

Міністерство освіти і науки України
Національний університет «Острозька академія»
Навчально-науковий інститут соціально-гуманітарного менеджменту
Кафедра української мови і літератури

Кваліфікаційна робота
на здобуття освітнього ступеня магістра
на тему «Метадраматична модель у постмодерній українській та сербській
драматургії»

Здобувачки вищої освіти
за другим (магістерським) рівнем
2-го року навчання групи МУф-61
спеціальності 035 «Філологія»
освітньо-професійної програми
«Українська мова і література»
Мельничук Тетяни Ігорівни

Керівник – докторка філологічних наук,
доцентка кафедри української мови і літератури
Національного університету «Острозька академія»
Вісич Олександра Андріївна
Рецензент – докторка філологічних наук, доцентка
кафедри теорії літератури та зарубіжної літератури
Волинського національного університету ім. Лесі
Українки
Левчук Тереза Петрівна

Острог, 2021

ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
РОЗДІЛ I. МЕТАДРАМАТИЧНІ ДОСЛІДЖЕННЯ КІНЦЯ ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ.	7
1.1. Внесок у розвиток теорії метадрами іноземних дослідників.....	7
1.2. Метадраматичні студії українських вчених.....	27
РОЗДІЛ II. РЕПРЕЗЕНТАЦІЯ МЕТАДРАМИ У ПОСТМОДЕРНІЙ ТВОРЧОСТІ ПАВЛА АР'Є ТА НЕБОЙШИ РОМЧЕВИЧА.	36
2.1. П'єси Павла Ар'є та Небойши Ромчевича у контексті типологій постмодерної метадрами	36
2.2. Метадраматичні прийоми у п'єсі «Людина в підвішеному стані» Павла Ар'є.....	41
2.3. Метадраматичний характер п'єси «Кароліна Нойбер» Небойши Ромчевича.....	48
РОЗДІЛ III. МЕТАДРАМАТИЧНА СТРУКТУРА ПЕРСОНОСФЕРИ В ПОСТМОДЕРНІЙ МЕТАДРАМІ.....	59
3.1. Репрезентація образу актора в п'єсах Павла Ар'є та Небойши Ромчевича	59
3.2. Самоідентифікація персонажів як метадраматичний прийом у п'єсах Павла Ар'є та Небойши Ромчевича	64
ВИСНОВКИ	71
СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ.....	75

ВСТУП

Актуальність дослідження. Драматургія кінця XX – початку XXI ст. все частіше стає об'єктом студій сучасних літературознавців. Серед численних напрямів дослідження домінують аналіз міфопоетики, комунікативних аспектів, жанрові трансформації тощо. Загальносвітовою є тенденція активного залучення метадраматичного аналізу до інтерпретації драматичних творів різних національних літератур. Це зумовлено насамперед інтенсивним використанням метадраматичних прийомів у творах на тематичному та жанровому рівнях. Як в українській, так і в світовій драматургії простежуємо появу п'єс, сюжети і проблематика яких звернені до топосу театру. Важливим є застосування компаративних методів аналізу структурних елементів метадрами, як провідної жанрової форми сучасної драматургії. Подібне дослідження дозволить виявити універсальні шляхи розвитку драми, а також специфічні особливості п'єс українських авторів. У полі драмознавців переважно перебувають польські автори (Міхал Вальчак, Януш Гловацький, Дорота Масловська, Малгожата Сікорська-Міщук та ін.), чий доробок нерідко порівнюють із творами українських драматургів (Ярослав Верещак, Олександр Ірванець, Неда Неждана, Олександра Погребінська, Оксана Танюк та ін.). Значно рідше дослідники звертають увагу на представників письменства балканських країн, зокрема Сербії. Окремі розвідки присвячені історичним аспектам сербської драматургії (Тарас Шевчук), загальножанровим трансформаціям (Євгеній Васильєв), тематиці війни (Іван Лучук). Наразі відсутні спроби проаналізувати характерні особливості метадрами в українській та сербській драматургії, що й зумовлює актуальність обраної теми. Для аналізу обрані п'єси українського та сербського письменників – Павла Ар'є та Набойши Ромчевича – чільних представників постмодерної драматургії своїх країн.

Об'єкт дослідження – драматичних доробок Павла Ар'є та Небойши Ромчевича у компаративному аспекті, а також у світлі метадраматичної теорії.

