт від інтересної гри*»²⁰³.

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!»²⁰⁴, а після «вистави» замість оплесків «актори» отримують від дезертирів прокляття на кшталт *аферисти, хохли, Пугачов, Петлюра*.

Інтермедія традиційно тяжіє до посилення ігрового характеру дійства і є важливим складником метадраматичної поетики тексту. У «Генералі» наявні три інтермедії, що обрамлюють другий розділ п'єси. 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 амплуа... І навіть, як мене звать...*»²⁰⁵. Епізодичне усвідомлення власної участі в театральній виставі провокує Попова на гнівні репліки на адресу автора. У приступах люті персонаж намагається звести рахунки з письменником, що його створив: «*Дайте мені автора!!*. Дайте мені того, недостріляного мною, автора!!. Він раз був у моїх руках і вийшов живий...У-у-у!!. Чом я його тоді не роздавив, не знищив!»²⁰⁶. Особливо для Попова нестерпним є той факт, що заради власного спасіння у 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!*»²⁰⁷. І знов ж брутальний монолог генерала перериває метадраматичне за своїм характером

²⁰³ Багрянний І. Генерал, с. 15.

²⁰⁴ Там само, с. 61.

²⁰⁵ Там само.

²⁰⁶ Там само, с. 34.

²⁰⁷ Там само.

попередження: «*Та, ш-ш-ша-ж!!*. Тут публіка...»²⁰⁸. Отож шляхом застосування прийомів метадрами Багрянний загострює відчуття реалій доби Розстріляного відродження, з пережитим досвідом якої українці зустріли нове випробування – Другу світову війну. Формат інтермедії якнайкраще в цьому випадку дав змогу письменнику вийти на життєві покликання, в 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 у 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...*»²⁰⁹. Власне сном називає все, що відбувалось на сцені, Данило, прийшовши до тями у кінці п'єси. Відтак Іван Багрянний, декаларуючи фантазмагоричну настанову ще в початковому титрі драми, наскрізно використовує сон як форму захисту від пережитого, водночас подвоюючи сценічну умовність.

Метадраматичні риси в інших п'єсах Івана Багряного

Драматична повість «Морітурі», яку літературознавці вважають чи не найкращим твором, у якому проявився потенціал Багряного-драматурга, написана на основі автобіографічного матеріалу. Вона присвячена трагічним сторінкам вітчизняної історії та зображає апокаліпсис сталінських таборів, де опинились носії різних світоглядів. Топос в'язниці та екзистенційна ситуація приречених на смерть безвинних людей зумовлює особливий тон оповіді, де поєднаний жертковий пафос і строгість літератури нон-фікшн, але в ньому також наявні виразні відтінки гри і театралізації. Починаючи з експозиції, у тексті підкреслено авторський намір показати жаску історичну панораму як дійство «*Привид бродить по Європі*» «*в постановці нашого*

²⁰⁸ Багрянний І. Генерал, с. 34.

²⁰⁹ Там само, с.47.

«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, ніж на письмі»²¹⁰. Звісно, автор мав на увазі насамперед просвітницьке значення твору, який давав можливість відчутти реалії епохи, що відійшла у минуле. Але сподівань на успіх постановки додавали і 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 з числа *морітурі* і 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...»²¹¹. Причому герой певен, що його призначення не лише стати лідером ув'язнених, які втрачають надію, але й вийти «на арену, на передову лінію історії...»²¹².

Драматична повість місцями нагадує **розширену ремарку**, в якій детально описується сценографія, вигляд персонажів, мізансцени тощо. Хоча чимало типових театральних ремарок, поданих курсивом, супроводжують власне діалоги. Певну суголосність з 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

²¹⁰ Багрянний І. Листування. У двох томах. Т. 1. Київ : Смолоскип, 2002. 2002. с. 167.

²¹¹ Багрянний І. Морітурі. Б. м. : Прометей. Б. р. С. 60.

²¹² Там само.

висновки з побаченого»²¹³. 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 українського театру, що завжди тяжів до оперети. Однак використані в 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 у заграбованому 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...²¹⁴.*

Епоха також яскраво позначається інтертекстуальним звертанням до «Інтернаціоналу», що мав статус гімну СРСР, а згодом партії більшовиків. Обривки його звучання та суперечки навколо цього твору, який для в'язнів остаточно втрачає свою сакральність, є наскрізними у п'єсі. Серед театральних алюзій варто виділити і реакцію Штурмана на смерть Єжова, яку він зустрів без ейфорії, іронічно прокоментувавши відомою фразою з п'єси Шіллера «Змова Фієско в Генуї», *котру зазвичай помилково приписують Шекспірові як авторові більш знаменитої трагедії «Отелло»: «Мурин зробив своє діло – мурин може йти геть!...»*²¹⁵. 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

²¹³ Колошук Н. Іван Багряний: домінанти творчості та проблеми вивчення : навч. посіб. Луцьк : Волин. нац. ун-т ім. Лесі Українки, 2010. С. 22.

²¹⁴ Багряний І. Морітурі..., с. 124.

²¹⁵ Там само, с. 120.

відмінними від основного тексту та з найбільш виразним мета-драматичним 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 у 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»*²¹⁶. Сам автор усвідомлює, що складність матеріалу унеможлиблює жанрову однорідність. У третій та четвертій частині прологу письменник насичує опис нічних напівмарень театральніо-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 вдається 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»*²¹⁷. Попри те, що театр у тексті названий химерним, мінливим і хистким, саме на нього автор покладає місію впорядкувати та систематизувати марева історії та пам'яті. З таким завданням, на думку драматурга, може справитись форма вертепу, з характерною багатошаровістю цього жанру та виразним національним колоритом.

У четвертій візії постає образ збожеволілого режисера, чия творча метода полягає у знехтуванні всіх театральних законів: *«урухомив раптом усе зразу», «здався на самих акторів, давши їм волю»*, а після прем'єри втік²¹⁸. 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*

²¹⁶ Багрянний І. Розгром: Повість-вертеп. Б. м. : Прометей, 1948. С. 13.

²¹⁷ Там само.

²¹⁸ Там само, с. 15.

*неосяжної сцени»*²¹⁹. 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 рецепції трагічних подій, зображених як безумна постановка, в якій світова катастрофа руйнує людські життя.

У середині ХХ ст. письменники нерідко вдавались до застосування метадраматичної поетики, намагаючись втілити страхіття і абсурд епохи. Аналіз різножанрової драматичної спадщини Івана Багряного засвідчує авторські інтенції в опануванні художніх прийомів, актуальних в 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. Вжито 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 та подвоюють умовність театральної дійсності.

Драматична повість «Морітурі» та повість-вертеп «Розгром» репрезентують шукання автора у 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 надавалась до мистецьких експериментів. Публіцистичність стилю, епізодичний надмір патетики та категоричність позиції автора маргіналізують естетику метадрами. Втім, художній досвід Івана Багряного є

²¹⁹ Багрянний І. Розгром: Повість-вертеп..., с. 15.

показовим прикладом в динаміці застосування метадраматичних прийомів в українській літературі.

Запитання й завдання:

1. Яке місце в творчості І. Багрянного посідає драматургія?
2. Що ви знаєте про театральний досвід письменника, отриманий ним під час Другої світової війни?
3. У чому полягає жанрове новаторство І. Багрянного у його текстах, визначених як «драматична повість», «повість-вертеп»?
4. Які стильові інновації європейської драматургії К. Степанець діагностує у доробку І. Багрянного?
5. Схарактеризуйте сюжет та жанровий симбіоз п'єси І. Багрянного «Генерал».
6. Оцініть оригінальність метадраматичного *титру*, за допомогою якого автор змальовує масштабну утопічну картину майбутнього, у якому центральне місце посідає вистава «Наше фантастичне минуле».
7. Пригадайте, що вам відомо про історію виникнення та еволюцію жанру «травестія». У яких діях рольові травестії є маркером їхньої сутності?
8. Який елемент одягу зближує комедії німецького письменника А. Коцебу та п'єсу «Генерал» І. Багрянного?
9. Укажіть основні риси карнавалу та маскараду, що проявляються в художньому світі п'єси «Генерал».
10. Наведіть численні приклади обміну ролями у творі. За допомогою підібраних цитат з художнього тексту обґрунтуйте тезу про засадниче використання автором рольових ігор та з'ясуйте їхній вплив на конфлікт твору.
11. Доведіть, що функція перевдягання у п'єсі «Генерал» є виразно метадраматичною.
12. Схарактеризуйте роль глядачів, що опиняються свідками перевдягання персонажів твору. Якими є їхні коментарі театрального видовища зміни ролей у новому одязі?
13. Які інші засоби, окрім одягу, використовують персонажі І. Багрянного з метою демонстративного вживання в роль для оточення?
14. Проаналізуйте метадраматичну функцію у творі образу Швейка з п'єси Б. Брехта.

15. Випишіть репліки героїв п'єси «Генерал», в яких використовується театральна лексика. Чому автор активно послуговується нею та якою семантикою наповнені окремі слова в художньому контексті?

16. Визначте ключові вставні інсценізації у творі, які безпосередньо впливають на розгортання сюжету?

17. Наведіть приклади апеляції до автора та глядача в ігровому світі тексту І. Багряного.

18. Яким чином інтермедії у творі порушують проблему акторської мови як засобу перевтілення?

19. Які прийоми та мовні особливості зближують повість «Морітурі» з природою драматичного тексту?

20. Проінтерпретуйте образи Автора та Режисера у «Вертепі».

21. Яке місце у поетиці повісті-вертепу посідають елементи дискурсивної метадрами?

22. Чи є підстави вбачати конфлікт між тяжінням І. Багряного до естетики метадрами і реалістичною школою його письма? Поясніть вашу думку щодо цієї тези.

23. У чому полягає спорідненість метадраматичних експериментів І. Багряного з традиційною українською інтермедією XVII-XVIII ст.?

Рекомендована література:

1. Багрянний І. Генерал. Мюнхен : Україна, 1948. 94 с.
2. Багрянний І. Листування. У двох томах. Т. 1. Київ : Смолоскип, 2002. 706 с.
3. Багрянний І. Морітурі. Б. м. : Прометей. Б. р. 128 с.
4. Багрянний І. Розгром: Повість-вертеп. Б. м. : Прометей, 1948. 125 с.
5. 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.
6. Вісич О. Метадраматичні експерименти у творчості Івана Багряного. *Wschodnioeuropejskie Czasopismo Naukowe*. 2018. № 7 (35). Część 4. S. 62–67.
7. Войчишин Ю. Іван Багрянний. Літературно-біографічна студія. Вінніпег-Оттава, 1968. 87 с.
8. Желновач А. Драматургія І. Багряного у літературному контексті своєї доби. *Spheres of Culture*. 2016. Vol. 14. С. 161–171.

9. Желновач А. О. Соціальний міф у п'єсі «Морітурі» Івана Багряного. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія : Літературознавство*. 2016. № 44. С. 137–143.

10. 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.

11. Жолдак Б. Близнята чи двійники. *Кіно-театр*. 1998. № 2. С. 19–20.

12. Качуровський І. Для бою народжений : життя і творчість І. Багряного. *Сучасність*. 2006. № 10. С. 96–103.

13. Колошук Н. Іван Багряний: домінанти творчості та проблеми вивчення : навчальний посібник Луцьк : Волинський національний університет ім. Лесі Українки, 2010. 102 с.

14. Сподарець М. Я визначив собі шлях українського письменника (Перипетії творчості і біографії І. Багряного). *Вісн. Харк. нац. ун-ту ім. В.Н. Каразіна. Сер. : Філологія*. 2006. Вип. 55. № 748. С. 3–12.

15. 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.

16. Шевельов (Шерех) Ю. Я – мене – мені... (і докруги): Спогади : В 2 тт. Харків–Нью-Йорк : Видання часопису «Березіль». Вид-во М.П. Коць, 2001. Т. 1. 428 с.

5.2. Людмила Коваленко («Героїня помирає у першому акті»)

Зв'язок з театром

Людмила Коваленко – письменниця, перекладачка, громадська діячка. На її долю випало пережити дві світові війни, голодомор, репресії тоталітарного режиму, низку особистих трагедій. Народилась в Маріуполі 1898 р., освіту отримала в Одесі та Києві. У 20-х рр. ХХ ст. опинилась у вирі київського літературного життя 20-х рр. Завдяки Максиму Рильському Людмила Коваленко познайомилась з прозаїком Михайлом Івченком,

який згодом став її чоловіком. У вересні 1929 р. Івченка звинуватили 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 пропри складні умови життя активно займалась громадською та літературною працею, що детально висвітлила у своїх статтях біографія Тамара Скрипка²²⁰.

Драматична творчість Людмили Коваленко розпочалась після смерті чоловіка 1938 р. в окупованому Києві. Імпульсом для створення драм, ймовірно, послужила болісна довічна розлука зі старшою донькою Галиною Івченко, яка 1940 р. виїхала в Москву з метою опанувати професію актриси. 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.

П'єси авторки, написані переважно у 40-х рр., вийшли окремою збіркою «В часі і просторі», що об'єднує різні за проблематикою та стилем тексти. Тут реалізуються як рустикальний, так і урбаністичний дискурси, античні мотиви та виразна феміністична проблематика. Очевидною є інтенція опанувати драматичні конфлікти на різних соціально-історичних рівнях. Одним з перших на появу драматичних текстів Коваленко відгукнувся Юрій Шерех²²¹.

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 XX ст. загалом. Вперше твір опубліковано у журналі «Арка» 1948 р.; у збірнику «У просторі і часі» 1956 р. вийшла з деякими змінами. Текст містить авторські біографічні рефлексії у такій нелінійній формі, як драма абсурду.

²²⁰ Скрипка Т. Доля: Людмила Івченко (Коваленко). URL: <http://www.t-skryпка.name/Persons/LLvchenko.html> (дата звернення: 12.10.2018).

²²¹ Шерех Ю. Українська еміграційна література в Європі 1945–1949. Ретроспективи й перспективи. *Вибрані праці*, кн. I, Київ 2008, с. 669.

Лариса Залеська-Онишкевич вважає п'єсу Коваленко «Героїня помирає в першому акті» 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»²²², – констатує дослідниця. Залеська-Онишкевич бачить суголосність тем у Коваленко з метадрамою Луїджі Піранделло, зокрема йдеться про концепцію трактування ілюзії та реальності²²³. Основне новаторство Коваленко полягає у створенні структурно ускладненого метадраматичного тексту.

Персоносфера

Персоносфера п'єси вибудована доволі еkleктично: у першій дії це актори, які названі відповідно до сценічних образів, що вони виконують, або ж їхніх амплу (диктатор, вартувий, субретка тощо) 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. Зрештою, Нова своїми інтенціями 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.

Режисер інп'єси присутній лише у репліках інших персонажів, зокрема Служника, який констатує: «Режисер завжди незадоволений... Від режисера не викрутиться»²²⁴. 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

²²² Залеська-Онишкевич Л. Літературна творчість Людмили Коваленко. *Сучасність*. 1970. № 1. С. 43.

²²³ Залеська-Онишкевич Л. Текст і гра: модерна українська драма. Нью-Йорк, Львів : Літопис, 2009. С. 268.

²²⁴ Там само, с. 182.

контурів, логічного каркасу і тримається хіба на розмоклому рукописі, сліпуватому Суфлерові, який загубив окуляри, та на сумнівних догмах Служника. Власне саме він озвучує повторювану константу «героїня помирає у першому акті», що стає наскрізною віссю абсурду в текстурі п'єси. Вже на початку твору відбувається чітка артикуляція написаності світу. Чи не вперше в українській драматургії персонажі констатують власне перебування у вигаданому світі. 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 ролю... Щоразу ваша роля краща. І ви щоразу граєте її спочатку»²²⁵.

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 і 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 метадами, 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?»²²⁶.

Структура п'єси

П'єса-репетиція. П'єса «Героїня помирає у першому акті» складається з трьох частин, упродовж двох з яких відбувається постановка невідомої вистави, що базується на лицарському міфі. У першому акті проходить **репетиція інп'єси**. Жанр п'єса-репетиція має прадавні витоки, які ведуть до комедії Жана-Батиста Мольєра «Версальський експромт» (1663). Це своєрідна імпровізація на тему процесу театральної творчості, що була створена як авторська реакція на дискусію навколо його ж таки п'єси «Школа дружин» (1662). В Англії родоначальником цього

²²⁵ Залеська-Онишкевич Л. Текст і гра..., с. 184.

²²⁶ Там само, с. 187.

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 спектаклі-репетиції розглядали як театральні пародії, що нерідко ставали своєрідними кафедрами для політичної сатири. 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 характерів показати труднощі, радощі, втрати і набуття письменницького ремесла»²²⁷. Феномен театральної репетиції як прийому створення особливого простору в мистецькому творі вивчав американський дослідник Річард Шехнер. Вчений вбачав у репетиції різновид лімінального перформансу, що має чимало спільного з культурою ритуалу, зокрема, з тою його фазою, коли учасник дійства втратив колишню ідентичність, але ще не встиг набути наступної²²⁸. Відтак репетиція стає процесом заповнення порожнього простору, що утворився під час перетворення виконавця на персонажа.

У п'єсі Коваленко ситуація репетиції дає змогу ущільнено та розмаїто відтворити подекуди хаотичну, спонтанну природу театру. Театральний простір у творі безладний і брудний. Цьому безуспішно намагається завадити Служник, даремно замітаючи сцену, розставляючи умовні декорації (насправді лише стільці, що «грають роль» трону або лави для суддів), означаючи територію для юрби.

Важливим метадраматичним чинником у першому акті є сцени перевтілення, насамперед за допомогою костюма, що

²²⁷ Ватченко С. А. Автор в театральних текстах Г. Філдинга: от амплуа к характеру. *Від бароко до постмодернізму* 2014. № 18. С. 24.

²²⁸ Schechner R. *Performance Studies: An Introduction*. Routledge. 2017. 359 с.

передано доволі комічно, причому акцент зроблено власне на умовності, яка дає змогу застосовувати будь-які химерні і навіть примітивні засоби для створення сценічного образу. Костюмерша нашвидкуруч ладнає костюми, вдаючись до афористичної мови, на кшталт: «Диктатор ніколи не повертається до публіки спиною. Весь блиск – спереду»²²⁹. Крім того, текст п'єси рясніє художніми елементами дискурсивної метадрами. Герої раз по раз проголошують фрази, які менше стосуються конкретної сценічної ситуації і більше тяжіють до філософського осмислення світу, що ясно постає як образ *Theatrum Mundi*: «Сюди приходять всі, хочуть чи не хочуть. Всі проходять через театр...»²³⁰.

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 *gir*, 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»²³¹. Врешті відбувається взаємодія трьох груп персонажів: тих, що все ще перебувають у ролі (Диктатор, Жінка Диктатора), тих, які вийшли з ролі і говорять від імені акторів, і власне глядачів, що, ніби сторонні туристи, незграбно інтегруються у дію і стають випадковими жертвами під час масової сцени лицарського турніру, коли актори у 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 <...>

²²⁹ Schechner R. Performance Studies..., с. 183.

²³⁰ Там само, с. 184.

²³¹ Там само, с. 196.

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»²³². Перший Вартовий, наче прозрівши, відмовляється від гри: «Та-ак? Я не знав. Це – ошуканство. В договорі з профспілкою не вказано, щоб умирати насправді»²³³. 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...»²³⁴. У ситуації паніки вона протестує проти театру загалом: «Закрийте цей театр! Де режисер? Нехай закриє цей театр!»²³⁵. Подібні ситуації і репліки вкотре апелюють до химерної світобудови, для якої начебто проголошено впорядкований устрій з конкретною ієрархією функцій, та водночас на практиці ця ієрархія видається трагічно безпорадною і поступається хаосу імпровізацій.