Предмет дослідження – характер реалізації метадраматичної поетики у п'єсі Павла Ар'є «Людина в підвішеному стані» та Небойши Ромчевича «Кароліна Нойбер».

Мета кваліфікаційної роботи – зіставлення художніх механізмів постмодерної метадрами у п'єсах Павла Ар'є та Небойши Ромчевича.

Мета дослідження передбачає розв'язання комплексу **завдань**:

- охарактеризувати внесок українських та іноземних вчених у розвиток теорії метадрами;
- проаналізувати типологію постмодерної метадрами;
- зіставити засоби метадраматичної поетики, що домінують у п'єсах «Людина в підвішеному стані» Павла Ар'є та «Кароліна Нойбер» Небойши Ромчевича;
- визначити авторські особливості репрезентації образу актора в п'єсах українського та сербського авторів.

Методологічну й теоретичну основу магістерської роботи складають праці українських та зарубіжних дослідників. Зокрема у вивченні питання теорії метадрами брались до уваги праці Ліонеля Абея, Рубі Кон, Натанеля Леонарда, Христини Руті-Рутковської, Славомира Свйонтки, Карен Фівег-Маркс, Річарда Хорнбі, Вадима Чупасова та ін. До уваги було взято наукові розвідки українських вчених, які досліджували метадраму в різних аспектах, зокрема Лариси Залеської-Онишкевич, Олени Бондаревої, Наталії Малютіної, Мар'яни Шаповал, Оксани Когут, Кирила Поліщука, Людмили Бондар, Лесі Сидоренко та ін. Власне основою дослідження з погляду вивчення метадраматичних аспектів послугувала дисертація Олександри Вісич. Під час характеристики поняття «метAPERсонажність» було взято до уваги напрацювання Євгена Васильєва. У ході дослідження виникла потреба звернутися до праць Катерини Алексєєвої, Володимира Личковаха із вивчення питання ідентифікації, самоідентифікації людини в постмодерному сьогоденні.

Методи дослідження. У ході дослідження було використано *типологічний метод*, що виявляється у зіставленні основних напрацювань у

галузі драми й метадрами кінця ХХ – початку ХХІ століття; *культурно-історичний метод* при дослідженні п'єси в культурно-історичному контексті; *формальний метод* дає змогу проаналізувати художню форму п'єси, а також використання метадраматичних прийомів. *Структуралістський метод* було використано задля відновлення метадраматичної моделі конкретного тексту. *Метод постструктуралістського аналізу* полягає у розпізнаванні внутрішніх контрверсій та інтерпретаційного потенціалу, застосованих у метадраматичних творах постмодерних авторів. *Компаративний метод* застосовано для окреслення й зіставлення спільних та відмінних рис художнього світу Павла Ар'є та Небойши Ромчевича.

Наукова новизна магістерського дослідження полягає в тому, що в українському літературознавстві вперше відбувається компаративне дослідження метадраматичної моделі двох авторів постмодерного часу української та сербської драматургії, а також виокремлення метадраматичних аспектів на матеріалі п'єси сербського автора. Це дає поштовх для подальшого вивчення метадраматичних елементів у світлі компаративного аналізу не лише в галузі порівняльного літературознавства, а й у теорії метадрами.

Практичне значення одержаних результатів. Результати дослідження дають змогу розширено вивчати питання метадрами, визначати специфіку метадраматичних прийомів у сучасній драматургії. Фактичний матеріал, а також узагальнення магістерської роботи можуть бути використані у науково-дослідницькій роботі філологів-студентів, літературознавців, під час вивчення сучасної драматургії у загальноосвітній та вищій школах, а також у процесі підготовки навчально-методичного матеріалів із сучасної світової та зарубіжної літератури.

Апробація результатів дослідження. Окремі положення магістерського дослідження знайшли відображення у доповідях, які було презентовано на конференціях:

- ХХVІ викладацько-студентська конференція «Дні науки» в Національному університеті «Острозька академія», секція «Літературні

напрями і творчі шукання українських письменників ХІХ-ХХ століття» (Острог, 2021). Тема: «Образ актора в п'єсах П. Ар'є та Н. Ромчевича».