Безладдя, у яке перетворилась сцена, намагається подолати Диктатор, котрий спочатку вдає, що сценарію дотримано і всі функції виконано: «Тут покаране зло! ...доля вирішує нехибно!»²³⁶. Випадкову загибель маленького глядача допомагає виправдати Служник: «Це не була помилка. Це автор вставив інтермедію. Все має свою підставу»²³⁷. Наприкінці дії Диктатор наважується задовольнити бажання жінок свого народу, подарувавши їм щастя, правда, в його уявленні це дикий танок з 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 у позатеатральний простір – на гору. Нетиповий вибір топосу заключної частини твору цілком корелюється з концепцією „театр простору” Річарда Шехнера. Актуальність цієї теорії була зумовлена тим, що театр поступово завойовував все нові культурні простори, а його кордони розмивалися

²³² Schechner R. Performance Studies..., с. 197.

²³³ Там само.

²³⁴ Там само.

²³⁵ Там само.

²³⁶ Там само, с. 199.

²³⁷ Там само.

новими оригінальними ідеями театральної комунікації. Театр простору, який зазвичай порушує широке коло соціальних проблем, відходить від фіксованих глядацьких місць, умовності роздвоєння театального приміщення і взагалі тяжіє до виходу за його межі. До нових локусів, які опановував театр, Шехнер відносив і природу.

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 тощо), які за власним вибором можуть на себе приміряти всі охочі взяти участь у постановці, що має назву «Ми будемо щасливі». Майстерність, з якою Жінка жонглює класичними акторськими амплуа перед новоявленою трупкою, свідчить про умовність проголошеної свободи і 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 вмирання-оживання повторюється і, 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»*²³⁸.

Таким чином, п'єса Коваленко «Героїня помирає в першому акті» має виразну метадраматичну структуру з яскравою новаторською поетикою. Ключовими елементами метадрами у тексті є 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 та публіки. На жаль, ім'я Коваленко залишилось на маргінесах історії літератури, однак слід підкреслити, що її текст репрезентує витоки подібних абсурдистських експериментів в європейській драматургії,

²³⁸ Коваленко Л. *Героїня...*, с. 207.

а сама п'єса побачила світ фактично одночасно зі знаменитим «Чекаючи на Годо» Семюела Бекета.

Запитання й завдання:

1. Як склалась творча доля Л. Коваленко-драматурга?
2. Доленосні перетини Л. Коваленко зі світом театру: факти та припущення.
3. Хто з дослідників вважає п'єсу Коваленко «Героїня помирає в першому акті» вершиною її творчості? Наведіть цитати науковців, що висловлюють таку думку.
4. З яких частин структурно складається текст? Котра з них, на вашу думку, є найбільш видовищною і захопливою?
5. Визначте підстави означення жанру першої частини як «п'єса-репетиція». Що вам відомо про історію розвитку цього жанру? Які знамениті драматурги використовували його у своїй творчості?
6. Знайдіть спільне та відмінне у зображенні репетиції у творі Л. Старицької-Черняхівської «Милость божя» та п'єсі Л. Коваленко.
7. Окресліть основні аспекти концепції відтворення репетиції в театрі та перформансі Р. Шехнера та Р. Бейкер-Вайта.
8. Як Л. Коваленко в абсурдистському світі п'єси «Героїня помирає в першому акті» вдалось показати подвійну природу театру? Обґрунтуйте свою думку, спираючись на тези Л. Залеської-Онишкевич.
9. Схарактеризуйте персоносферу п'єси. Виокреміть представників творчих професій та їхні характеристики в репліках персонажів.
10. Дайте оцінку еволюції образу актриси Нової, яка є центром художнього світу драми Л. Коваленко.
11. Укажіть аспекти та художні деталі, які зумовлюють зіставляти твір Л. Коваленко з відомим шедевром С. Бекета «Чекаючи на Годо».
12. Проаналізуйте ефективність метадраматичного прийому перевтілення за допомогою зміни одягу в тексті «Героїні...».
13. Перекажіть сюжет інп'єси, постановка якої здійснюється в другому акті п'єси Л. Коваленко.
14. Як ви розумієте метадраматичний прийом «п'єса поза сценою»?
15. Поясніть своєрідність феномену «театр простору», концепцію якого запропонував дослідник Р. Шехнер.

16. Укажіть ролі-кліше, які використовує Л. Коваленко у своєму «театрі простору».

17. Які аргументи доводять приналежність шукань Л. Коваленко до абсурдистського напрямку в європейській та національній драматургії?

Рекомендована література:

1. Атаманчук В. П. Структура конфлікту у драматургії Людмили Коваленко. *Закарпатські філологічні студії*. 2018. Вип. 3. Т. 3. С. 17–24.

2. Вісич О. А. Структура метадами Людмили Коваленко «Героїня помирає в першому акті». *Закарпатські філологічні студії*. 2019. Вип. 7. Т. 2. С. 112–116.

3. Залеська Онишкевич Л. Текст і гра. Модерна українська драма. Нью-Йорк, Львів : Літопис, 2009. 472 с.

4. Залеська-Онишкевич Л. Літературна творчість Людмили Коваленко. *Сучасність*. 1970. № 1. С. 38–49.

5. Коваленко Л. Героїня помирає в першому акті. *В часі і просторі*. Париж; Торонто; Нью-Йорк. 1956. С. 141–177.

6. Левшин К. Аксиомы «Театра пространств (среды)» Ричарда Шехнера. *Universum: филология и искусствоведение*. № 8 2016. URL: <http://7universum.com/ru/philology/archive/item/3516> (дата звернення: 09.10.2018).

7. Семак О. І. Драматургія Людмили Коваленко: націо-екзистенціальний аспект. *Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Серія : Філологія*. 2016. Вип. 21(1). С. 65–69.

8. Скорина Л. Література та літературознавство української діаспори. Черкаси : Брама-Україна, 2005. 384 с.

9. Скрипка Т. Доля: Людмила Івченко (Коваленко). URL: <http://www.t-skrypka.name/Persons/Livchenko.html> (дата звернення: 12.10.2018).

10. Шерех Ю. Пороги і запоріжжя. Література. Мистецтво. Ідеології: у 3 т. Харків : Фоліо, 1998. Т. 1. 607 с.

11. Baker-White R. The text in play: Representations of Rehearsal in Modern Drama. Lewisburg. 1999. 215 p.

12. Schechner R. Performance Studies: An Introduction. Routledge. 2017. 359 с.

5.3. Іларіон Чолган («Дванадцять п'єс без Однієї»)

Зв'язок з театром

Іларіон Чолган (1918–2004, псевдоніми І. Алексевич, В. Нагloch), український драматург, який наприкінці Другої світової війни опинився у таборах для переміщених осіб. 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 В. Блавацьким, Й. Гірняком, О. Добровольською. Підтримував театральні інтереси Чолгана його брат Мирон Чолган, талановитий актор, що яскраво розкрив свій талант на еміграційній сцені. Іларіон Чолган писав свої твори безпосередньо для постановок театральних колективів. Особливо активною була співпраця з Йосипом Гірняком, який свого часу був учнем Леся Курбаса, а згодом став культовою фігурою в діаспорі. Дослідник Валерій Гайдебурa 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»²³⁹.

Популярність чолганові п'єси здобули завдяки притаманній їм театральності, домінанті ігрової стихії, вдаванню до переробок творів українських класиків. Його сукупний доробок побачив світ у книзі «Дванадцять п'єс без однієї» (1990).

Фактором впливу на метадраматичне мислення Чолгана слід вважати його театральний досвід та самоосвіту, відмінне знання історії театру та орієнтацію у тогочасних репертуарах світової сцени. 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 всупереч пережитому. Органічним плацдармом для реалізації творчих інтенцій драматурга став популярний жанр – ревью.

²³⁹ Гайдебурa В. Театр, розвіяний по світу. Київ : Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2003. С. 33.

Жанр ревію

Витоки жанру **ревію** (від фр. *revue* – огляд) знаходимо у 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. постановки ревію увійшли у світові театри як розважальні саркастичні дійства, часто політичного характеру, що здебільшого не мали наскрізного сюжету, а складались з низки окремих сцен, скетчів, діалогів і навіть коротких п'єсок, рясно наповнених модною музикою, піснями, танцями. Подібні гранд-шоу були популярні в Берлінському «Метрополі», в 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 норози і звички зарубіжних (як правило, «екзотичних») країн, третя частина незмінно була мистецькою пародією на знакові художні явища і постаті»²⁴⁰.

Ревію зосереджувались на злободенних питаннях, перетворюючись на вистави на «живу версію газети», з притаманним для останньої інтересом до різних сфер життя суспільства. Серед скетчів про політиків, знаменитостей, моду важливу роль грали і 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, висміювались 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»²⁴¹. Метадраматичний потенціал жанру найяскравіше уособлює конферансьє (упорядник, ведучий, *comprè* або *commère*), який, за словами Пітера Бейлі, «в ситуації відсутності наративної траєкторії забезпечував

²⁴⁰ Чужинова І. Кость Буревій і політичне ревію «Чотири Чемберле-ни». *Просценіум*. Львів. 2013. № 1–3. С. 23.

²⁴¹ Bailey Peter. "'Hullo, Ragtime!': West End Revue and the Americanisation of Popular Culture in pre-1914 London. *Popular Musical Theatre in London and Berlin*. Cambridge University Press, 2014. С. 137.

послідовність»²⁴². Виконуючи цю функцію, ведучий створював колоритну атмосферу невимушеного арт-спілкування.

В Україну ревію прийшло у 20-х рр. ХХ ст. завдяки новаторським експериментам «Березіль», який пропонував глядачам різні форми цього жанру: від реприз та етюдів до гранд-шоу. Саме там було презентовано перше українське ревію «Алло, на хвилі 477!», назва якого суголосна з лондонськими «Hullo, Ragtime!», «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»²⁴³. Однак театралів приваблювала ця контroversійна форма, зокрема її прагматичні чинники: 1) легка форма популяризації театру загалом 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 у цьому жанрі й метакритичну функцію, так, за висловлюванням С. Лібермана, «ідея revue сама з себе цілком здорова й може виправдовує себе jako реакцію на деякі явища сучасного «серйозного театру»²⁴⁴.

Відтак Іларіон Чолган став оригінальним продовжувачем традиції ревію, але вже на діаспорному ґрунті. Авторську індивідуальність наскрізно можемо простежити на всіх рівнях текстів письменника.

Метадрама в паратексті

Авторські коментарі до книги «Дванадцять п'єс без однієї» органічно увійшли у видання як територія гри поза межами художнього тексту. Всього у збірнику їх п'ять і підписані вони псевдонімом письменника – В. Наглоч, що вже вказує на певне

²⁴² Bailey Peter. «'Hullo, Ragtime!'..., с. 136.

²⁴³ Курбас Л. «Березіль» і березильці у Харкові. Роман Черкашин, Юлія Фоміна. Ми – березильці. Харків: Акта, 2008. С. 57.

²⁴⁴ Цит. за: Чужинова І. Кость Буревій і політичне ревію..., с. 23.

роздвоєння особистості. У першому автокоментарі під назвою «Рік трьох п'єс» автор 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 також 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»²⁴⁵. Чолган маркує метадраматичну 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»²⁴⁶. 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» (прийом, позичений з його художніх творів), позаяк автор, після гостроцікавого 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

²⁴⁵ Чолган І. Дванадцять п'єс без однієї. Нью-Йорк : Слово, 1990. С. 17.

²⁴⁶ Там само.

з галереї образів Чолгана – козака Мамая. 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.

Третій коментар «*Les pièces roses et les pièces noires*», який є своєрідним вступом до твору «Провулок Св. Духа», В. Нагloch пропонує знову абстарагований погляд на певного драматурга Алексеича (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 дає змогу письменнику констатувати тяглість ідей та дійти висновку: «Нічого нема нового під сонцем...»²⁴⁷. До «чорних» п'єс драматург відносить твір «Діти Дажбога», над яким автор працював «з мініорними 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»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

²⁴⁷ Чолган І. Дванадцять п'єс без однієї..., с. 246.

²⁴⁸ Там само, с. 248.

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»²⁴⁹. Скромне місце для постановки в Америці вистави «Загублений скарб» у коментарі названо «українським Бродвеєм», й ентузіастичним очікуванням не заважали ні навколишні безхатки, які жебрали на горілку, ні розуміння того, що постановка буде лише одна, бо для другої у середовищі діаспори не вистачить публіки. Тим не менше адресант люб'язно запрошує свого друга розділити радість прем'єри у Нью-Йорку та зустрітися з приятелями-акторами, задіяними у підготовці вистави. 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»²⁵⁰. Видається, що автор не керується у своїх 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 інтенції письменника. Він наводить висловлювання Косача, що в «Загубленому скарбі» не вистачає самого автора, відчуття присутності якого в тексті додавала святковості всім першим виставам. Завершує коментар анекдотична містифікація зустрічі в барі «Лиса Микити» критика І. Головацького, автора Алексеви́ча 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 М. Хвильового. Проте для Алексеви́ча – це «перлина театру мінімалізму», відтак він сприймає за комплімент пророкування «критиком» Головацьким майбутньої слави «клясика Алексеви́чівської комедії дель арте 20-го сторіччя, так як клясиком нашого театру 19-го ст. став автор «Сатани

²⁴⁹ Чолган І. Дванадцять п'єс без однієї..., с. 346.

²⁵⁰ Там само, с. 348.

в бочці»²⁵¹. На цій самоіронічній театралізованій ноті й завершує Іларіон Чолган власне слово до читача у своєму зібранні п'єс.

Адаптивна метадрама

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 та 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 Вайлдера²⁵². Іларіон Чолган веде своєрідну гру з історією літератури та театру. Звичайно, не оминув автор і постать Шекспіра та його знамениті твори, апеляція до яких була магнетичною для численних драматургів. Скажімо, у Четвертій інтермедії «Чуєш, брате мій» (Майже за Шекспіром) у п'єсі «Дума про Мамая» діалог двох арлекінів-гробокопателів порушує голос з могили – чи то Гамлета, чи то Короля (що *заплатив за місце в Українському Пантеоні*), який відрекомендовується таким чином: *«Малий Король з великого «Гамлета». Пам'ятаєте? Режисер: Гірняк, Гамлет: Блавацький?»*²⁵³. Йдеться про першу постановку «Гамлета» українською мовою, що відбулася у Львівському оперному театрі в умовах фашистської окупації (1943) і стала великою культурною подією. Малий Король, що втілює вічний персонаж Гамлета, взявши до рук два черепи, висловлює щодо приналежності першого припущення: актора, що фальшивив, критика, що критикував його гру в театрі, мецената чи когось іншого з часів функціонування українського театру у вигнанні. Однак приналежність другого черепа він конкретизує, і в його коментарях можна впізнати автопортрет самого Чолгана: *«Я знав його, Горацію! Це був придвірний жартун,*

²⁵¹ Чолган І. Дванадцять п'єс без однієї..., с. 398.

²⁵² Барабан Л. Драматургія Іларіона Чолгана – відома і невідома. Український театр. Київ. 2006. № 1. С. 26.

²⁵³ Чолган І. Дванадцять п'єс без однієї..., с. 502.

комедіописець. Автор ревій, комедій, заулків і провулків. Автор дотепів власних і позичених»²⁵⁴. Шекспір як мірило театральної вартості згадується у «Блакитній авантурі», де автор азартно презентує режисерові свій твір: *«Вершок драматургії. Модернізація, моторизація, кастрація! Десять трупів, решта ранені. Шекспір до коша»*²⁵⁵. 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 і навіть трагікомедія чи драмокомедія. Пропонується новий термін на означення сатиричного висвітлення актуальних реалій – «Ді-Ком-Ре-Ко-Дра», який сприймається як химерна назва ревію.

П'єса «Замотеличене теля» була написана для виконання на-самперед двома акторами – Олімпією Добровольською («Чорна маска») і Йосипом Гірняком («Репортер»), що водночас поділили між собою обов'язки режисера-постановника. Автор оригінально визначає жанр: замаскований літературно-театральний кабаре. У цьому прочитується код маскараду, домінує літературність тексту для інсценізації, вплітається світський низовий театральный жанр. Текст складається з чотирнадцяти компонентів, які нагадують низку самодостатніх інтермедій, з них більшість є карикатурою на повсякдення українців на батьківщині і 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-Артемовського «Запорожець за Дунаєм»), «Розбійники» (однойменна трагедія Шіллера).

За таким же мозаїчним принципом побудоване ревію «Замотеличене теля 2». Одним з прикладів жартівливого переспіву знаних у діаспорі текстів є «Оргія» Лесі Українки, представлена по-модерному. Варто наголосити, що 1947 р. оригінальна драма

²⁵⁴ Чолган І. Дванадцять п'єс без однієї..., с. 503.

²⁵⁵ Там само, с. 52.

була поставлена Студією в Ляндеку під керуванням Гірняка і високо оцінена критиками, а одну з головних ролей у ній виконував Мирон Чолган.

Іларіон Чолган запропонував глядачеві пародійний варіант тлумачення складного тексту. Автор деконструктивно виокремлює та перероблює один аспект твору Лесі Українки – стосунки чоловіка і дружини. У його інтермедії «Оргія», 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, переводячи трагічний пафос 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!»*²⁵⁶.

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 мають місце численні насмішки над стереотипами «служіння Мельпомені» та убогістю мистецьких сил в колі діаспори, але в цих умовах проголошуються 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 і 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 репрезентує цілий спектр пристосуванських рис в умовах еміграції. Нерідко герой будує свої пастки співгромадянам, використовуючи довірливі жіночі серця, чим завойовує репутацію Дон-Жуана, Казанови.

Поряд з головними героями твору Романом Птахом та Ясновидцем, важлива роль у тексті належить таким

²⁵⁶ Чолган І. Дванадцять п'єс без однієї..., с. 96–97

метадраматичним персонажам, як Режисер і 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-ся з мрією: *«Мої речі будуть грати, будуть фільмувати! Чудесно!»*²⁵⁷. 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 недолугого мрійника-Автора, Режисер задумує і втілює в життя намір спокусити аванюриста акторкою театру, яка зіграє роль баронеси фон Нікс-Ферштеген, і ця сценка є розв'язкою п'єси «Блакитна авантюра». Режисер-детектив проголошує акторку, що прикидалася баронесою, новітньою Матою Гарі, а самого Птаха – злочинцем. Розвінчаному спритному аферисту приписують як покарання вступ до Драматичної школи. Втім, у фіналі герой зізнається, що він знав про театральний розіграш, але охоче взяв у ньому участь разом з іншими акторами. *«Проте я знаменито тим бавився»*²⁵⁸ – 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 буде використовувати і в подальшій своїй творчості, зокрема, йдеться про мотив Голлівуду 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» у Чолгана зазнає шаржування, саме тому він вводить 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

²⁵⁷ Чолган І. Дванадцять п'єс без однієї..., с. 68.

²⁵⁸ Там само, с. 77.

Шерльок, який шукає злочинця-автора, якраз і є тим самим автором, а його помічник доктор Ватсон – професором літератури і 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 рахувати «реакцією фрейдівської підсвідомості і страху, щоб студійці не зловили його на спілкуванні з іншою Мельпоменою»²⁵⁹. Професор Порхавка, ректор чотирьох еміграційних університетів – це водночас уособлене літературно-життєве покликання, адже в ньому, зокрема, вгадується критик Остап Грицай, що жорстко критикував драматургів, які, на його думку, сповідували надто легковажний «літератський жанр», сповнений нісенітниць, названий у статті «Банкрот літератури» «камбрбумом»²⁶⁰. Показовим з цього приводу є звертання у 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 наших діялозі, взяті, за ласкавою згодою, зі статті професора Порхавки п. з. «Оборона малих»*²⁶¹. Тут назва статті кореспондується зі статтею Юрія Шереха «В обороні великих»²⁶²; досить прозоро обігрується ім'я Юрія Косача, автора «Дійства про Юрія-Переможця», а безпосередні алюзії на Костецького містить образ божевільного «літературно-мистецького «камбрумиста» з твору «Загублений скарб».

²⁵⁹ Чолган І. Дванадцять п'єс без однієї..., с. 246.

²⁶⁰ Грицай О. Банкрот літератури. Орлик. 1947. № 9. С. 12.

²⁶¹ Чолган І. Дванадцять п'єс без однієї..., с. 210.

²⁶² Шерех Ю. В обороні великих. МУР. 36. 3. Регенсбург. 1947. С. 11–26.

Образ автора

Автор – один з улюблених персонажів Чолгана і, звісно, його поява в тексті завжди має метадраматичний ефект. Він повсякчас перебуває у пошуках продюсера, режисера, який би оцінив його тексти, у творчості охоче вдається до переробок вже відомих у літературі образів, багато в чому орієнтується на тогочасне західне кіно. Водночас має заслужену репутацію ловеласа і боягуза, хоча завдяки невичерпній вигадливості здатен влаштувати розіграші інших персонажів у п'єсі, надбудовуючи множинні площини гри. Йому Чолган довіряє і традиційні функції коментатора, що є стрижневим наратором у ревію. Показовим у цьому ракурсі є образ доктора Геніяльненка у ревію «Замотелене теля», одного з «банкрутів літератури» відповідно до маркерів Грицяя, 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»*.²⁶³ Зауважимо, що під час цієї презентації Чорна Маска вдається до опису мистецьких прийомів, що невдовзі будуть застосовані на сцені і мають виразний метадраматичний характер: *«Щоб добитись успіху гідного твору, ми ведемо читання епопеї в пляні літературного монтажу, на фоні уявної музики і маскового персонажу»*.²⁶⁴

У ревію 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 Мамаєя служитиме за провідника тінь українського майстра бурлеску Івана Котляревського. Часто Чолган відводить окрему роль у своїх ревію Режисерові, у різному світлі постає в нього актор – універсальний (синтетичний) в ідеалі і часто недолюблений у колі свого акторського роду. Складнощі акторської праці іронічно показані в «Останньому втіленні Лиса Микити», де за

²⁶³ Чолган І. Дванадцять п'єс без однієї..., с. 27–28.

²⁶⁴ Там само, с. 28.

лаштунками Лис старанно намагається запам'ятати слова своєї ролі, повторюючи одну й ту саму фразу: *«Ми, як карпи, многоплодні...»*²⁶⁵. Щодо глядача, то в цілому в творах Чолгана домінує його амбівалентний образ – він здатний на захоплення і засудження, зворушення й обурення. У ремарках Чолган дуже часто використовує уточнення – *до публіки*, інколи надає слово і глядачам у своїх сценах в сцені, причому публіка в нього буває *то ентузіастична, то розведена*.

Образ критика

Увівши до персоносфери образ літературного/театрального критика Іларіон Чолган кепкував над стереотипом репортерів, театральних оглядачів, вчених, яких боялися навіть *коханці муз*. Письменник створив збірний образ *театральних критиків нашої еміграційної преси*, що тиснув на театралів своєю *злобною пропагандою*, яка вимагала постановок виключно творів, що отримали глядацькі симпатії ще в ХІХ ст. – «Ой, не ходи, Грицю», «Наталка Полтавка», «Запорожець за Дунаєм». Особливо діставалось 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*. Дотепною є фраза лікаря Психіатренка, який намагається встановити діагноз своєму пацієнтові: *«А може він не справжній божевільний, а лише літературний критик?»*²⁶⁶, причому в останнього в голові постійно *шумлять жорна* (іронічне покликання на п'єсу Уласа Самчука). У куплетах трьох критиків і *напівкритиків* («Мамай невмирущий»), що вважають себе моральними цензорами, наголошується на їхній естетичній некомпетентності:

*Ніщо не розумієм
І пишем, як умієм...*²⁶⁷.

Іронічним, але не карикатурним є образ критика відомого в діаспорі професора Богдана Рубчака, який нібито обіцяв авторові, що виступить в його ревію. Причому роль побудована

²⁶⁵ Чолган І. Дванадцять п'єс без однієї..., с. 231.

²⁶⁶ Там само, с. 386.

²⁶⁷ Там сам, с. 434.

на висловлюваннях самого Рубчака, які Чолган вибрав з його статей, опублікованих у журналі «Сучасність». Персонажі ревью вдаються і до самокритики, хоч ідеться насправді про *оборонне слово*, яке, наприклад, проголошує козак Мамай у Четвертій інтермедії п'єси «Хожденіє Мамайя по другому світі», звертаючись з кону до публіки: *«Останніми часами завівся звичай судити героїв театральних творів. ... А легше лаяти і засуджувати позаочі. Тому дозвольте, що я випереджу події...»*²⁶⁸. У промові Мамай розповідає власну життєву історію, наголошуючи на роздвоєності самовідчуття як *героя театального видовища*, оскільки він вбачає себе типовою людиною, до того ж вдумливою, здатною об'єктивно подивитися і на свою роль на сцені.

Мозаїчна структура жанру ревью дала змогу Іларіону Чолганові втілити надзвичайно широкую палітру театально-літературних покликань, переважно пародійного змісту. Метадраматичними чинниками у його п'єсах стали: наскрізна тема театру; наявність у персоносфері Автора, Режисера, Критика, Глядача та багатьох відомих літературних персонажів; подвоєння сценічної умовності за рахунок зображення «інших світів»; домінанта ігрового модусу навіть в паратексті; розгалужена інтертекстуальна мережа.

Запитання й завдання:

1. Дайте визначення жанру ревью та окресліть його місце серед розважальних перформансів для малих сцен на початку XX ст.

2. Які метадраматичні чинники залучає жанр ревью?

3. З'ясуйте причини звертання до жанру ревью театру «Березіль» та схарактеризуйте перший експеримент у цьому напрямку «Алло, на хвилі 477!».

4. Чому нова хвиля інтересу до ревью в українській драматургії виникла лише через двадцять років? Які історико-культурні умови сприяли популярності ревью в еміграційних колах?

5. Що ви знаєте про життєвий шлях і творчий доробок І. Чолгана? Ознайомтесь з невідомою раніше інформацією про письменника, прочитавши статтю його двоюрідної онуки О. Федорової «Нові надходження Львівського історичного музею: матеріали про Іларіона Чолгана – письменника, драматурга, культурного діяча».

²⁶⁸ Чолган І. Дванадцять п'єс без однієї..., с. 184.

6. Якими псевдонімами користувався автор, вдаючись до гри з читачем/глядачем?

7. Якою була роль Й. Гірняка, учня О. Курбаса, у становленні таланту «комедіографа» І. Чолгана?

8. Доведіть добру обізнаність І. Чолгана зі світовою і українською драматургією, оцініть його досвід театрального глядача.

9. Що поєднує творчість І. Чолгана з бароковою культурою?

10. Укажіть п'ять визначальних особливостей домінанти ігрової стихії в художньому світі драматурга.

11. Які жанрові особливості характерні для самобутнього світу текстів І. Чолгана. Які прикмети напрямків драматургії минулого і сучасного йому вдалось синтезувати у своєму доробку?

12. Яким є авторський жанр першого відомого драматичного твору письменника «Замотеличене теля»? Укажіть інші варіанти жанрових номінацій, до яких вдається письменник у наступних своїх творах.

13. Чи є підстави вважати, що І. Чолган розширив функції традиційного конференсьє ревію у своїх творах?

14. У яких з інтермедій ревію «Замотеличене теля» і «Замотеличене теля – 2» автор запропонував пародійні переспіви відомих театральних постановок? Назовіть ці твори та їх авторів.

15. Дізнайтесь про ширше коло оцінок постановки «Оргії» Лесі Українки Студією в Ляндеку під керуванням Й. Гірняка, пародію на яку написав І. Чолган. У чому полягає її деконструктивна переробка у ревію?

16. Проаналізуйте інтертекстуальний зв'язок твору Чолгана «Блакитна авантюра» з п'єсою Метерлінка «Синій птах». Які інші інтертекстуальні мотиви проявляються у творі?

17. Схарактеризуйте особливості метадраматичних персонажів Режисера й Автора у комедійних творах І. Чолгана.

18. У яких п'єсах автора використано образ-маску Шерлока Голмса?

19. Прочитайте авторські коментарі до текстів Чолгана. Доведіть ігрову стратегію спілкування письменника зі своїми читачами.

20. Укажіть відомих письменників, яких І. Чолган вводить до персоносфери своїх комедій.

21. Яким чином представлено у текстах І. Чолгана світ критики. Розшифруйте деякі з алюзій у ревію «Хожденіє Мамая по другому світі».

22. Напишіть аналітичний твір на тему «Глядач у химерному світі І. Чолгана».

Рекомендована література:

1. Антонович С. Авторські жанрові визначення як осмислення нової дійсності (на матеріалі драматургії українських еміграційних письменників середини XX століття). *Вісник Харківського національного університету імені В.Н. Каразіна. Серія «Філологія»*. 2019. Вип. 81. С. 113–117.
2. Антонович С. Драматургічна творчість українських письменників-емігрантів середини XX століття : дис. ... канд. філол. наук : 10.01.01. Харків, 2009. 204 с.
3. Барабан Л. Драматургія Іларіона Чолгана – відома і невідома. *Український театр*. 2006. № 1. С. 24–27.
4. Брюховецька Л. Мамай невмирущий, бо Мамай – це кожен з нас. *Кіно-Театр*. Київ. 2003. № 3. URL: http://www.ktm.ukma.edu.ua/show_content.php?id=104 (дата звернення: 20.07.2018)
5. Вісич О. А. Жанр ревію в метадраматичній матриці української літератури (на матеріалі п'єс Іларіона Чолгана). *Вчені записки Таврійського національного університету імені В. І. Вернадського. Серія : Філологія. Соціальні комунікації*. 2018. Т. 29(68), № 2. С. 98-105.
6. Вісич О. Автокоментар як метадраматичний чинник в п'єсах письменників української діаспори / *American Scientific Journal*. 2018. № 21. Issue 1. P. 4–9.
7. Гайдабура В. Театр, розвіяний по світу. Феномен сцени повоєнної української діаспори (Німеччина, Австрія, Франція, США, Канада, Австралія). Київ : Видавничий дім «Києво-Могилянська академія». 2013. 324 с.
8. Гарбузюк М. Національна прапрем'єра «Гамлета» в українському театрознавстві другої половини XX ст. *Записки наукового товариства імені Шевченка. Праці Театрознавчої комісії*. Львів. 2003. Т. CCXLV. URL: <http://shakespeare.in.ua/uk/garbuzjuk-m-nacionalna-prapremiera-gamleta-u-lvovi-1943/>
9. К. І. «Оргія» Лесі Українки в театральній студії Й. Гірняка. *Арка*. 1947. № 5. С. 44.
10. Коновалова М. Драма Іларіона Чолгана «Провулок Святого Духа» в просторі модерних пошуків доби». *Закарпатські філологічні студії*. 2020. Вип. 14, т. 2. С. 167–171.
11. Костюк Г. Літературно-мистецькі перехрестя (паралелі). Вашингтон; Київ. 2002. С. 338.
12. Мірошніченко Н. Микола Куліш і Лесь Курбас у контексті діалогічної моделі творчості. *Життя і творчість Леся Курбаса*. Львів; Київ; Харків : Літопис, 2012. С. 318–327.

13. Ревуцький В. Комедіограф Алексевич. *Сучасність*. 1991. Ч. 10. С. 56–61.

14. 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.

15. Федорова І. О. Нові надходження Львівського історичного музею: матеріали про Іларіона Чолгана – письменника, драматурга, культурного діяча. *Вісник Львівського торговельно-економічного університету. Гуманітарні науки*. 2019. Вип. 16. С. 219–224.

16. Черкашин Р., Фоміна Ю. Ми – березильці. Харків: Акта, 2008. 347 с.

17. Чолган І. Дванадцять п'єс без однієї. Нью-Йорк : Слово, 1990. 517 с.

18. Чужинова І. Кость Буревій і політичне ревію «Чотири Чембелени» (продовження). *Просценіум*. Львів. 2013. № 3. С. 22–29.

19. Abel L. Tragedy and metatheatre: essays on dramatic form. Holmes & Meier, 2003. 250 p.

20. 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.

5.4. Юрій Косач («Кортес і Безталанна»)

Актуалізація лицедійства та ілюзорності в драматургії письменника

Вагомий слід в різножанрових пошуках українського письменства середини ХХ ст. залишив Юрій Косач, інтенсивне осмислення доробку якого спостерігаємо упродовж останніх десятиліть. Літературний талант письменника розвивався під впливом європейських тенденцій. Недарма Юрій Шерех називає письменника у триаді найпослідовніших мурівських «європеїстів», авторів-експериментаторів. Юрій Косач гостро усвідомлював потребу в оновленні у сфері національної драматургії. Він наголошував, що її майбутнє полягає в остаточному розриві з декоративним романтизмом, мелодраматизмом, натуралізмом,

закликав рухатися «до шекспіріанського «*theatrum mundi*» з жагою живої людини, з розщепленістю її, з демонічністю й парадоксом її існування на землі»²⁶⁹. І ці орієнтири засвідчують вповні свідоме прагнення автора збагатити українську метадраму новими текстами.

Візія шляхів театрального мистецтва

Театральні рефлексії Юрія Косача проливають світло як на провідні мистецькі тенденції доби, так і на формування його власних естетичних координат. Сценічне мистецтво постійно перебувало в полі його осмислення. Як театральний оглядач Косач дебютував 1939 р. в берлінському часописі «Нація в поході», опублікувавши там розвідку під назвою «Розважування про театр». Згідно з його оцінками, у набутках українських драматургів заслуговували увагу шукання в річищі абсурдизму та сюрреалізму. Особливу увагу автор приділив творчості лідера українських драматургів Миколи Куліша. Якраз у його доробку він побачив «новий стиль, новий канон української драматургії – сюрреалістичний та історіософічний»²⁷⁰. Та особливо інтенсивно Косач почав міркувати над перспективами драматургії та театру після Другої світової війни, опинившись у творчому середовищі письменників-емігрантів, яких об'єднала амбітна діяльність МУРу.

Власний глядацький досвід Косача у повоєнній Європі зумовив його концептуалізацію перспективних тенденцій доби. Як прихильник ідей Жана Поля Сартра, мистецтво Косач трактує суголосно до ідей філософа, вбачаючи в творчості «здійснювану свободу», «вибір». У пошуках театального «авангарду нашої доби» він надає пріоритет «екзистенціалістичному театру». Аргументи про його ідейно-художні координати Косач виклав у статті «Театр екзистенціалізму» (1947). На його думку, жанрові особливості цього феномену доволі близькі, але все ж відмінні від таких усталених понять, як драма ідей, інтелектуальна, психоаналітична, метафізична драма. Екзистенціалізм у драматургії,

²⁶⁹ Косач Ю. Театр екзистенціалізму. Арка. 1947. № 1. С. 9.

²⁷⁰ Цит. за: Радішевський Р. «На варті нації» з Юрієм Косачем. Слово і Час. 2009. № 12. С. 45.

за Косачем, вимагав театру, який би відрізнявся від конфліктів, що повторювали схеми романтизму та мелодраматизму, натомість запропонував актуалізацію людини з характерною розщепленістю. Нові прикмети драматургії, що опоненти вбачали «звироднілою модою чи снобізмом», на Юрія Косача справляли враження утвердження «якогось нового стилю». Причому автор висловлює твердження, що нові форми театрального мистецтва можуть коренитися в класичних зразках, відтак театр екзистенціалізму може засвідчувати спорідненість, скажімо, з грецькою трагедією, середньовічними містеріями тощо. Основні особливості нового стилю – «спрощення засобів, сконденсованість форми і розрив з традиційним принципом «театральності» й розваговості»²⁷¹. Саме ці аспекти згодом стали засадничими для новаторських творів Юрія Косача-драматурга.

Рецепція самотності авторського художнього світу

Першими спробували оцінити своєрідність драматургії Юрія Косача літературознавці української діаспори. Ґрунтовні погляди на стиль драматурга висловили Григорій Костюк, Юрій Шерех, Марко Роберт Стех. Важливий внесок в осмислення доробку автора зробила Лариса Залеська-Онишкевич, яка скрупульозно розглянула нетипову структуру п'єс письменника, окреслила особливості його наскрізної іронії, розщепленого часопростору. В Україні певним імпульсом для подальшого вивчення драматургії діаспори стала праця Соломії Павличко «Дискурс модернізму в українській літературі», в якій була приділена увага і творчості Юрія Косача. Драматургія письменника опинилась в полі зору таких дослідників, як Світлана Антонович, Ростислав Радишевський, Анни Ращенко, Галина Шовкопляс, Оксана Семак, Наталія Леонова та ін.

Останніми роками значним кроком вперед в осмисленні багатогранності Косача-письменника стала дисертація Марії Реутової «Драматургія Юрія Косача в контексті літератури української діаспори» (2018). Науковиця аргументовано довела, що «специфіку драматичної творчості письменника визначають витворення оригінальної історичної концепції та діалог зі світовою

²⁷¹ Чит. за: Радишевський Р. «На варті нації» з Юрієм Косачем...

культурною традицією, питомою складовою якої, на його переконання, є українська література; експериментальність поетики, наскрізна інтертекстуальність як показник інтелектуальної елітарності»²⁷². Марія Реутова визначила такі провідні ознаки драматургічної творчості Косача: мотив двійництва, удавання, приховування, театральна гра, маски. Однак ці безсумнівно метадраматичні прикмети вона розглядає лише як автопсихологічні чинники, цілком органічні в різних авангардних течіях, включно з постмодернізмом. Отож наявні на сьогодні праці не можемо назвати вичерпними, вони лише засвідчують необхідність поглибленого вивчення ідіостилу Косача-драматурга у контексті європейських шукань. Нині науковці дійшли згоди щодо наявності у художньому мисленні Юрія Косача напрочуд різних самобутніх тенденцій – барокової, характерної насамперед для драми-мораліте, романтичної, необарокової, абсурдистської тощо. Але не менш важливим у творчості драматурга є метадраматичний формат, що проявляється насамперед на рівні структури, сюжету та ігрового комунікативного дискурсу.

Втрачена п'єса «Ордер»

Після Другої світової війни один широкий резонанс випав на долю п'єси Юрія Косача «Ордер» (1948), рукопис якої не зберігся. Відомо, що 1985 р. письменник у листі до Лариси Залеської-Онишкевич, запевняв, що текст «Ордера» він має на руках, хоча справді чимало його творів, що мали успіх на сцені, остаточно загублені. «Ордер» вважають «майже макабричною сатирою на моральне пристосовництво тих українців, яких історія привчила до рятівної і часто безсоромної політичної мімікрії»²⁷³. У середовищі з означеним менталітетом зміну тоталітаризму Сталіна на тоталітаризм Гітлера практично не помічали.

²⁷² Реутова М. А. Драматургія Юрія Косача в контексті літератури української еміграції : дис. ... канд. філол. наук : 10.01.01. Донецький національний університет ім. В. Стуса. Київ, 2018. С. 186.

²⁷³ Гайдабура В. Театр, розвіяний по світу. Феномен сцени повоєнної української діаспори (Німеччина, Австрія, Франція, США, Канада, Австралія). Київ : Видавничий дім «Києво-Могилянська академія». 2013. С. 28.

Театрознавець 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 в 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. Окремі відомості Валерій Гайдебуря подає про рецепцію постановки. Цікаво, що за пропозицією режисера над нею влаштували імпромізований «суд». Відкрите обговорення довело, що «вистава Ансамблю стала випробуванням для публіки. Жорстокість національної самокритики обпекла і обурила багатьох таборян...»²⁷⁴. Озвучення вражень переросло в емоційні сварки; після того, як на сцену був кинутий великий камінь, ведучий «суду» Іван Гурко змушений був припинити так званий обмін думками у пошуках істини.