- Всеукраїнська наукова конференція з іноземною участю до 150-річчя Агатангела Кримського «Ідентичність. Дискурс. Імагологія» на базі Національного університету «Острозька академія», секція «Сучасні напрями і тенденції інтерпретації художнього тексту» (Острог, 2021). Тема: «Самоідентифікація персонажів як метадраматичний чинник (на матеріалі п'єс П. Ар'є та Н. Ромчевича).

Публікації. Окремі аспекти дослідження викладено в двох публікаціях. Зокрема, у збірнику «Студентські наукові записки Національного університету «Острозька академія»», серія «Гуманітарні науки», випуск 12 (Острог, 2021); у збірнику матеріалів Всеукраїнської наукової конференції з іноземною участю до 150-річчя Агатангела Кримського «Ідентичність. Дискурс. Імагологія» (блок «Сучасні напрями і тенденції інтерпретації художнього тексту» (Острог, 2021).

Структура роботи. Кваліфікаційна робота складається зі вступу, трьох розділів, висновків і списку використаної літератури, який містить 79 позицій. Загальний обсяг роботи – 81 сторінка, з них 72 сторінки – основного тексту.

РОЗДІЛ І. МЕТАДРАМАТИЧНІ ДОСЛІДЖЕННЯ КІНЦЯ ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ

1.1. Внесок у розвиток теорії метадами іноземних дослідників

Метадрама є особливою моделлю сценічного твору, як і метатеатр виявляє драматургічною мовою ігрові основи дії, що відбуваються на сцені. Термін «метадрама» є багатоаспектним, функціональним та маловивченим мистецьким поняттям. Метадраматичні дослідження починаються ще на початку ХХ століття з уявлення про метадраму як специфічний прийом, який розробляє Бертольд Брехт і Семюель Беккет. Метадрама як форма пошуку сценічного відображення згодом розглядалася як жанр та як естетичний принцип.

Вперше у світову літературу вводить новий театральний термін «метадрама» американський дослідник Ліонель Абель у праці «Метатеатр: нове бачення драматичної форми» 1963 року. [45, с. 208]. Згідно із трактуванням Абеля метадрама – це п'єса, у якій існує метатеатральний аспект, інакше кажучи, метадрама – це метатеатральна п'єса, жанр, що приходить у драматургію сучасності на зміну трагедії. Термін «метадрама» також був уведений у «Словнику театру» Патріса Паві, як «театр, проблема якого звернена на самий театр і який «говорить сам про себе» [29, с. 176].

Нова теорія у галузі драматургії викликала інтерес серед іноземних вчених. Метадраматичні дослідження кінця ХХ – початку ХХІ століття можна поділити на такі спрямування:

1. Внесок у розвиток метадами дослідників західного світу та США.
2. Напрями вивчення теорії метадами польських науковців.
3. Наукові студії російських вчених.
4. Вивчення метадами в українському літературознавстві.

Метадрама як явище викликала чимало дискусій у науковому світі, зокрема дослідники поглиблювали та урізноманітнювали феномен метадами у

дисертаціях, монографіях та наукових статтях. Дослідники кінця ХХ – початку ХХІ століття, спираючись на засновників теорії про мета драму активно поглиблюють і розкривають феномен цього поняття. Західний світ в кінці ХХ століття заявив про себе появою колективної монографії «Драма про драму: виміри театральності на сучасній британській сцені» [52]. Наукова праця була видана 1988 року за сприяння Мецького університету у Франції; монографія об'єднала 15 американських і європейських дослідників, а також викладачів англійської драми задля детального та глибокого аналізу ключових питань про природу театральності в написанні п'єси та вистави. У цій книзі наведено аналіз рефлексивності в нещодавній британській драмі – те, як драма коментує драму. Досліджено взаємодію драматичних форм і переплетення історичних традицій з новими театральними практиками. Драма приймає себе як свій об'єкт вивчення, вона парадоксальним образом висвітлює найважливіші проблеми свого часу. Редактор праці Ніколь Боро у передмові до видання стверджує: сценічне мистецтво довело, що «витоки правди лежать в ілюзорному світі. Театральність розкриває істину. Реальність театру виникає з фальші. Драма кладе в основу ці умовності, демонструючи їх із застосуванням аналогічних прийомів» [52, с. 12]. Про жанрові різновиди мета драми, такі як пастиш та комедія пише у своїй студії «То наближаючись, то віддаляючись: метатеатр Беккета» Рубі Кон [50]. В описі дослідження йдеться про те, що майже всі п'єси Беккета натякають на свій жанр, але алюзії змінюються протягом півстоліття. Від піранделлівської гри драми з драмою, Беккет еволюціонує в своїй творчості до перформативності досвіду як інтенсивного театального досвіду в безперервному теперішньому часі. Його персонажі, як правило, є виконавцями, чия аудиторія з роками зменшується від спостерігачів на сцені до аватарів самих себе. Кілька спостерігачів на сцені Беккета були помічені критиками і такий фрагмент характеризується виразною мета драмою. Авторка наукової праці доводить, що театр нового часу потребує своєї драми: ірраціональної, з новим типом мислення.