Юрій Шерех назвав «Ордер» одним з найкращих драматичних текстів, котрий гостро порушує проблеми «еміграційного міждіб'я». У своїх мемуарах критик зазначав, що автор «був на височині тільки тоді, коли він був розлючений, як от в «Ордері», нещадній сатирі на українську еміграцію...»²⁷⁵. Спроба реставрації тексту «Ордера» засвідчує, що в ній автор активно послуговувався метадраматичними техніками.

Новаторська поетика історичної драми «Облога»

Більшість драматичних текстів Косача збереглися, причому деякі з них були втілені на сцені талановитими митцями. Особливий успіх випав на долю історичної драми «Облога» у постановці Йосипа Гірняка у Львові часів фашистської окупації. Однак до схвальних відгуків про театральну подію не приєднався Юрій Шерех, який вважав «Облогу» сірою п'єсою, а виставу ще «сірішою».

²⁷⁴ Гайдебуря В. Театр, розвіяний по світу..., с. 29.

²⁷⁵ Шевельов (Шерех) Ю. Я – мене – мені... (і довкруги): Спогади : В 2 тт. Харків–Нью-Йорк : Видання часопису «Березіль». Вид-во М.П. Коць, 2001. Т. 1. С. 379.

Твір «Облога» є свідченням тривалого інтересу письменника до постаті Хмельницького і його синів. Центральною постаттю драматичної поеми Тиміш Хмельницький – пасіонарій, лідер народних мас, які, захищаючи свою людську і національну гідність, піднялися на жертвну боротьбу проти ворога. Постать Тимоша є доволі контроверсійною в сучасній рецепції, вона оповита цілим шлейфом легенд про дивака з талантом полководця. Косач послідовно змальовує сина Хмельницького у позитивному світлі. Він постає перед читачем/глядачем відважним лицарем, який прагне Україні у складних історичних обставинах дати «європейський шанс». У драмі на сюжетно-образному рівні вгадуються героїчні схеми відомих текстів польських авторів Адама Міцкевича («Конрад Валенрод»), Зигмунта Красінського («Небожественна комедія»), Юліуша Словацького («Мазепа»). Водночас твір заслуговує увагу з погляду суголосності художньому світу Лесі Українки. Саме її творчі здобутки могли слугувати певним орієнтиром на початку творчого шляху Юрія Косача. Інтертекстуальні асоціації з героями Лесі Українки («У пущі», «Адвокат Мартіан», «Оргія», «Йоганна, жінка Хусова») викликають образи архітектора Дольче, його підступного учня Бербецького, красуні-дружини Беатріче. Відлуння стилю Лесі Українки можна знайти в описі артистичної господині, що служить «не Марсові, а музам», у проголошенні мистецтва як надцінності, постійних апеляціях до «солодкої Італії», що протиставляється «дикому краю» – Молдові, в якій герої переживають козацьку облогу.

Господар садиби Дольче – безтурботний «Епікурів учень», який випадково опинився у зоні оточення, прийнявши запрошення магната Вишневецького очолити спорудження палацу та реставрацію замку в Крем'янці. Девіз Дольче («Мистецтво – вічне, а життя – коротке») суголосне кредо венеційського «скульпторського гурту», до якого входив Річард Айрон, головний герой драматичної поеми Лесі Українки «У пущі» – «*Pereat mundus, fiat ars*»²⁷⁶. Алюзійні покликання на персонажів «Камінного господаря» викликає епізод дегустації колекційного вина, під час якого Дольче представляє херес як «*тіло Доньї Інес*

²⁷⁶ Українка Леся. У пущі. Твори : у 12 т. К. : Наукова думка, 1975. Т. 5. С. 18.

чи Долорес, Еспанської палкої чарівниці; її даремно дон Хуан скоряв...»²⁷⁷.

Метадраматичний прийом роль у ролі є рушієм сюжету «Облоги». Задля успіху військової операції Тиміш наважується на вилазку в стан ворога, видаючи себе перед чужинцями за італійського архітектора і винахідника Домінічі дель Аква. Перетворення Тимоша, зініційоване Беатріче, дається йому не легко. 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»²⁷⁸. Проте згодом Тиміш майстерно вдається до вишуканих пасажів на славу мистецтву та вину, нічим не уступаючи гедоністу Дольче. Йому вдається бути доволі переконливим, фальшуючи свою самоідентифікацію:

*Вино туманить розум і плете
Комусь дурний і говіркий язык.
А ми – мистці – в вині солодкість знайдем,
Ширяння думки, гру веселих барв...²⁷⁹*

Згодом він зізнається, що вигадка Беатріче перетворити сина Хмельницького на італійського архітектора спочатку його здивувала, та бути впевненішим молодикові допоміг власний досвід знайомства з ремеслом фортифікаційних будівничих і малярів. У спілкуванні з господарем, виснаженим облогою, він постійно порушує мистецькі теми, проявляє компетентність, оцінюючи звершення Дольче-архітектора, демонструє тугу за творчою працею: «Я гину за мистецтвом...»²⁸⁰. Розлогі монологи Тимоша в ролі італійця на гедонічні теми зумовлюють народження вдячного театрального реципієнта в особі Дольче, який зізнається:

*Я слухати люблю тебе, мій друже!
Твої слова пливуть, немов потік!²⁸¹*

²⁷⁷ Косач Ю. М. Облога: драматична поема. Кур'єр Кривбасу. 2013. № 287–288–289. С. 172.

²⁷⁸ Там само, с. 169.

²⁷⁹ Там само, с. 177.

²⁸⁰ Там само, с. 198.

²⁸¹ Там само, с. 199.

Тиміш поступово все більше захоплюється грою. Прикидається поетом-початківцем і музикою, шанувальником пісень Тоскани, та все ж його видає наспівування наодинці пісні про Байду. Конкретні питання зі сфери архітектури його збентежують, отож попри гострий розум, мистецьку розкутість і знання *мови Данте* удавання псевдомитця було розгадане. Багато важив той факт, що справжній італійський майстер Домінічі дель Аква мав би бути набагато старшим за молодого «актора». Однак йому на допомогу приходить Беатріче, закохана в Тимоша-Тимотео. У цій сюжетній лінії має місце код Долорес Лесі України: щоб купити мовчання Бербецького про справжню іпостась італійського гостя, вона погоджується заплатити нелюбу тілом. Але шляхетний Тиміш втручається в ситуацію і бере верх над інтриганом у сцені двоюбою, яку Юрій Косач подає, як *спір за Беатріче*.

Коли козаки захопили палац, молодий Хмельницький зустрічається з архітектором дель Аква, роль якого він грав нещодавно, і ця сцена є прикладом метадраматичного діалогу між актором і його персонажем поза розлогою сценою в сцені. Українця та італійця об'єднує віра в те, що на місці кровопролитних битв «*затихне Марс – тоді промовлять Музи*»²⁸². У фіналі Тиміш, за прикладом Беатріче, стає ініціатором ще однієї містифікації: на зустріч з Бербецьким, котрий прийшов з наклепом на свого вчителя та його дружину, замість себе він відправляє свого друга, італійця-архітектора. Вдвох з дель Аквою *справжнім* вони приходять і на зустріч з подружжям Дольче, аби спростувати містифікацію, розповісти, хто він є насправді. У розв'язці обидвоє італійців отримують від Тимоша Хмельницького високі титули *гетьманських інженерів-архітектів*, що стає символом запоруки дружби України під час складного шляху до національного визволення з європейською елітою.

Загалом історичну драму «Облога» можна вважати метадраматичним експериментом драматурга-початківця, який надалі продовжить розширювати свій інструментарій у вказаному напрямку поетики.

²⁸² Косач Ю. М. Облога: драматична поема..., с. 220.

«Дійство про Юрія переможця»

як новий етап метадраматичних шукань автора

Історичний інтерес до родини Хмельницьких не покидав Юрія Косача. Героєм п'єси, написаної через декілька років драматургом, стає другий син славетного гетьмана – Юрій. Твір «Дійство про Юрія переможця» (1947) написаний впевненою рукою, він знову не оминає метадраматичний прийом удавання, але долучає до нього нові засоби творення багатоплощинного світу дійства, зокрема використовує метатеатральну репутацію юродивого, фаустівські інтенції, гру з часом, що стали наскрізними у 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 багатющий, що наші щоденні засоби для передавання його – надто вбогі, надто раціоналістичні»*²⁸³. Як бачимо, Косач охоче вдається до проявлення метадраматичного зв'язку автора і персонажів – причому не традиційно підрядного, а сурядного. Також він підкреслює перспективи підходу до матеріалу, відмінного від реалістичного: *«...надреальний світ, який мають відкрити драматурги (й їх інтерпретатори) та знайти для нього новий вислів, є тереном експансії волі мистців майбутнього»*²⁸⁴. За допомогою уяви автор намагається у своїй історичній трагедії відтворити *інший, незримий світ людини* – саме ці можливості театру і драматургії письменник вбачає естетично закодованим як «поезія поезії». Симптоматичним стає початок твору – гра в гальбіт (кості) козаків з вартової служби, яка є своєрідним маркером художніх пріоритетів, заявлених в передмові. Автор свідомо нагромаджує слова, спільнокореневі з лексемою «гра»: грати, програти, догратися тощо, аби увиразнити життєву філософію Юрія Хмельницького: *«Але гравець, коли не ставить на останнє, на єдине – той не гравець»*²⁸⁵

²⁸³ Косач Ю. Дійство про Юрія-Переможця : трагедія. Кур'єр Кривбасу. 2012. № 276–277. С. 171.

²⁸⁴ Там само, с. 172.

²⁸⁵ Там само, с. 179.

Головного героя «Дійства» так схарактеризувала Лариса Залеська-Онишкевич: «Юрій змагався з драконом і жертвував себе за «новий лад». Він мірявся з долею, але не ішов ясним / чесним шляхом»²⁸⁶. Освічений шляхтич повсякчас апелює до різних філософських і релігійних концепцій, та найбільш питомим полем для розгортання його думки є привиддя, сон, яв, що доводить сконцентрованість героя на очікуванні й вірі в диво. Недарма чимало з оточення гетьманича вважають його *шаленим, безумним, юродивим*. Він прагне навіть застосувати чаклунство, аби опинитися віч-на-віч з дияволом. Звинувачують один одного в божевіллі непоодинокі персонажі дійства, таким чином нагнітається відчуття помежів'я між реальним та ірреальним світом. Наголосимо, що Косач демонструє відчуження від тілесності, наприклад Юдит (одна з жінок, драматичні стосунки з якою є важливою сюжетною лінією) Юрій називає своєю мислю, *шаленим причудом*.

Серед діячів п'єси варто виділити блазня, поява якого коментується словами: «...може? у блаженстві його більша мудрість, ніж у нашому похміллі»²⁸⁷. Тільки від нього Юрій спокійно сприймає означення себе *юродивим*, терпить питання про *продану душу* Сатані, більше того – наодинці з Теренем-блазнем відкриває всі свої помисли, візії та мрії, бо певен, що ніхто, окрім блазня, в його оточенні *не збагне* його, думки, сумніви, бажання. Ще одним *причинним, блаженним*, з яким Юрій знаходить спільну мову, у творі постає Василій, *божа людина*. Якраз він вказує на головну ваду Юрія, яка не дає йому втілити прагнення, – брак християнської любові.

«Дійство про Юрія переможця» багате на транстекстуальні алюзії, інтермедіальні вставки, до яких варто віднести прорив органної величної музики в абсолютну тишу. Цей епізод стилізований під барокову драму про міфологізованого героя. Тяжіння до середньовічної естетики підкреслюють також використані у структурі тексту інтермедії, які проєктуються на популярний в Україні вертеп. Та якщо в традиційному вертепні інтермедії, хоч і порушували сатирично-побутові проблеми, виконували

²⁸⁶ Косач Ю. Дійство про Юрія-Переможця..., с. 260.

²⁸⁷ Там само, с. 185.

переважно розважальну роль, то в Косачевій естетиці ці структурні одиниці, не ігноруючи бурлеск, репрезентують серйозні й масштабні ідеї. Зокрема, одну з таких вставок він позначає метадраматично – «Інтермедія інтермедії», і вона постає як внутрішня частина сцени в сцені, своєрідний третій рівень п'єси. Спудей-піворізи, готуючись до ярмарку в Кам'янці, проводять репетицію театральної сценки. Її призначення, як стверджує Наталія Леонова, дати змогу «глибше зрозуміти ступінь спорідненості Юрія Хмельницького з мучеником Юрієм Переможцем»²⁸⁸. У цьому фрагменті, який представляє естетику класичного алегоричного театру, наявні хор, персонажі, що втілюють абстрактні чесноти, та центральний образ самого Св. Юрія (проекцію гетьманича), котрому пророчать місію визволення України. Після завершення репетиції дійства студентської братії подана і її рецепція. Причому вказуються 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»*²⁸⁹.

Кульмінацією видінь в ірреально-мерехтливому світі п'єси стає уявна гра Юрія Хмельницького в гальбіт з дияволом, яка завершується перемогою гетьманича. І хоч ця ілюзія була лише миттю, а безпосередні події ведуть до смерті головного героя, пафос післямови полягає в тому, що все ж Юрій-переможець, з його жагою будь-яким чином врятувати Україну, живе в кожному українцеві – *«поки сміємо, поки невгнуті»*²⁹⁰. Загалом п'єса «Дійство про Юрія-переможця» засвідчує авторське тяжіння до метадраматичної деструкції. Проявлення останнього фіксує і 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»²⁹¹.

²⁸⁸ Леонова Н. Роль назви-алюзії в розумінні авторського задуму в п'єсі «Дійство про Юрія-Переможця» Ю. Косача. *Вісник Таврійської фундації*. 2008. Вис. 5.С. 14.

²⁸⁹ Косач Ю. Дійство про Юрія-Переможця..., с. 205.

²⁹⁰ Там само, с. 226.

²⁹¹ Реутова М. А. Драматургія Юрія Косача в контексті літератури української еміграції..., с. 179.

Багатоплощинність драматичного простору п'єси «Скорбна симфонія»

Драма Юрія Косача «Скорбна симфонія» (1945) засвідчує вірність автора ще одному історичному персонажеві – композиторові Дмитрові Бортнянському, який зображений на екзистенційному роздоріжжі. Цю складну ситуацію уособлюють «дві спокуси-примари – не музи, а антимузи творчого генія»²⁹². Демонічні жіночі постаті, які схиляють композитора до трагічних компромісів, використовуються у персоносфері окремих 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»).

Твір відзначається характерною зміною часових прошарків, завдяки чому ми бачимо героя і в старості, у дешевому помешканні на околицях Петербургу, і в молоді роки, в Італії, де зазнала триумфального успіху його дебютна опера «Алкід». Там же відбулась перша зустріч композитора з княжною Дараган, що з'явилась у масці та доміно і здійснює суворий присуд майстрові, у творіннях якого «зверху блиск – всередині пустеля»²⁹³. Водночас вона висловлює сподівання, що композитор таки стане *козацьким бардом*, і це допоможе їй, владарці степів, досягти омріяної влади. Пані в чорному радить Бортнянському змінити Італію на Росію, де опера імператриці Катерини II значно славетніша за *театрик князівства*, і врешті Петербург – це столиця його *отчизни*, в якій справжня батьківщина митця Україна – лише глуха провінція. Натомість коханець княжни Дараган розвінчує її політичну активність, презентуючи її діяльність, як *театр, дешеvu комедію*. Він передбачає, що композитору також судилося стати *персонажем* її дійства, як і йому самому. Усвідомлення Бортнянським перспективи стати блазнем, Арлекіном, перетворити власну мрію про високе мистецтво на *комедійний мотлох* зумовлює прийняття ним пропозиції Пані в чорному шукати

²⁹² Стех М. Р. Дмитро Бортнянський у невідомій п'єсі Юрія Косача. *Кур'єр Кривбасу*. 2012. С. 275.

²⁹³ Косач Ю. Скорбна симфонія : драматична поема. *Кур'єр Кривбасу*. № 266–267, 2012. С. 283.

себе не в фантазіях прислужитися рідній Україні, а в мистецькій славі, причому не на європейській сцені, а в могутній Росії.

Перша дія «Скорбної симфонії» завершується новими сподіваннями на відродження композитора. Старий самотник з репутацією юродивого раптом береться писати симфонію, що видається багатообіцяючою подією для його вірного приятеля-українця. У другій дії знову центральною стає вставна сцена, де молодий композитор адаптується в Петербурзі, отримує статус придворного композитора і навіть покладає надію на розумну політику імператора Олександра. Зокрема він очікує на відновлення Гетьманщини (код «Боярині» Лесі Українки). Однак його творчі плани в російській столиці не реалізуються. Все частіше він поринає в ірреальний світ. Окрім Пані в чорному, ще однією химерною постаттю серед оточення Бортнянського є Пан у киреї, реципієнт-тінь, який дає болісну характеристику митцеві – «ренегат».

Врешті-решт у «норі» композитора, яким свого часу захоплювався Бетховен, з'являється дівчина Саня, в якій неважко впізнати третю Музу. Цю її іпостась виразно маркує семіотичний знак – арфа. Саня – колишня кріпачка, яка спробувала себе в опері і в балеті, але її артистична кар'єра завершилась трагизмом, де вона музикує, заробляючи на життя. Дівчину композитор визнає своєю довгожданою мрією, вона повертає йому відчуття спорідненості з Україною. Вона є повною протилежністю княжни Дараган, з її аферистичною жадобою влади та незмінним атрибутом – маскою. Однак безмежна туга і гостре передчуття смерті (останнє символізує шматування композитора орлом, невидимим для інших) вичерпали всі життєдайні сили Бортнянського. Дівчина Передсмертними видіннями митця можна вважати сцену, в якій Саня кличе з собою композитора (чи його душу) на Україну, до козацького війська. Однак цей клич залишається без відповіді, все перемагає тьма і тиша. Таким чином, мрія творчої самореалізації митця була спалювана антимузами, яким він помилково довірився замолоду. У результаті компромісів він втратив своє «Я», позаяк змушений був, «прикрившись маскою, показувати світові не свій вид»²⁹⁴.

²⁹⁴ Стех М. Р. Дмитро Бортнянський у невідомій п'єсі Юрія Косача..., с. 278.

Отже, орієнтуючись на європейські сценічні тенденції та пропагуючи театр екзистенціалізму, у своїх п'єсах Юрій Косач застосовує їх постулати вибірково. Проте повсякчас творча уява митця підживлюється українською театральною традицією, яка багата на розмаїті метатеатральні елементи. Порушуючи складні проблеми, що стосувались історичного вибору нації, екзистенційного рішення яскравої особистості на кшталт політичного лідера, митця, драматург послуговувався художніми техніками, що унеможливають реалістичну подачу матеріалу. Багатоплощинності його художнього простору надають алюзійність, лицедійство, химерність образів, розмитість кордонів між реальним та уявним.

Деструкція та трансгресивне ускладнення метадрами «Кортес і Безталанна»

Трансгресивна стратегія є однією з тенденційних ознак культури XX ст. Під нею розуміють певний деструктивний зсув, руйнування, перетин кордонів усталеного, утвердження формально-змістовних інновацій поетики, включно з раніше табуйованими. Мішель Фуко у праці «Передмова до трансгресії» констатував, що це явище є наріжним каменем нової контроверсійної культури, яке передбачає мислення нелінійними матрицями осягнення світу, перехід буття в радикально нові стани. Феномен трансгресії у тлумаченні філософа, пов'язаний з ідеєю «смерті Бога», і він закономірно впливає на літературні шукання.

На думку Тамари Гундорової, «важливу роль у формуванні модерністського канону загалом відіграють цінності, розгорнені на основі трансгресії»²⁹⁵. Ще інтенсивніше до них звертаються у середині XX ст., просякнутого досвідом катастрофізму, зумовленого Другою світовою війною. Лідери тогочасних авангардних пошуків актуалізують художні версії трансгресивної свідомості, а дослідники починають зосереджувати увагу на трансгресії як території мистецьких експериментів.

²⁹⁵ Гундорова Т. *Проявлення слова: Дискусія раннього українського модернізму*. Київ : Критика. 2009. С. 13.

Механізми трансгресії є підстави вбачати важливим компонентом інструментарію метадрами, якій притаманні метафікційність, хаос умовності, перетікання образів, що суттєво відрізняється від усталених схематичних форм театр в театрі, п'єса в п'єсі, сцена на сцені тощо. Одним з перших на функціонування металепису як елементу трансгресії поетики в драматургії ХХ ст. вказав Жерар Женетт, покликаючись на класичні зразки метадрами: «У певному сенсі піранделлізм «Шести персонажів у пошуках автора» або «Сьогодні ми імпровізуємо», де одні і ті ж особи стають по черзі то героями, то акторами, є не що інше, як грандіозне розширення металепису... Всі ці ігрові ефекти виявляють самою своєю інтенсивністю значущість тієї межі, яку вони переступають всупереч будь-якій правдоподібності...»²⁹⁶. Отож трансгресивна модель творчості відкриває повсякчасне бачення інакшості та «перебуває за межами допустимого і уявлюваного, не підкорюється нормам і вимірам традиційного сприйняття, що приписує світу порядок і смисл»²⁹⁷.

Творчості Юрія Косача притаманне наскрізне тяжіння до трансгресії. Однак зразком його трансгресивної поетики варто вважати його п'єсу «Кортес і Безталанна» (1956). На відміну від інших драматичних творів автора, цей текст не був надрукований за життя і не ставився на сцені. Рукопис зберігався тривалий час в архіві Валеріяна Ревуцького, і лише 1998 р. зусиллями Лариси Онишкевич п'єсу «Кортес і Безталанна» було опубліковано в журналі «Сучасність». Нині можемо констатувати лише поверхові спроби інтерпретації цієї феєричної культурософської фантазмагорії. Однак всі дослідники, котрі аналізували текст п'єси, відзначають його виняткову театральність твору.

Структурно твір складається з трьох відслон, дія яких проходить у відносно ізольованому просторі – на віллі головної героїні Альфари. У вступній ремарці місце дії описується як «химерна споруда, збудована на скельному зрубі, агрегат зі сталі, скла і

²⁹⁶ Женетт Ж. Работы по поэтике. Фигуры. В 2-х томах. Москва : Изд-во имени Сабашниковых. 1998. Т. 2. С. 245.

²⁹⁷ Шлыкова С. П. Трансгрессия в авангардном искусстве ХХ – начала ХХІ веков : автореф дис.... канд. искусствоведения : 17.00.09. Саратов, 2013. С. 26.

каміння»²⁹⁸. Однак цей монументальний простір має й динамічні прикмети: *«Іноді вона осяяна сонцем, іноді затьмарена, іноді в'яскравлена сяйвом місяця. Іноді це – гадано – барка чи сад, що, убрані прапорцями і лямпіонами, впливають у безкрає»*²⁹⁹. Ефект мінливості досягається завдяки будівельним матеріалам споруди, зокрема склу, що віддзеркалює форми, барви і рухи навколишнього середовища. Можна побачити подібність цього новітнього палацу з кришталевою / скляною горою, що стала центральним містичним топосом у фантастичній драмі Лесі Українки «Осінь казка». Зауважмо, що у п'єсі Юрія Косача принцип віддзеркалення стає наскрізним, що спостерігається не лише на рівні простору чи предметного світу, але й своєрідності персоносфери. Її герої безкінечно роздвоюються, перетворюються, змінюючи свої ампула та іпостасі. У замкненому просторі вілми розщеплення досягається шляхом паритетності ірреальних світів, породжених напівмареннями та фантазуваннями, з характерною міфічною структурою та позачассям.

Хронологічні особливості твору також позначені метадраматизмом. Автор наголошує на зміні часових координат в кожній з дій, хоча й уникає конкретного остаточного визначення: *«Якщо ж трактувати справу в часі, то, наприклад, перша відслона мала б позначки до того, що дія відбувається на початку XIX сторіччя, в похмурий і ледарський час присмерку еспанської імперії. Іноді, наприклад, в другій відслоні, це радше – наші часи. Іноді – час втрачає свою названість»*³⁰⁰. Однак гра з часом має важливе значення у творі. Епохи калейдоскопічно накладаються одна на одну, співіснують на сцені, що врешті призводить до поліфонічності образного світу.

П'єсу відкриває поява примхливої Альфари та її свити, що складається з трьох чоловіків: матадор Гонзалес (тип воїна), *копійковий* поет Міранда (тип придворного митця), чарівний дегенерат Руфіно, особа середньої статті (тип компаньйона-гедоніста). Їхні здрібнілі фігури підкреслюють марноту, що оточує знатною сеньйорою, ілюструють її цинічне ставлення

²⁹⁸ Косач Ю. Кортес і безталанна. Сучасність. 1998. № 5. С. 12.

²⁹⁹ Там само.

³⁰⁰ Там само.

до людської цивілізації, виражене в колоритному порівнянні культури з *абортарієм труїзмів*. Однак, безсумнівно, Альфара – людина культури, мова якої просякнута семіотичними знаками історії і мистецтва, що окреслюють надзвичайно широкий діапазон її ерудиції та інтересів. Безпідставно персонаж Альфари дослідники відсувають на другий план щодо Кортеза. Вочевидь цей типаж імponує авторові, невинпадково до її образу він звертається і в інших текстах, зокрема в серії листів «До Дон'ї Ельвіри Дель Гравальос Альфари, незрівнянної Амаріліс в королівському театрі Ля Монтерія, а враз із тим чеснотливої Целестини театру Колізео, нищепідписаного посланіє патетичне перше», опублікованих у журналі «Кур'єр Кривбасу» (2012). Ці листи – стилізований есей, в якому автор прагне розкрити власне бачення природи театру загалом та перспективи української сцени і драматургії. Альфара тут – *дочка конкістадорів, вічна жрекиня Мельпомени*, з якою автор веде розмови у *царстві тіней*, мандруючи крізь століття. Юрій Косач пояснює свій уявний співрозмовниці власне упередження щодо реалістичного театру. Його тези надзвичайно близькі до концепції метадами з її тяжінням до ускладнених структур: «Це не значить, що я не хочу бачити на сцені, як цілує любий коху <...> 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), мистцева, суб'єктивна <...> І тому, дорога Дон'я Ельвіро, я сказав вам на початку: Я одягаю маску»³⁰¹.

Така ж багатшарова ускладненість стає художнім принципом побудови п'єси «Кортес і Безталанна» та структури чільних персонажів. Альфара у творі – не тільки людина культури, але й міщанка, уособлення занепаду західної цивілізації, розтління американської буржуазії; а ще втомлена від *ніщоти* життя вічна постать, жіночий інваріант фаустівського типу («*Все – нісенітне*»; «*Безглузда метушня дурнів*»; «*Навколо пустеля*»³⁰²). При першому знайомстві Кортес характеризує її словами: «... *Ваш стиль – дозвольте деяку критику – банальний до, скажімо,*

³⁰¹ Косач Ю. До Дон'ї Ельвіри дель Гравальос Альфари. *Кур'єр Кривбасу*. 2012. № 276–277. С. 166.

³⁰² Косач Ю. Кортес і безталанна..., с. 13.

здичавіння. Коли я оце дивлюсь на вас, мені здається, що ви вже не в стані відчувати ясне і хороше. Усе ж – з другого боку – у вас незбагненна трагедійність»³⁰³. Саме трагедійність для Косача є основою театру, який відображає невтоленну «тугу людини», її марні прагнення дати сенс загадковому життю. Нудьга, що тяжіє над Альфарею, штовхає її до безкінечних пошуків розради. Особливо підживлює її фантазії про походження – нібито приналежність до династії конкістадорів-колонізаторів Мексики. Спрагла до вітаїстичних авантур, проте оточена безхребетними бовдурами та меркантильними прагматиками, сеньйора впадає у відчай: «Нехай це буде конюх, лакей, герой, до чорта, але сміло, тільки сміло»³⁰⁴. Примха Альфари невдовзі матеріалізується і з'являється найманець-лицедій – чистій вікон Кортес (або плід її уяви).

Харизматичний авантюрист Кортес провокативними куртуазними промовами перевертає світ героїні. Образ персонажа наділений неабиякою динамікою, яскраво вираженою у 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...»³⁰⁵. Головна сутність цього персонажа – Поезія (завойовника, винахідника, першовідкривача), що протиставляється оточенню Альфари. Насамперед йдеться про сухопутного придворного поета Міранду та сірого кардинала Дона Родріго Моралеза. У калейдоскопі іпо-стасей слід виокремити самоідентифікацію Кортеса – «...мене-стрель. Тобто, коли бажаєте, арлекін»³⁰⁶. З азартною готовністю стати ким завгодно не без впливу Альфари він обирає роль конкістадора нового часу. Його прагнення – відкрити острів Блаженних, що приваблює Альфару можливістю уподібнитись до меценатів експедицій Фернандо Кортеса.

³⁰³ Косач Ю. Кортес і безталанна..., с. 17.

³⁰⁴ Там само, с. 14.

³⁰⁵ Там само, с. 17–18.

³⁰⁶ Там само, с. 17.

Міфологічний образ *острів Блажених* має місце в белетризованому оповіданні Юрія Косача «Запрошення на Цитеру» про художника доби класицизму Антона Лосенка, мистецька доля якого нагадувала шлях композитора Бортнянського. В рефлексіях Лосенка, ймовірно, варто шукати ідею метадрами «Кортес і безталанна». У ній автор розщеплює міфічний топос, який для одних персонажів постає заповітною землею соціальної справедливості й свободи, а для інших – територією 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, часом подані без осіб або ж у їх структуру включено умовних осіб³⁰⁷. Засоби кіномистецтва допомагають при створенні 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*»³⁰⁸. Для Альфари кордон між уявою й дійсністю майже відсутній. Захоплені оповіді Кортеса про своє міфічне минуле перетворюються на вставні сцени, що оживають в очах ідеальної реципієнтки. Альфара повністю занурюється у світ фантазії, де постають фігури принцеси Гуаскар, Маркізи та Марини. У двох наступних діях за законами трансгресії уламки асоціацій поєднуються між собою у химерну картину: мексиканська принцеса Гуаскар перетворюється на клерка в тресті «Томахо і Сігуерос», співачка з казино – на зірку, що сходить, коханку Кортеса Марину тощо.

У п'єсі оригінально використано метадраматичний прийом перевтілення персонажів на глядачів, які спостерігають дійства, що їм пропонують інші герої твору. Причому чіткий поділ на групи в автора не спостерігається: той самий персонаж може бути і візіонером, і ілюзіоністом. Приміром, Альфара у другій дій

³⁰⁷ Ревуцький В. Після першого прочитання драми Юрія Косача «Кортес і безталанна». *Сучасність*. 1998. № 5. С. 51–52.

³⁰⁸ Косач Ю. Кортес і безталанна..., с. 18.

переймає кортезівську майстерність оповідача і на прохання Моралеза драматично оприявнює фантазію побачення Кортеза і Марини. Важливу роль у творі в річищі «постановок» фантазій виконує інсценізація сну Альфари, перед початком якої глядачів попереджено: «...не легковажте, сеньори і сеньорити, снів, вони іноді збуваються»³⁰⁹. І справді – фантаσμαгорія, 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 у змові Марині та Кортезу. Як бачимо, у тексті створюється атмосфера вірусного візіонерства, що призводить до патологічної недовіри щодо реальності.

Наскрізний у творі мотив сну закономірно призводить до традиційного для метадрами покликання на шекспірівський текст, але на цей раз він набуває трансгресивного ускладнення. Алюзії і покликання на твори Лесі Українки зустрічаються частіше. Зокрема заслуговує уваги Косачева трансформація донжуанівської моделі. На персонажному рівні вона реалізується у протистоянні Кортеза (Дон Жуана) і Моралеза (Дон Гонзаго), любовній лінії Кортез – Альфара (Донна Анна). Як і Леся Українка, Юрій Косач інтерпретує амбіції владної жінки, що вступає у конфлікт з волелюбним чоловіком. Спільною для «Камінного господаря» і «Кортеза» є метафорика скам'яніння душі. Авторська модернізація у творі Юрія Косача полягає у деструкції вихідного сюжетного коду і розщепленні функцій та ідентичності персонажів, що загалом служить децентралізації цілої структури.

У третій відслоні трансгресивне розшарування дії досягає апогею: з одного боку, штамповані викриття негідників (Моралез і Марина), пафосні прожекти патріотичного та соціалістичного характеру (Гуаскар), а з іншого – виразне усвідомлення, що ніхто з героїв не здатен стати супротивником Кортеза. Його справжнє поле бою – розколоте «Я»: він не вбачає небезпеки втратити себе (риторичним є питання, ким насправді був

³⁰⁹ Косач Ю. Кортез і безталанна..., с. 41.

багатоликий менестрель), особистісні інтенції героя спрямовані на те, щоб стати кимось, набути кінцевої форми.

Прагненню цілісності протиставляється безкінечне мета-драматичне розщеплення, подвоєння сценічної умовності. Прикладом постійного перевтілення може служити персонаж Досамантеса. Вірний лакей сеньйори (в структурі цього образу прочитуються і алюзії на донжуанівського Сганареля) бере на себе роль ведучого-арлекіна, виходить на передній план та навіть замінює скам'янілого, безвладного, розбитого сумнівами Кортеза. Досамантес стає головним опонентом *малого інквізитора* Моралеза, повноправним гравцем у *шаховому турнірі*. Його вступна промова, адресована уявному глядачеві і почасти персонажам п'єси, налаштовує на сприйняття останньої відслони: *«Сеньйори і сеньйорити! Ви бачили фрагмент нещодавно, 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»*³¹⁰. Подальші коментарі цього персонажа також мають метадраматичну природу і нерідко служать не так витлумаченню драматичної ситуації, як розфокусуванню уваги. Призначення Досамантеса – акцентувати на тому, що все дійство є постановкою, персонажі якої свідомі своїх масок.

Театралізація у п'єсі Косача досягає піку завдяки топосу маскараду. Він відображає соціальну функцію драми в розумінні Юрія Косача, яка 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»³¹¹. У кінці твору безумство мас захоплює простір п'єси Косача, сцена 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»*³¹², раз-по-раз проходять колесом по сцені,

³¹⁰ Косач Ю. Кортес і безталанна..., с. 35-36.

³¹¹ Косач Ю. До Дон'ї Ельвіри дель Гравальос Альфари ..., с. 164.

³¹² Косач Ю. Кортес і безталанна..., с. 43.

вкотре наголошуючи на умовності всього, що там відбувається: *«Дійсність це чи гра уяви, гра уяви, // скаже нам поет вкінці забави, забави...»*³¹³.

Отже, драматургія Юрія Косача, вінцем якої стала п'єса «Кортес і Безталанна», яскраво репрезентує динаміку мета-драматичної форми в середині XX ст., її тяжіння до механізмів трансгресії. Ключовими прийомами у текстах автора є концентрація умовності художнього простору і часу; ускладнена структура образів персонажів, що досягається, зокрема, внаслідок авторських самопокликань, міфопоетики, асоціативності, інтертексту. Кінематографічні прийоми автор застосовує задля розмивання кордонів дійсності, що легко перетікає в сон і марення. Дієвим засобом увиразнення метадраматичної форми текстів Юрія Косача є перерозподіл функцій виконавця і глядача. Стихія маскараду та лицедійства у художньому просторі письменника перетворює сценічну дію на безкінечне оманливе видиво, фантасмагорію.

Запитання й завдання:

1. Визначте основні етапи творчого шляху Ю. Косача.
2. Як письменник оцінював творчу спадщину своєї тітки Лесі Українки?
3. Окресліть доробок Ю. Косача. Яке місце в ньому посідає драматургія?
4. Проаналізуйте тексти Ю. Косача, у яких він виступає як театральний критик і театрознавець. У чому автор вбачав призначення сценічного мистецтва?
5. Зіставте рефлексії Ю. Косача над театром екзистенціалізму та його власною творчістю. Як, на вашу думку, цей формат новаторської драматургії проявився у метадраматичних творах письменника?
6. У чому полягає специфіка ідіостилю Ю. Косача-драматурга, згідно з дослідженням М. Реутової?
7. Яка інформація збереглася про втрачену п'єсу Ю. Косача «Ордер»? Які особливості цього тексту, за спогадами сучасників, свідчать про тяжіння автора до метадраматизму?

³¹³ Косач Ю. Кортес і безталанна..., с. 43.

8. Укажіть інтертекстуальні зв'язки драматичної поеми Ю. Косача «Облога». Доведіть їхнє функціонування на прикладі зіставлення твору з драматичним текстом Лесі Українки (за вибором студента).

9. Один з метадраматичних прийомів, використаних в «Облозі», є «роль у ролі». Означте персонаж, котрий повсякчас вдається до імітації інших осіб та проінтерпретуйте його рольові ігри.

10. Як представлено у п'єсі «Облога» глядача?

11. П'єса «Дійство про Юрія-переможця» Ю. Косача і феномен блаженства: чи вбачаєте ви суголосність художнього світу письменника-емігранта і М. Куліша?

12. Яке місце в «Дійстві» посідають привиддя, сон, марево? Наведіть приклади цих ігор розуму.

13. Схарактеризуйте інтермедіальні вставки у «Дійстві» Ю. Косача.

14. Чи є підстави розглядати «Дійство» у світлі концепції літературної трансгресії?

15. Художньою версією біографії якого відомого українського митця є «Скорбна симфонія» драматурга?

16. Опишіть своєрідність топосу театру в п'єсі Ю. Косача «Скорбна симфонія».

17. Які з персонажів твору постають як фантоми, гра ілюзії?

18. Визначте образи, які уособлюють трьох Муз головного героя твору «Скорбна симфонія».

19. Трансгресивну стратегію вважають однією з ознак динаміки культури після Другої світової війни. Хто з науковців і в яких працях обґрунтував цю концепцію.

20. З'ясуйте особливості трансгресивної свідомості та особливості зумовлених нею мистецьких експериментів.

21. Визначте основні прикмети трансгресивного художнього світу п'єси «Кортес і Безталанна» Ю. Косача.

22. Дайте характеристику хронотопу твору. Які інтертекстуальні асоціації викликає у вас топос гори?

23. Схарактеризуйте образ Альфари у тексті Ю. Косача. Ви сприймаєте її як людину культури чи міщанку, спраглу вітаїстичних авантур?

24. Окресліть світ гри Кортеза та його динамічну багатолікість у безчассі.

25. Якими сенсами наповнений у творі міфологічний образ острову Блаженних?

26. Наведіть ваші аргументи на користь тези про кінематографізм тексту Ю. Косача.

27. Яким чином герої п'єси «Кортес і Безталанна» змінюють свій статус з ілюзіоністів на візіонерів і навпаки? Чи є ця плинність доказом трансгресії художнього світу автора?

28. Наскільки виразно проявляється у тексті Ю. Косача шекспірівський код?

29. Проаналізуйте метадраматичне подвоєння сценічної умовності у третій дії твору «Кортес і Безталанна».

30. Яким є значення доробку Ю. Косача для поширення європейських трансгресивних художніх моделей в українській драматургії другої половини XX ст.

31. Що ви знаєте про постановки п'єс драматурга за життя автора? Чи зверталися до них українські режисери за часів незалежності?

Рекомендована література:

1. Бондар Т. Утопічна творчість як акт трансгресії. *Філософські обрії*. 2007. № 17. С. 122–133.

2. Вісич О. Автокоментар як метадраматичний чинник в п'єсах письменників української діаспори. *American Scientific Journal*. 2018. № 21. Issue 1. Р. 4–9.

3. Вісич О. Леся Українка у творчій рецепції Юрія Косача та Ігоря Костецького. *Леся Українка в діаспорному літературознавстві. Німецько-українські зв'язки*. Мюнхен-Тернопіль, 2019. С. 53–64.

4. Вісич О. Метадраматична трансгресія в п'єсі Юрія Косача «Кортес і Безталанна». *Науково-виробничий журнал «Держава та регіони». Серія: «Гуманітарні науки»*. 2018. № 3. С. 15–20. Вісич О. Лицедійство та ілюзорність в драматургії Юрія Косача. *Наукові записки Національного університету «Острозька академія». Серія «Філологічна»*. 2018. Вип. 4 (72) С. 176–179.

5. Гайдабура В. Театр, розвіяний по світу. Феномен сцени повоєнної української діаспори (Німеччина, Австрія, Франція, США, Канада, Австралія). Київ : Видавничий дім «Києво-Могилянська академія». 2013. 324 с.

6. Женетт Ж. Фигуры. В 2-х томах. Том 1–2. Москва : Изд-во им. Сабашниковых, 1998. 944 с.

7. Залеська Онишкевич Л. Текст і гра. Модерна українська драма. Нью-Йорк, Львів : Літопис, 2009. 472 с.

8. Косач Ю. Дійство про Юрія-Переможця : трагедія. *Кур'єр Кривбасу*. 2012. № 276-277. С. 171–226.
9. Косач Ю. До Дон'ї Ельвіри дель Гравальос Альфари. *Кур'єр Кривбасу*. 2012. № 276–277. С. 159–171.
10. Косач Ю. Запрошення на Цитеру. *Запрошення на Цитеру. Белетризовані біографії*. Київ : Комора. 2014. С. 249–274.
11. Косач Ю. Кортес і безталанна. *Сучасність*. 1998. № 5. С. 12
12. Косач Ю. М. Облога: драматична поема. *Кур'єр Кривбасу*. 2013. № 287–288–289. С. 150–230.
13. Косач Ю. Скорбна симфонія : драматична поема. *Кур'єр Кривбасу*. 2012. № 266–267. С. 279–321.
14. Косач Ю. Театр екзистенціалізму. *Арка*. 1947. № .1. С. 9–15.
15. Кропивко І. Трансгресія і фронтір в культурі й літературі постмодерну. *Studia wschodniostowiańskie*. 2018. Т. 18. S. 15–38.
16. 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.
17. Радишевський Р. «На варті нації» з Юрієм Косачем. *Слово і Час*. 2009. № 12. С. 42–25.
18. Ревуцький В. Після першого прочитання драми Юрія Косача «Кортес і безталанна». *Сучасність*. 1998. № 5. С. 51–52.
19. Реутова М. Драматургія Юрія Косача в контексті літератури української еміграції : дис. ... канд. філол. наук : 10.01.01. Донецький національний університет ім. В. Стуса. Київ, 2018. 213 с.
20. Реутова М. Форманти «театру абсурду» у драмі Юрія Косача «Кортес і безталанна». *Актуальні проблеми української літератури і фольклору*. Вип. 21–22. Донецьк : ДонНУ, 2014. С. 78–89.
21. Стех М.-Р. Дмитро Бортнянський у невідомій п'єсі Юрія Косача. *Кур'єр Кривбасу*. 2012. С. 274–278.
22. Шевельов (Шерех) Ю. Я – мене – мені... (і довкруги): Спогади : В 2 тт. Харків–Нью-Йорк : Видання часопису «Березіль». Вид-во М. П. Коць, 2001. Т. 1. 428 с.
23. Foucault M. A preface to transgression. *Language, counter-memory, practice: Selected essays and interviews*. 1977. P. 29–52.

5.5. Ігор Костецький («Театр перед твоїм порогом»)

Постать Ігоря Костецького яскраво виділяється на фоні здобутків еміграційної літератури ХХ ст. Письменник, критик, один із організаторів Мистецького українського руху (МУР), культуртрегер, член Міжнародного ПЕН-клубу та Німецького Шекспірівського товариства, мовно-літературний редактор перекладу Біблії (відомого як переклад Івана Хоменка).

Парадоксально, що тривалий час його ім'я було невідоме українському читачеві, а поверненню унікальних драматичних текстів ми завдячуємо щасливому збігу. Наново відкрив ім'я Ігоря Костецького Марко Роберт Стех українсько-канадський письменник та літературознавець. Він свого часу, шукаючи у бібліотеці п'єси для вистав, 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»³¹⁴. Марко Роберт Стех не лише високо оцінив, але особисто віднайшов велику частину літературної спадщини Ігоря Костецького у Німеччині, опублікував її та наполегливо популяризував.

Важливий внесок у вивчення самобутнього драматургічного доробку Ігоря Костецького зробила Лариса Залеська Онишкевич. У книзі «Текст і гра» дослідниця окреслює основні особливості творів письменника: інтертекстуальність, легка іронія та глибоке цінування людської індивідуальності. Дослідниця називає Ігоря Костецького першим українським постмодерністом³¹⁵, відзначаючи питомий зв'язок його текстів з відомими творами світової літератури (від Арістофана до Флобера й Брехта) та самовияву³¹⁶, рівночасно вони представляють грайливість і карнавалізацію.

³¹⁴ Матіяш Б., Стех М-Р. Розмова на кілька голосів: інтернет-листування. *Київська Русь*. 2007. № 20. С. 59.

³¹⁵ Залеська Онишкевич Л. Текст і гра. (Модерна українська драма). Львів. 2009. С. 90.

³¹⁶ Там же, с. 22.

Літературно-критична рецепція творчості Костецького-драматурга відзначається широким діапазоном: від оголошення його «банкротом літератури»³¹⁷, що пише «півбожевільні нісенітниця», «нікчемні бздурства», до визнання в ньому українського феномену, який передував магнетичному впливові на розвиток світової літератури «драми абсурду» Ежена Йонеско, Семюела Бекета, Жана Жене.

Ігор Костецький належав до тих авторів-драматургів, які професійно були тісно пов'язані з театром. Замолоду навчався у 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 у статтях «Три маски», «Театр площинний і театр об'ємний», «Український трагедійний театр», «Наш містерійний театр».

Метадрама в паратексті

1963 року вийшла книга «Театр перед твоїм порогом», у якій презентовано три п'єси автора. Оригінальною є передмова до творів, обрамлена псевдо-драматичною ремаркою «автор:» і містить цікаві факти про написання деяких текстів, театральні пояснення, критичні відгуки. Стиль Костецького в паратекстуальних жанрах є прикладом дискурсивної метадрами з характерним використанням ігрових прийомів. 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 «бояться закиду в самозакоханості»³¹⁸. Костецький пропонує читачеві спектр рецензій на його драматичну творчість, включно з негативними, та оприлюднює деякі плітки. Часом складається враження, що авторіві приносить задоволення цитувати негативні оцінки своїх текстів.

³¹⁷ Грицай О. Банкрот літератури. *Орлик*. 1947. № 9. С. 12.

³¹⁸ Костецький І. Театр перед твоїм порогом. Мюнхен : На горі, 1963. 256 с.

Таким чином у публіцистичному тексті передмови несподівано 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», а також відтворює у ролях конфліктні сцени з іншими опонентами. Ці вставки дуже подібні на вставні п'єси.

Серед позитивних відгуків письменник відзначає і такі, в яких говориться артистичне мислення драматурга, інтертекстуальність, метадраматичність його творів. Наприклад, Костецький цитує одного з найбільш авторитетних критиків свого часу професора Гаєвського, який виокремив такий прийом у п'єсах Костецького як «піранделліаська гра в театр», адже ім'я Піранделло стало культовим для репрезентантів нових напрямів розвитку театру в XX ст. Рецензент вказав на підкреслення Костецьким «ілюзорності театрального дійства», що досягається і завдяки використанню постаті коментатора, який виконував у п'єсі «Близнятах ще зустрінуться» «ролю інтерпретатора й посередника між глядачем та актором, з одного боку, та глядачем і автором – з другого»³¹⁹.

Прагнення яскравого театрального ефекту в текстах не завадило Ігорю Костецькому розуміти, що драматург відіграє далеко не визначальну роль в театральному дійстві. У передмові, мета якої зазвичай «полягає тільки в тому, щоб притягнути увагу читача»³²⁰, 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»³²¹. Відтак драматург не оберігає ревно «букву» своїх творінь, для нього найважливіше «дух», що доносить до глядача режисер, і якому заздалегідь драматург надає повне право на самостійність. Права на вільну інтерпретацію має, за Костецьким, і актор, а також перекладач його драматичних текстів.

³¹⁹ Костецький І. Театр перед твоїм порогом..., с. 9.

³²⁰ Там само, с. 12.

³²¹ Там само.

«Спокуси несвятого Антона»

П'єса «Спокуси несвятого Антона» написана 1846 для конкурсу драматичних творів мюнхенського табірної журналу «Рідне слово». Однак членами журі конкурсу, до якого входили Володимир Радзикович, Володимир Дорошенко, Остап Грицай, художні експерименти драматурга були засуджені 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 і передмова до твору, сповнена «чванливої претенсійності». Критик висловлює думку, що Костецький є яскравим представником плетіння нісенітниць, своєрідної «літератської техніки камрбруму»³²². Утім, те що для Остапа Грицай видавалось неприпустимим у літературі невдовзі стане естетичним каноном. Вже за кілька десятиліть Богдан Жолдак, згадуючи цей твір Ігоря Костецького, зауважить: «Ми, українці, маємо горор з того, що найперша абсурдистська п'єса постала саме на теренах нашого менталітету»³²³.

Адаптивна метадрама

У «Спокусах...» представлено широкий арсенал метадраматичних засобів, зокрема, важливими для метадраматичної поетики є **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 цікавою є апеляція до цілих історичних та 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 у літературній дискусії 20-х рр. XX ст., тощо. Проте Костецький усвідомлює, що затребуваність та гострота

³²² Грицай О. Банкрот літератури..., с. 13.

³²³ Жолдак Б. Близнята чи двійники. *Кіно-театр*. 1998. № 2. С. 19.

тем є плінною. Нагадаймо, що Хорнбі наголошував на метадраматичному ефекті подібних покликань, що «змінюються з часом і залежно від складу аудиторії»³²⁴. Знаково, що Ігор Костецький, враховувючи 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»*³²⁵.

Дискурсивна метадрама

Прийом **апеляції до глядача**, як і усвідомлення його присутності, є також розповсюдженим засобом у драматургії, що, на думку дослідників, з часом втрачає метадраматичну гостроту. Все ж слід відзначити, що в п'єсі Костецького глядач присутній у дискурсі персонажів, як-от: *«Глядачі на моєму боці»*³²⁶, *«Хіба не було приємно глядачам просто подивитися на наші строї, на наші маски?»*³²⁷, *«Запитай глядачів... Глядачі мовчать»*³²⁸. Передбачає автор і глядацьку негацію щодо його новітніх експериментів у п'єсі: *«Віддавав гроші, сподівався на пристойне видовище. А його обливають потоком непритомної притомности»*³²⁹. Значно виразніше працює на метадраматичну форму репліка *«Ми актори для них. Вони актори для нас»*³³⁰. Більшість учасників дійства усвідомлюють та вербалізують перебування в умовному просторі сцени та власний статус персонажа, кінцевість п'єси та ймовірність участі у наступній, за допомогою чого створюється розщеплення гри у грі.

³²⁴ Hornby R. Drama, Metadrama and Perception. London-Toronto : Associated University Presse, 1986. С. 100.

³²⁵ Костецький І. Театр перед твоїм порогом. Мюнхен : На горі, 1963. С. 29.

³²⁶ Там само, с. 108.

³²⁷ Там само, с. 109.

³²⁸ Там само, с. 110.

³²⁹ Там само, с. 78.

³³⁰ Там само, с. 110.

Епістемологічна метадрама

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 подружжя пара Антона та Антоніни проходять випробування власного щастя, про яке на початку голосно заявляє дружина. Жанр мораліте закономірно привносить у твір сталі елементи драматургічної традиції, які зазнають модифікації. Зокрема, йдеться про *інтермедії*, під час яких переривається хід сюжету, останній 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, ляпси, інші витівки, притаманні театрові»³³¹.

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»³³². 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*»³³³ – таким є надзавдання театральної трупи штукарів. Останні також беруть на себе функцію коментаторів-експертів,

³³¹ Костецький І. Театр перед твоїм порогом..., с. 28.

³³² Там само, с. 50.

³³³ Там само, с. 29.

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...»³³⁴. Апогеем гри у творі стає фантасмагорія, у якій абсолютно нові ролі виконують як штукарі, так і дві сімейні пари, що перебувають у центрі запутаного сюжету, придуманого плідними на творчі вигадки лицедіями.

Отже, поетика метадрами реалізується у п'єсі «Спокуси не-святого Антона» Костецького на кількох рівнях: персонажному, епістемологічному, інтертекстуальному, концептуальному. Важливу функцію у творі грають літературні покликання та самопокликання, численні історико-культурні алюзії. Персонажі-штукарі та їхні помічники активно створюють ситуації подвоєння сценічної реальності і 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 XX ст., письменник водночас реалізує абсурдистські інтенції у власному ідіостилі. Особливість застосування образів-алегорій у Костецького полягає у нівеляції дидактичної функції, натомість завдяки їх присутності твір зазнає виразного олітературнення, рефлексійності, а відтак специфічної метадраматизації.

«Близнята ще зустрінуться» (1947)

Відомо, що п'єса була написана за три дні і була презентована на драматургічній конференції в Майнц-Кастелі, яку провів Мистецький український рух 4–5 листопада 1947 року. Конференція була 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. У перших спробах діаспорян Юрій Шерех побачив «справжнє опанування письменниками пружин

³³⁴ Костецький І. Театр перед твоїм порогом..., с. 109.

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 віртуозности»³³⁵.

За сюжетом п'єси на маскованому балу з нагоди зустрічі нового року в окупованому місті випадково зустрічаються два брати, абсолютно схожі зовні. Один з них, Святослав Тутешний, є уславленим 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 і зіграти його роль при зустрічі з дівчиною. Врешті-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 і пацифізму – ще неодмінно зустрінуться.

Образ Пролога. Ключову метадраматичну функцію у п'єсі виконує персонаж, який у переліку дійових осіб позначений як *Пролог (розпорядник балу)*. Це тип персонажа-тлумача, чия традиційна функція – виклад ситуації, що спричинила розгортання сюжету, обговорення позасюжетних елементів, жанрової природи дійства, гри акторів тощо. Пролог у Костецького, попри те, що він також приходить *на допомогу з коментарем*, оцінюючи перебіг подій, все ж переважно зосереджений на феномені театру: він вербалізує істотні питання театрального мистецтва, що були особливо важливими в його епоху. Вступна промова Прологу у п'єсі стає камертоном, засобом активізації театральних кодів попередніх епох, що створюють своєрідну партитуру, яка зрештою буде зіграна у виставі. Зокрема, у загальних рисах означається театр минулого за допомогою лаконічних маркерів: сурми, що скликають до вистави, розмальовані арлекіни, які з'являються перед початком (аналогічно до самого Пролога), грим, костюми, – всі ці атрибути відсутні у *теперішньому* театрі, що, відповідно до констатації наратора, переживає кризу:

³³⁵ Костецький І. Театр перед твоїм порогом..., с. 227.

*«Театр взагалі, а наш зокрема переходить тяжку хворобу. Криза не в тому, що нема чого виставляти <...> Криза в тому, що не знають, як виставляти»³³⁶. Послідовно дискредитуючи збіглого автора та його текст – *невиразне вариво*, яке вимушені рятувати ціною *героїчних зусиль* режисер та актори, промовець зі скепсисом окреслює авторську методу, яку запропоновано для постановки п'єси: *чистий театр без ізмів – «розвішати завіси, розмалювати обличчя – і грати»³³⁷*. 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»³³⁸*.*

Виразно метадраматичний характер мають розлогі розмови з глядачем між діями (відслонами), під час яких Пролог розкриває свої сумніви щодо достовірності перипетій, міркування про мову персонажів, складнощі їх втілення, коментарі щодо жанру п'єси, її сюжету, який автор *«не вигадав, а по-рабському запозичив»³³⁹*. Важливою в цьому плані є й інтенція налаштувати глядача на сприйняття відкритого твору *нон-фініто*, що базується на *непов'язаннях*, відсутності ремарок, які б давали сценографічні орієнтири, та узгодженої концепції вистави. Пролог впроваджує сам і провокує реципієнта на варіативність тлумачення ситуацій та діалогів.

За власним зізнанням Пролог Костецького виступає у кількох іпостасях: *«сам я теж граю дві ролі. Ба, три: себе самого, тоді, інакшим тоном, розпорядника балу і, нарешті, людину-пліткаря»³⁴⁰*. Таке помноження є цілком органічним з огляду на загальну концепцію подвоєння, що реалізується у творі.

Метадраматична функція двійництва. Безперечно, двійництво є головним мотивом та інтригою у творі, і воно справедливо опинилося в центрі уваги літературознавців. Науковці аналізують двійництво у зв'язку з проблемами спустошення,

³³⁶ Костецький І. Театр перед твоїм порогом..., с. 117.

³³⁷ Там само, с. 118.

³³⁸ Там само, с. 132.

³³⁹ Там само.

³⁴⁰ Там само, с. 148.

роздвоєння особистості, відірваності від реального життя, зображення абсурдності буття. У книзі Джона Гердмана «Двійництво в літературі дев'ятого 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 особистості³⁴¹.

Двійництво у п'єсі Ігоря Костецького має метадраматичний вияв за рахунок 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 у межах театального простору «якби». Концепт двійництва у творі реалізовано не тільки на рівні опозиції Святославів, але й завдяки парам танцівників, дуету Петрів – помічників головних героїв. Відтак двійництво наскрізно резонує у тексті. Своєрідну пару-опозицію створюють Полковник – як першоджерело, вихідна позиція, минуле, і Тереса – майбутнє, ймовірне.

Маскарад як сцена в сцені. 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 з 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

³⁴¹ Herdman J. The Double in nineteenth-century fiction. Basingstoke. London : Macmillan, 1990. С. 2.

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 і під час війни не втратило свого значення. Проблему політичного лідера пафосно обговорює п'ята пара.

Сценки-вставки танцюючих пар мають чітке метадраматичне начало. Зокрема, у їх діалогах виринає архетипний образ доміно, в 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 XIX – початку XX 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 і 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!»*³⁴². Мовчання партнера для неї слугує поштовхом шукання нових театральних технік: *«Я теж воліла б мовчати, ніж виголошувати тиради, неначе та провінційна акторка»*³⁴³. Провінційна акторка в уявленні цієї героїні – категорія підкресленої неприродності у сценічній мові. Водночас жінка з третьої пари, як і інші персонажі п'єси, приміряє на себе не тільки театральну, але й життєву роль, і їй

³⁴² Костецький І. Театр перед твоїм порогом..., с. 120.

³⁴³ Там само, с. 126.

вона видається першорядною, ефектною: «...я створена для великого чину. Я переконана, що створена бути подругою людей такої міри, як Святослав...»³⁴⁴.

Маска і маскування. Перевдягання та маскування, за Патрісом Паві, є власне сутністю театральної гри, особливо коли йдеться про прийом театру в театрі. Акти маскування у творі зумовлені насамперед хронотопом маскараду. Про вигляд і тип масок у п'єсі Костецького читачеві мало що відомо, автор лаконічно описує в репліках учасників балу лише три з них: блакитну – Святослава Тогобочного (який вдавав Святослава Тутешнього), червону – Тереси, а також Пролог, коментуючи суперечності образу Полковника, мимохідь зауважує: «Єдине, що мені в ньому подобається безумовно, це його маска»³⁴⁵. При цьому він апелює до фантазії маляра сцени та залишає нюанси на розсуд глядачеві. Тим не менш 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»³⁴⁶.

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, в ньому ж забуде вибуховий пристрій, що мало не призведе до трагедії під час безтурботного перекидання піджака парами задля розваги. Знаковий одяг Святослава Тутешнього впізнають тільки його батько Полковник і Тереса, але і вони потрапляють в пастку розіграшу, коли, одягнутий в жакет брата, з ними буде спілкуватися Святослав Тогобочний.

Важливим у «Близнятах» є образ Тереси, яка постає перед вибором і врешті усвідомлює себе *віссю*, навколо якої відкриваються шляхи, до яких вона так і не долучилась: «Два полюси,

³⁴⁴ Костецький І. Театр перед твоїм порогом..., с. 126.

³⁴⁵ Там само, с. 144.

³⁴⁶ Паві П. Словник театру. Львів, 2006. С. 243.

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»³⁴⁷. Тереса дорікає собі, що не змогла запобігти кризовому *перелому*, у 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, в кого вона закохана, чиї ідеї їй по-справжньому близькі. Ціком слушно побачити в ній глядача, який здатний захоплюватися і перейматися вибором тих, хто діє на сцені. У такому глядачеві мають потребу і самі герої, які не тільки прагнуть до самовираження, але і хочуть повсякчас схвалення своїх вчинків, овацій, визнання єдино правильними своїх думок і пропозицій.

Отже, п'єса Ігоря Костецького «Близнята ще зустрінуться» засвідчує свідомі метадраматичні пошуки автора, що втілились у низці оригінальних прийомів. У художньому дискурсі драматурга наявні тези, які згодом науковці покладуть в основу концепції метатеатральності та метадрами. Її ядро сформульоване в одній з інтермедій «Близнят» – *театралізація театру*, а текст п'єси загалом засвідчує прагнення письменника до нового типу письма, якому властива саморефлексія, розщеплення особи, інтенсифікація комунікації на рівні автор-актор-персонаж-глядач тощо. Топос маскараду, власне перевдягання та маскування спрямовані на актуалізацію проблеми ідентичності у ситуації перманентного роздвоєння. На персонажному рівні метадраматична поетика втілюється завдяки образу Пролога, який виконує функції наратора і 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 у її структурі естетичні елементи, суголосні європейським новаторським драматургічним концепціям XX ст.

³⁴⁷ Костецький І. Театр перед твоїм порогом..., с. 163–164.

«Дійство про велику людину»

Написана п'єса 1948 року. 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 вдома наодинці зі своєю Жінкою, Максимус уявляє, яким могло бути його альтернативне життя без дешевої картоплі й помідорового соусу. Під час гоління він встигає побувати у кількох уявних іпостасях (лицаря, редактора, архітектора, відлюдника, президента), змінити трьох жінок і пережити карколомні пригоди. У своїх фантазіях Максимус досягає майже вершини величчя, яким є для героя президентство, але під час інавгураційної промови на нього зчиняє замах Бернадський, мотивуючи свій атентат *втратою гумору*. З окриравленим підборіддям Максимус повертається до реальності у компанії одного з уявних персонажів (Звенибуд-льо), який перетворюється на alter-ego героя.

Метадраматична форма в «Дійстві про велику людину» проявляється не так не рівні топосу (театр присутній у творі лише алегорично), як за рахунок яскравих сцен, поставлених «внутрішніми режисерами». Так, лідер злочинців Бернадський (*остання велика людина*) моделює дійсність: спочатку навіює своїм побратимам відчуття величчя та унікальності, а далі пропонує їм спробувати створити велику людину з ординарного робітника пошти. У кінці твору він зізнається, що все у житті здебільшого робив чужими руками. Ще одним персонажем, схильним до режисури, є Валентина, що з'являється у другій дії на зміну Бернадському, який листом *наказав уважати його за мертвого*³⁴⁸. 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.

Жанр містерії. Створенню багатозначної дійсності сприяє жанр, який обрав Ігор Костецький: «Дійство про велику людину» він називає містерією. У багатьох творах театру ХХ ст.

³⁴⁸ Костецький І. Тобі належить цілий світ..., с. 334.

здійснюється синтез різнородових і різновидових жанротвірних елементів, виникають на межі різних 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 у містерію-буф, яка пропонувала популярні пародії на релігійні сюжети. Як слушно зауважує Євген Васильєв, експерименти в драматургії XX ст. не вичерпуються лише християнською містерією: «Містеріальне у драмі XX століття – це і християнська літургія, і язичницький обряд, і елевсинські дійства, і містика стародавніх єгиптян, і міфологія ацтеків, і Каббала, і дзен-буддизм»³⁴⁹. Такою видається і містерія Ігоря Костецького, а її питомі структурні елементи витворюють кілька метадраматичних рівнів. Зокрема йдеться про використання автентичних драматичних прийомів (епістемологічна метадрама), які складають окремі драматичні рівні та завдяки опосередкованій комунікативній системі розривають закритий уявний простір, створюючи контакт між аудиторією і сценою. Завдяки опосередкованій комунікативній системі її гравці мають дистанційоване метабачення дійства. 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 хорového 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 представляють собою осучаснений театр масок.

Церемонія в п'єсі. Популярним серед метадраматичних прийомів є церемонія в п'єсі, що піддається художньому аналізу як культурний феномен, котрий своєю внутрішньою суттю

³⁴⁹ Васильєв Є., Жанр містерії-буф у драматургії XX століття. Волинь-Житомирщина. 2002. № 9. С. 202.

тісно пов'язаний з театром, а також втілює природу людського прагнення перформансу загалом. В абсурдистському тексті Костецького фрагментарно обіграно кілька ритуалів, зокрема інавгуація, похорон, весілля, жертвоприношення. Останній прочитується у сцені, коли Валентина виманила Максимуса зі скелі і натомість залишила там змовників-офіцерів та переконала їх власноруч позбавитись 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?»*³⁵⁰. Наприкінці твору, цитуючи свіжу газету, Жінка Максимуса представляє їх як людей «високої моральної вартості», відлюдників, що *«категорично відмовилися повертатись на землю»*³⁵¹.

Вищезазначені художні прийоми набувають метадраматичності за рахунок постійного використання театральних алюзій. Скажімо, офіцерам-заручниками задля порятунку Валентина пропонує роздерти *«плащі театральних злодіїв»*³⁵². Своєрідною театральною візією є міркування Максимуса на початку твору про природу часу, у якому він несподівано виходить на образ театру: *«...коли людина захоплена 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 відбути на очах у глядачів чудесний акт відмолодження, не чекає на виправдання часу. Він просто бере – чирк! – і нема бороди»*³⁵³. Цей сценічний принцип перетворення взято за основу при структуруванні часу і 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 Онишкевич³⁵⁴. Герої раз-по-раз повертаються до осмислення часу і себе в часі,

³⁵⁰ Костецький І. Тобі належить цілий світ..., с. 350.

³⁵¹ Там само, с. 379.

³⁵² Там само, с. 350.

³⁵³ Там само, с. 308.

³⁵⁴ Залеська Онишкевич Л. Аспекти часу і структури. *Антологія української модерної драми*, Київ-Едмонт-Торонто. С. 331-333.

і 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!»*³⁵⁵

Непоодинокими є випадки використання прийомів дискурсивної метадрами, що втілюються у розмові персонажів з глядачем. Роль посередника між фікційними світами виконує Звенибудльо, якого автор означає як *гарсіосо* (балагур, жартівник). До його завдань, зокрема, належить заповнювати вимушені паузи у дійстві: *«Це я до глядачів говорю <...> я хочу скористатися з часу для маленького, так би мовити, кредо»*³⁵⁶. 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 у метадрамі складають каркас драматичної структури, сюжетну схему і водночас концептуальну основу. Симптоматично, що п'єса Ігоря Костецького починається і закінчується одним і тим же питанням: *«Хто ви такі?»*. Проблема самоідентифікації була наскрізною в рефлексіях емігрантів, обставини чужини прирікали вигнанців на гостре відчуття безґрунтянства. 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.

Запитання й завдання:

1. Чому з висоти часу І. Костецький видається постаттю «enfant terrible» на тлі когорти українських письменників-емігрантів?
2. Укажіть науковців, які дали високу оцінку самобутньому стилю і творчим шуканням автора. Наведіть одну з цитат, у якій узагальнено особливості авторського почерку драматурга.
3. Ознайомтесь з працями М. Р. Стеха. Визначте роль дослідника у процесах «повернення» І. Костецького до українського читача.

³⁵⁵ Костецький І. Тобі належить цілий світ..., с. 337.

³⁵⁶ Там само, с. 341.

4. Яке значення, на вашу думку, для творчих шукань письменника мала професійна діяльність у театрі? Що вам відомо про цей період його життя?

5. Які праці І. Костецького засвідчують його інтерес до історії театру та еволюції сценічного мистецтва?

6. Окресліть оцінку І. Костецького внеску Лесі Українки в розвиток національної драматургії.

7. Які особливості психопортрету митця сприяли його метадраматичним експериментам?

8. Яким чином історико-культурні особливості середини ХХ ст. вплинули на створення І. Костецьким п'єси «Дійство про велику людину»?

9. Означте основні сюжетні лінії «Дійства» І. Костецького.

10. Визначте інтертекстуальну матрицю п'єси драматурга.

11. Котрі з персонажів «Дійства про велику людину» проявляють себе як «внутрішні режисери»? У чому полягають функції «внутрішнього режисера»?

12. Чому автор визначає жанр «Дійства» як містерія? Пригадайте визначення цього жанрового терміну та доведіть метадраматичний потенціал містерійного видовища.

13. Визначте місце у поетиці «Дійства про велику людину» таких прийомів як «текст у тексті», ритуалізація, перформативність тощо.

14. Науковці вважають, що в доробку Костецького-драматурга наявні риси абсурдизму і постмодернізму. Яка з цих стильових особливостей є домінантною в «Дійстві про велику людину»?

15. Знайдіть у тексті «Дійства» фрагменти, у яких автор створює образ театру. Чи знаходите ви суголосність художньої і наукової концепції театру митця?

16. На якому рівні у п'єсі «Дійство» відбувається комунікація з глядачем?

17. Спробуйте пояснити назву п'єси «Спокуси несвятого Антона», враховуючи припущення дослідників та оцінки самого автора.

18. Що спільного і відмінного в текстах письменника, написаних в жанрі прози і драматургії?

19. Як оцінили п'єсу «Спокуси несвятого Антона» члени журі конкурсу драматичних творів мюнхенського табірної журналу «Рідне слово»?

20. Укажіть провідні європейські театральні тенденції свого часу, що знайшли втілення у творі «Спокуси несвятого Антона».

21. Як ви розумієте метадраматичну репліку, у якій означено взаємодію виконавців і глядачів: «Ми актори для них. Вони актори для нас»?

22. Проаналізуйте риси барокового театру, що є наскрізними для художнього світу п'єси.

23. Зіставте авторське визначення жанру («мораліте однієї днини») з тлумаченням класичного мораліте. У чому ви вбачаєте авторське новаторство?

24. Схарактеризуйте образи штукарів у п'єсі «Спокуси...» у світлі метадраматичної теорії.

25. Чому твір «Спокуси несвятого Антона» вважають «провісником драми абсурду»?

26. Доведіть, що п'єса є зразком зрілого метадраматичного твору, поява якого вказує що шукання українських літераторів після Другої світової війни були тотожні європейським новаторським модусам.

27. Схарактеризуйте полістильовість І. Костецького у п'єсі «Близнята ще зустрінуться».

28. Чи знаходите ви суголосність у критичних відгуках та сучасних літературознавчих працях, присвячених студіюванню твору «Близнята ще зустрінуться»? Проаналізуйте визначення, що є конфліктними по суті.

29. Яка метадраматична функція у п'єсі покладена на наратора-Пролога?

30. Які розмисли Пролога про тогочасний театр відзначаються особливою актуальністю?

31. Визначте основні віхи застосування прийому роздвоєння у світовій драматургії.

32. Чи погоджуєтесь ви з тезою, що двійництво є головною інтригою у творі? Чому цей метадраматичний прийом є вкрай важливим для ідеї п'єси?

33. Визначте основні пари у тексті «Близнят» та визначте основу бінарних опозицій на персонажному рівні.

34. Які аспекти піранделлівської естетики наявні в творі І. Костецького?

35. У чому полягає своєрідність топосу маскараду в п'єсі? Доведіть його метадраматичне наповнення.

36. Як авторська ігрова стихія у «Близнятах» проявляється на рівні одягу та масок?

37. Поясніть семантику тілесних знаків, які дають змогу ідентифікувати головних дійових осіб.

38. Що ви знаєте про театр ситуацій Сартра? Як він задіяний в поетиці «Близнят»?

39. Означте спільне та відмінне в оригінальних шуканнях драматургів-діаспорян І. Костецького і Ю. Косача.

Рекомендована література:

1. Багрій М. Екзистенціалізм у художніх творах Ігоря Костецького. *Наукове мислення: Шоста міжнародна практично-пізнавальна інтернет-конференція*. URL: <http://naukam.triada.in.ua/index.php/konferentsiji/35-shosta-mizhnarodna-praktichno-piznavalna-internet-konferentsiya/59-ekzistentsializm-u-khudozhnikh-tvorakh-igorya-kostetskogo> (дата звернення: 10.10.2018).

2. 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.

3. Барабаш Ю. *Enfant terrible*, або “Інший” посеред більшості (Ігор Костецький. На шляху до української моделі модернізму). *Слово і Час*. 2018. № 9. С. 18–32.

4. Барка В. Експресіоністична проза Ігоря Костецького. *Сучасність*. 1963. № 5. С. 40–46.

5. Біла А. Український літературний авангард: пошуки, стильові напрямки. Донецьк. 2004. 445 с.

6. Бойчук Б. Канон з переламаним хребтом. *Критика*. 2008. № 10–11. С. 31.

7. Бондарева О. Риси постмодернізму у драматургії Ігоря Костецького. *Ігор Костецький і доба. Серія «XX століття: від модерності до традиції»*. 2221. Вип. 7. С. 26–40.

8. Васильєв Є. Жанр містерії-буф у драматургії ХХ століття. *Волинь. Житомирщина*. 2002. № 9. С. 201–206.

9. Васильєв Є. Структурні зміни та жанрові трансформації сучасного драматичного тексту. *Брехтівський часопис*. 2016. С. 77–81.

10. Вісич О. Автокоментар як метадраматичний чинник в п'єсах письменників української діаспори. *American Scientific Journal*. 2018. № 21. Issue 1. Р. 4–9.

11. Вісич О. Алегорія як метадраматичний чинник п'єси Ігоря Костецького «Спокуси несвятого Антона». *Scientific Journal Virtus*. 2018. № 25. С. 159–163.

12. Вісич О. Леся Українка у творчій рецепції Юрія Косача та Ігоря Костецького. *Леся Українка в діаспорному літературознавстві. Німецько-українські зв'язки*. Мюнхен-Тернопіль, 2019. С. 53–64.

13. Вісич О. Метадраматична поетика п'єси Ігоря Костецького «Близнята ще зустрінуться». Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський 385 збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка. 2018. Вип. 20. Т. 1. С. 55–61.

14. Вісич О. Творчість Ігоря Костецького у контексті європейської метадрами. *Emigracja rosyjska, ukraińska i białoruska. Spruścizna literacka, religijno-filozoficzna. Kulturowe zbliżenia*. Lublin, 2019. S. 247–256.

15. Гайдабура В. Театр, розвіяний по світу. Феномен сцени повоєнної української діаспори (Німеччина, Австрія, Франція, США, Канада, Австралія). Київ : Видавничий дім «Києво-Могилянська академія». 2013. 324 с.

16. Грицай О. Банкрот літератури. *Орлик*. 1947. № 9. С. 11–14.

17. 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.

18. Жолдак Б. Близнята чи двійники. Кіно-театр. 1998. № 2. С. 19–20.

19. Залеська Онішкевич Л. Аспекти часу і структури. *Антологія української модерної драми*. Київ-Едмонт-Торонто. С. 331–333.

20. Залеська Онішкевич Л. Текст і гра. Модерна українська драма. Нью-Йорк, Львів : Літопис, 2009. 472 с.

21. 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.

22. Корибут Ю. Український трагедійний театр. *Арка*. 1947. № 4. С. 17–18.

23. Костецький І. Театр перед твоїм порогом. Мюнхен : На горі, 1963. 256 с.

24. Костецький І. Тобі належить цілий світ. Київ : Критика, 2005. 528 с.

25. Костецький І. Збірник присвячений 50-й річниці з дня народження письменника. Мюнхен. 1963–1964. 248 с.

26. Любенко О. Експеримент в українській драматургії: феномен Ігоря Костецького. *Слово і Час*. 2005. № 6. С. 32–41.

27. Мариненко Ю. «Так, як діється в творчому горінні митця...»: повість Ігоря Костецького «День святого». *Слово і час*. 2004. № 1. С. 54–60.

28. Матвієнко С. Експеримент з мовою: інтерпретація творів Ігоря Костецького. *Кур'єр Кривбасу*. 2001. № 145. С. 170–171.

29. Матіяш Б., Стех М.Р. Розмова на кілька голосів: інтернет-листування. *Київська Русь*. 2007. № 20. С. 59–98.

30. Моклиця М. Алегоричний код літератури, або Реабілітація алегорії триває. Київ. 2017. 250 с.

31. Мукан В. Поетика абсурду в українській драматургії першої половини ХХ століття (на матеріалі творів Миколи Куліша та Ігоря Костецького) : дис... канд. філол. наук : 10.01.01. Київ. 2015. 176 с.

32. Стех М. Р. Ігор Костецький: начерки творчого портрету. У 100-річний ювілей Ігоря Костецького (1913–1983) [Електронний ресурс]. Режим доступу: http://www.ji-magazine.lviv.ua/anons2013/Stech_Kostecyj_nacherky_tvorch_portretu.htm

33. Шерех Ю. Не для дітей: літ.-крит. ст. і есеї. Нью-Йорк. 1964. 415 с.

34. Юрова І. Творча особистість І. Костецького у літературному дискурсі II половини ХХ століття: автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10.01.01. Харків, 2007. 20 с.

35. Herdman J. The Double in nineteenth-century fiction. Basingstoke. London. 1990. 174 p

36. Hornby R. Drama, Metadrama and Perception. London; Toronto. 1986. 189 p.

37. Sartre J.-P. Pour un théâtre de situations. Un theatre de situations. Paris. 1973. P. 20.

ДОДАТОК.

РОБОЧА ПРОГРАМА

навчальної дисципліни

**«Метадрама у світовій та українській
літературі»**

Навчально-науковий інститут
соціально-гуманітарного менеджменту
Кафедра української мови і літератури
Перший (бакалаврський) рівень вищої освіти
03 Гуманітарні науки; 035 Філологія;
035.01 Українська мова та література;
Освітньо-професійна програма «Українська мова та література»

Викладач –	Вісич Олександра Андріївна, доктор філологічних наук, доцент, доцент кафедри української мови і літератури oleksandra.visych@oa.edu.ua
Кредити та кількість годин:	3 ECTS; 90 години: 22 лекційних, 20 практичних, 48 самостійна робота; залік
Статус дисципліни:	вибіркова
Мова навчання:	українська
Форма навчання:	очна (денна)

I. Опис навчальної дисципліни

У сучасній літературі стрімко завойовують простір експериментальні п'єси, які синтезують надбання класичної літератури та трансформують традиційні форми. Глобальною тенденцією для драматургії XX століття стало самоосмислення власної природи безпосередньо у художніх текстах. Численні автори світової та української літератури продемонстрували тяжіння до саморефлексійних текстів, що на жанровому рівні втілено у метадрамі.

Навчальна дисципліна покликана продемонструвати поетикальні можливості метадрами, поглибити знання драматичної творчості провідних авторів XX ст., окреслити роль, місце і особливості метадрами в українському літературному процесі.

II. Мета і завдання курсу

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 XIX – середини XX ст.

Завдання:

- окреслення термінологічних контурів метадрами в парадигмі дефініцій «метатекст», «метажанр», «метатеатр», «інтертекст» тощо;
- визначення основних векторів дослідження метадрами в національних моделях драмознавства;
- розкриття особливості метадраматичної поетики та характеристика основних її чинників й типів;
- аналіз еволюції української метадрами кінця XIX – XX століття, розширення жанрової палітри проявлення метадрами та її концептуального наповнення.

III. Результати навчання

За результатами навчання слухачі повинні **знати**:

- сучасний термінологічний арсенал в галузі драмознавства;
- провідні жанрові тенденції драми і драмознавства сьогодення;

– особливості метадраматичної поетики;

вміти:

- виявлять ознаки метадраматичного дискурсу,
- аналізувати еволюцію та збагачення корпусу української метадрами кінця XIX – першої третини XX століття;
- обґрунтувати критичну функцію метадрами, визначати метаперсонажа в драматичному тексті.

IV. Програма навчальної дисципліни (структура дисципліни)

№	Тема дисципліни	Вид навчального заняття	Самостійна робота	Література	Контрольні заходи
1	Метатекст. Метажанр. Металітература. Витоки понять, вивчення у світовому та українському літературознавстві.	Лекційне (2 год.) Практичне (2 год.)	Ознайомлення з теоретичними концепціями метадрами. Опрацювання наукової статті за темою. Створення термінологічного словника. (4 год.)	Основна: 2, 3, 4, 5, 6, 10, 9, 14 Допоміжна: 14, 15, 17, 33, 38, 45	Перевірка виконаних завдань згідно з планом практичного. Презентація термінологічного словника.
2	Теорія метадрами. Концепції Л. Абеля, Р. Хорнбі та ін. Метадраматичні аспекти українського літературознавства	Лекційне (2 год.) Практичне (2 год.)	Ознайомлення з тезами праць дослідників. Підготовка цитатника. (4 год.)	Основна: 2, 3, 4, 5, 6, 10, 9, 14 Допоміжна: 14, 15, 17, 33, 38, 45	Перевірка виконаних завдань згідно з планом практичного.

3	Жанрова та стильова диспозиція метадами.	Лекційне (2 год.) Практичне (2 год.)	Скласти хронологічну таблицю періодів літератури залежно від метадраматичних тенденцій (4 год.)	Основна: 5, 8, 9, 14 Допоміжна: 14, 15, 17, 33, 38, 45	Перевірка виконаних завдань згідно з планом семінарського заняття.
4	Перформанс і глядач у метадрамі. Актор у персонифікованій метадрамі: проблема ідентичності	Лекційне (2 год.)	Опрацювання теоретичного матеріалу (4 год.)	Основна: 2, 3, 4, 5, 11 Допоміжна: 14, 23, 27, 33, 47	Опитування, дискусія
5	Методологія метадраматичного аналізу	Лекційне (2 год.) Практичне (2 год.)	Підготувати інфографіку «Алгоритм метадами» (4 год.)	Основна: 5, 8, 9, 14 Допоміжна: 14, 15, 17, 33, 38, 45	Поточний модульний контроль
6	Драматургія В. Шекспіра як метадраматичний канон.	Лекційне (2 год.) Практичне (2 год.)	Ознайомлення з класичними прийомами метадами на прикладі драматургії В. Шекспіра («Гамлет», «Сон літньої ночі», «Буря»). (4 год.)	Основна: 2, 4, 5, 6, 9 Допоміжна: 14, 23, 27, 33, 47	Перевірка виконаних завдань згідно з планом семінарського заняття.

7	Метадраматичні тенденції драматургії кінця XIX ст. Топос театру в п'єсах.	Лекційне (2 год.) Практичне (2 год.)	Знайомство з українськими зразками метадрами XIX ст. (І. Котляревський, М. Старицький, І. Тобілевич тощо). Аналіз п'єси М. Старицького «Талан» (4 год.)	Основна: 2, 3, 4, 5, 6 Допоміжна: 13, 44, 49	Перевірка виконаних завдань згідно з планом практичного заняття. Письмовий аналіз тексту.
8	Модерна метадрама. Проблематика, естетика.	Лекційне (2 год.) Практичне (2 год.)	Аналіз характерних рис метадрами у світовій драматургії XIX – початку XX ст. Аналіз метадраматичних тенденцій XX ст. Робота з п'єсами Лесі Українки, А. Крушельницького, В. Винниченка, В. Чередниченко. (4 год.)	Основна: 2, 3, 4, 5, 6 Допоміжна: 13, 44, 49	Перевірка виконаних завдань згідно з планом практичного заняття. Письмовий аналіз тексту.

9	Драматургія української діаспори у контексті світових метадраматичних тенденцій. Прийом п'єси в п'єсі.	Лекційне (2 год.) Практичне (2 год.)	Порівняльний аналіз драм Піранделло, С. Беккета, Л. Коваленко, І. Чолгана, І. Костецького, Ю. Косача (4 год.)	Основна: 2, 3, 4, 5, 11 Допоміжна: 14, 23, 27, 33, 47	Перевірка виконаних завдань згідно з планом практичного заняття. Письмова робота – порівняльна таблиця.
10	Розвиток метадрами другої половини XX – поч. XXI ст.	Лекційне (4 год.) Практичне (2 год.)	Аналіз метадраматичних тенденцій в п'єсах Ю. Тарнавського, П. Ар'є, Неди Нежданої та ін. (4 год.)	Основна: 2, 3, 4, 5, 11 Допоміжна: 14, 23, 27, 33, 47	Перевірка виконаних завдань згідно з планом практичного заняття. Письмовий аналіз тексту.
11	Критична функція метадрами. Антитеатральний дискурс.	Лекційне (2 год.) Практичне (2 год.)	Опрацювання теоретичного матеріалу (П. Баріш), підготовка цитатника з теми. (8 год.)	Основна: 2, 3, 4, 5, 11 Допоміжна: 14, 23, 27, 33, 47	Перевірка виконаних завдань згідно з планом семінарського заняття.

V. Порядок оцінювання результатів навчання

Результати навчання	Контрольні заходи	Вимоги до виду контролю	Оцінювання
Розуміння природи й особливостей металітератури. Здатність окреслити жанрові параметри метадами. Орієнтація у класичних зразках метадами. Знайомство зі світовими та українськими літературознавчими студіями, присвяченими метадраматичній поетиці.	Поточна контрольна робота	Завдання містить 10 теоретичних питань.	5 балів
Орієнтація у класичних зразках метадами. Знайомство зі світовими та українськими літературознавчими студіями, присвяченими метадраматичній поетиці.	Опитування на семінарських заняттях	Ознайомлення з основними науковими джерелами та практична інтерпретація художніх текстів; формування власної позиції у дискусіях, що відбуваються з приводу визначення критеріїв метадами.	Підготовка до кожного семінарського заняття оцінюється в 5 бали (загалом 50 балів)
Розуміння основних аспектів рецепції метадами в літературознавстві.	Презентація, дискусія	Завдання передбачає індивідуальну роботу, опрацювання корпусу драматичних текстів світової та української літератури, відбір найбільш репрезентативних творів з точки зору	Кожне із самостійних завдань оцінюється в 5 балів (всього – 60 балів)

		<p>актуальності та оригінальності, ідейно-художній аналіз обраних текстів.</p> <p>Зокрема:</p> <p>1) створення термінологічного словника та цитатника наукових праць;</p> <p>2) інфографіка «Алгоритм метадрами»;</p> <p>3) письмовий аналіз п'єси «Талан» М. Старицького;</p> <p>4) письмовий аналіз однієї модерної драми;</p> <p>5) порівняльний аналіз драм світової та української драматургії XX ст.</p> <p>6) аналіз постмодерної метадрами</p>	
Застосування набутих теоретичних знань для аналізу та створення літературних текстів	Презентація власного метадраматичного проекту.	Робота є свідченням засвоєння пройденого матеріалу та оволодіння навиками аналізу та створення сучасних форм літературних творів.	Оцінюється в 15 балів.

Слухач може отримати 15 додаткових балів за умови відвідання вистави за програмною п'єсою та написання відгуку на неї (3000 др.зн.).

VI. Рекомендована література

Основна:

1. Антологія модерної української драми / за ред. Л. Залеська-Онишкевич. Київ; Едмонтон; Торонто. 1998. 532 с.
2. Бовсунівська Т. Теорія літературних жанрів. Київ. 2009. 519 с.
3. Бюхнер Г. Пьєсы. Проза. Письма. Москва. 1972. 384 с.
4. Васильєв Є. Сучасна драматургія: жанрові трансформації, модифікації, новації: монографія. Луцьк. 2017. 532 с.
5. Вісич О. Метадрама: теорія і репрезентація в українській літературі. Луцьк: Вежа-Друк, 2018.
6. Залеська-Онишкевич Л. Текст і гра. Модерна українська драма. Нью-Йорк, Львів. 2009. 472 с.
7. Паві П. Словник театру. Львів. 2006. 640 с.
8. Сидоренко Л. Поетика сучасної української метадами: автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10.01.01. Київ. 2018. 18 с
9. Abel L. Metatheatre: A new view of dramatic form. New York. 1963. 168 p.
10. Abel L. Tragedy and metatheatre: essays on dramatic form. Holmes & Meier. 2003. 250 p.
11. Baldick C. The Oxford Dictionary of Literary Terms. Oxford. 2015. 416 p.
12. Barish J. The Antitheatrical Prejudice. Berkeley. 1981. 499 p.
13. Dobrov G. Figures of Play. Greek Drama and Metafictional Poetics. New York. Oxford University Press, 2001. 242 p.
14. Hornby R. Drama, Metadrama and Perception. London; Toronto. 1986. 189 p.

Допоміжна:

1. Антонович С. Драматургічна творчість українських письменників-емігрантів середини XX століття: дис. ... канд. філол. наук: 10.01.01. Харків. 2009. 204 с.
2. 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).
3. 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.

4. Барабан Л. Драматургія Іларіона Чолгана – відома і невідома. *Український театр*. 2006. № 1. С. 24–27.

5. Барка В. Експресіоністична проза Ігоря Костецького. *Сучасність*. 1963. № 5. С. 40–46.

6. 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.

7. Біла А. Український літературний авангард: пошуки, стильові напрямки. Донецьк. 2004. 445 с.

8. Бондар Л. Автоінтертекстуальність як метанаративна стратегія у текстах Я. Верещака. *Вісник Запорізького національного університету*. 2013. №3. С. 9–14.

9. 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.

10. 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.

11. Бондар Л. Творчість Ярослава Стельмаха в контексті «нової хвилі» української драматургії 80-х років XX ст.: автореф. дис.... канд. філол. наук: 10.01.01. Херсон. 2007. 27 с.

12. Бондар Т. Утопічна творчість як акт трансгресії. *Філософські обрії*. 2007. № 17. С. 122–133.

13. Бондарева О. Віртуальний простір у структурному моделюванні жанрового поля сучасної української драматургії. *Прикарпатський вісник НТШ. Серія «Слово»*. 2008. С. 52–172.

14. Бондарева О. Жанрові кордони класики, некласики та пост-класики в драматургії. *Літературний процес: методологія, імена, тенденції*. 2010. № 1–2. С. 24–25.

15. Бондарева О. Новітня українська драма: динамічні тенденції розвитку на тлі рецептивної кризи. *Питання літературознавства*. 2008. Вип. 75. С. 271–279.

16. Бондарева О. Прийоми і технології «епічного театру» в сучасній українській драматургії. *Вісник Житомирського державного університету. Філологічні науки*. 2009. Вип. 46. С. 126–133.

17. Бондарева О. Сучасна українська драматургія: дискурс «епічного театру». URL: <https://cutt.ly/ReuOHM4> (дата звернення 10.09.2018).

18. 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.

19. 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.

20. Брюховецька Л. Мамай невмирущий, бо Мамай – це кожен з нас. *Кіно-Театр*. 2003. № 3. URL: <http://www.ktm.ukma.edu.ua/>

21. Буженко Т. Життєвий і творчий шлях Варвари Чередниченко. *Варвара Чередниченко. Вибрані твори*. Київ. 1971. С. 3–5.

22. Бурлака Д. Образ гетьмана Богдана Хмельницького у драмі «Милість божя» як втілення концепту борця за волю України. *Література. Фольклор. Проблеми поетики*. 2013. Вип. 38. С. 367–371.

23. Васильєв Є. Інтермедіальні виміри метадраматичності: дитячий кінематограф 1960–1980 років. *Питання літературознавства*. 2018. № 98. С. 229–252.

24. Вергеліс О. Підвішені люди. *Дзеркало тижня. Україна*. 2016. № 35. URL: http://gazeta.dt.ua/CULTURE/pidvisheni-lyudi_.html

25. Веселовська Г. Український театральний авангард. Київ. 2010. 368 с.

26. Гайдабура В. Театр, розвіяний по світу. Феномен сцени повоєнної української діаспори (Німеччина, Австрія, Франція, США, Канада, Австралія). Київ. 2013. 324 с.

27. Галич О. Метажанр у системі вчення про роди та жанри. *Вісник Луганського національного університету імені Тараса Шевченка*. 2009. № 18 (181). С. 25–28.

28. Гуменюк В. Драматургія Володимира Винниченка: проблеми поетики: автореф. дис. ... д-ра філол. наук: 10.01.01. Київ. 2002. 36 с.

29. Гундорова Т. Проявлення слова: Дискусія раннього українського модернізму. Київ. 2009. 447 с.

30. Закалюжний Л. Модифікація прийому «театр у театрі»: інтермедіальний аспект. *Актуальні проблеми літературознавчої термінології*. 2017. Вип. 2. С. 173–176.

31. Закалюжний Л. В. Опозиція «драма – театр» у концепції Г.-Т. Леманн. *Актуальні проблеми літературознавчої термінології*. 2015. С. 147–150.
32. Залеська-Онишкевич Л. Літературна творчість Людмили Коваленко. *Сучасність*. 1970. № 1. С. 38–49.
33. Копистянська Н. Жанр, жанрова система у просторі літературознавства: монографія. Львів. 2005. 368 с.
34. Кореневич М. Маска справжня й уявна. *Слово і час*. 2000. № 11. С. 33–37.
35. Кореневич М. Типологія та поетика драм Миколи Куліша у контексті європейської «нової драматургії»: дис. ... канд. філол. наук 10.01.05. Київ. 2001. 192 с.
36. Корибут Ю. Український трагедійний театр. *Арка*. 1947. № 4. С. 17–18.
37. Корнієнко Н. Лесь Курбас: репетиція майбутнього. Київ. 2007. 328 с.
38. 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.
39. Ліпісівіцький М. Риси метадраматичності і метадрами як метавиду мистецтва у малих драматичних формах. *Актуальні проблеми літературознавчої термінології*. 2017. Вип. 2. С. 169–173.
40. Мажара Н. Теорія метажанру в контексті літератури «non Fiction». *Вісник ЛНУ імені Тараса Шевченка*. № 19 (230). 2011. С. 65–69.
41. 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.
42. Мірошніченко Н. Микола Куліш і Лесь Курбас у контексті діалогічної моделі творчості. *Життя і творчість Леся Курбаса*. Львів; Київ; Харків. 2012. С. 318–327.
43. 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.
44. Оладько Т. Жанрова специфіка комедій Тобілевича І. К. (І. Карпенка-Карого): дис. ... канд. філол. наук: 10.01.01. Одеса. 2012. 209 с.

45. Пилипчук Р. Театр: текст і дійство. *Історія української культури*: у 5 т. Т. 2. Київ. 2001. Т. 2. С. 721–729.

46. Реутова М. Драматургія Юрія Косача в контексті літератури української еміграції: дис. ... канд. філол. наук: 10.01.01. Київ. 2018. 213 с.

47. Свербілова Т., Малютіна Н., Скорина Л. Від модерну до авангарду: жанрово-стильова парадигма української драматургії першої третини XX століття. Черкаси. 2009. 598 с.

48. Семак О. Драматургія Людмили Коваленко: націо-екзистенціальний. *Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету*. 2016. Вип. 21 (1). С. 65–69.

49. Семак О. Драматургія української діаспори першої половини XX століття: система конфліктів і характерів: дис. ... канд. філол. наук: 10.01.01. Івано-Франківськ. 2009. 227 с.

50. Семак О. Жанр комедії у драматургії Іларіона Чолгана: дискурс конфліктів і характерів. *Науковий вісник Ужгородського університету. Серія: Філологія. Соціальні комунікації*. 2012. Вип. 27. С. 125–128.

VII. Інформаційні ресурси в Інтернет

1. LitPro – <https://litpro.ua.edu.ua/>
2. Розділ «Літературознавство» на сайті «Бібліотека української літератури» – <http://ukrlib.com.ua>.
3. «Чтиво» <http://chtyvo.org.ua/>.
4. Portal dla polonistów i nie tylko – <http://teoria-literatury.cba.pl/>.
5. Kulturalna Polska / Streszczenia i opracowania lektur – <http://klp.pl/>.
6. «Literary Devices» – <https://literarydevices.net/>
7. «The European Library» – <http://www.theeuropeanlibrary.org/tel4/>.
8. World Digital Library – <https://www.wdl.org/en/>.
9. Text et cetera – <http://www.textetc.com/theory.html>.

VIII. Політика курсу

Відвідування

Студент/ка зобов'язаний/а систематично відвідувати лекції та практичні заняття з курсу. У випадку відсутності з поважних

причин слухач/ка зобов'язаний/а самостійно опрацювати матеріали заняття за відповідним планом та надати результати роботи викладачеві в електронному вигляді (за бажанням – усно, в години консультацій викладача, зокрема, онлайн). Студенти, які навчаються за індивідуальним планом, опрацьовують лекційний матеріал самостійно, завдання практичних занять розміщують у системі Google Classroom.

Дотримання термінів виконання завдань

Студент повинен працювати ритмічно, відповідно до розкладу. Завдання пропущених занять мають бути відпрацьовані і розміщені у системі Google Classroom упродовж тижня після проведення аудиторного заняття за розкладом.

Особливості вивчення навчальної дисципліни за допомогою технологій дистанційного навчання

У випадку переходу на дистанційну форму навчання лекцій та практичні будуть проводитися за допомогою сервісу Google Meet. Перевірка виконання практичних, самостійних та індивідуальних завдань передбачає використання сервісів: Google Classroom, Moodle, Google Disk, академічна електронна пошта.

IX. Політика доброчесності

Прослуховуючи цей курс, Ви погодились виконувати положення Кодексу академічної доброчесності.

Окреслимо його основні складові:

Складати всі проміжні та фінальні завдання самостійно без допомоги сторонніх осіб.

Надавати для оцінювання лише результати власної роботи.

Не вдаватися до кроків, що можуть нечесно покращити ваші результати чи погіршити/покращити результати інших студентів.

Не публікувати відповіді на питання, що використовуються в рамках курсу для оцінювання знань студентів.

https://www.oa.edu.ua/publik_information/CODEX.pdf.

Навчальне видання

УКРАЇНСЬКА МЕТАДРАМА XX СТОЛІТТЯ

***Навчальний посібник
для студентів філологічних спеціальностей
закладів вищої освіти***

Комп'ютерна верстка *Наталії Крушинської*

Формат 42х30/4. Ум. друк. арк. 14,18. Обл.-вид. арк. 14,4.

Наклад 100 пр. Зам. № 43–22.

Папір офсетний. Друк цифровий. Гарнітура «BloknotC».

Оригінал-макет виготовлено у видавництві
Національного університету «Острозька академія»,
Україна, 35800, Рівненська обл., м. Острог, вул. Семінарська, 2.
Свідоцтво суб'єкта видавничої справи
РВ № 1 від 8 серпня 2000 року.