Наукові праці західних вчених кінця ХХ століття характеризують виміри театральності, осмислюють саморефлексійність театру, сценічну гру акторів; драма перебирає на себе основну роль і висвітлює найактуальніші проблеми свого часу.

Заслуговують на увагу також роботи про метадраму дослідників із США, Канади, Іспанії та Угорщини початку ХХІ століття. З-поміж наукових студій варто виокремити такі дисертації: Діни Амін «Метадрама: поетика маскування в драмах 70-х Альфреда Фарага», видана в США, 1999 року [46]; Джангсу Кіма «RES VIDENS: Предмет і візія в п'єсах Семюеля Бекета, Сема Шепарда й Гарольда Пінтера», видана у США, 2008 року [57]; Джейса Джозефа Кондона «Гра з життям: театральність, самопостановка і проблема агенції в англійській ренесансній трагедії помсти», видана у США, 2009 року [51]; Біатрікс Крісфалсусі «Від метадрами до постдраматичного театру», видана в Угорщині, 2010 року [61]; Бернадет Кочрейн «Драматургія, текст п'єси і структура», видана у США, 2013 року [49]. Наведені студії об'єднують пошук науковців метадраматичних елементів у п'єсах провідних драматургів окремих століть.

Сучасні дослідники переважно аналізують у своїх наукових рецепціях драматургів ХХ століття, зокрема Луїджі Піранделло, Семюеля Беккета, Бертольда Брехта, Жана Жене, Антона Чехова, Тома Стоппарда, Гарольда Пінтера та інших. Новою тенденцією у наукових розвідках стає порівняльний аналіз п'єс, зокрема цікавою видається стаття Люрани Доннелс О'Моллі «П'єса в реалістичній п'єсі: метадрама як критика драми в Піранделло і Чехова» [65]. Дослідження є частково контroversійним, адже в ньому переосмислюється основний прийом метадрами – п'єса в п'єсі, а також обґрунтовуються нові функції метадрами, зокрема авторка наголошує на домінантній критичній функції.

Варта уваги праця останніх років Натаніеля Леонарда «Рефлексійні підмости: метатеатральність, жанр і культурний перформанс в англійській ренесансній драмі», видана 2013 року [63]. Автор дисертації наголошує на тому, що літературно-критична дискусія про метатеатр історично пов'язана з

низкою рефлексійних драматичних стратегій: солілог, пролог і епілог, хор, німа сцена, п'єса в п'єсі. Дослідник припускає, що всі ці метадраматичні прийоми передбачають очевидне усвідомлення своєї театральної природи і вони мають схожі драматичні функції. Натаніель Леонард стверджує, що велика частина ранньомодерної англійської драми починає експериментувати зі сценічними моментами культурного перформансу: соціальними, культурними та релігійними подіями, які мають чіткі розгалуження та ефективність як для глядача, так і для світу драми. Хоч ці переставлені соціальні події стають центральними точками в наративі, їхня функція все ж визначається жанром п'єси, в якій вони з'являються. П'єса, вставлена в комічну розповідь, створює зовсім іншу дієвість від тієї, яка в той самий момент з'являється в трагічному наративі. Ці різноманітні типи вистав дають нам уявлення про те, як англійські драматурги раннього Нового часу розуміли зв'язок між їхніми творами та аудиторією, яка їх переглядала. Науковець стверджує, що зображення та реінтерпретацію соціальних подій для переозначення жанру раннього Нового часу використовували провідні драматурги англійського Відродження: Шекспір, Крістофер Марло, Томас Кід, Джон Марстон, Томас Міддлтон та Філіп Массінджер.

Автор праці вважає основною проблемою розпливчастість терміна «метатеатр» і намагається з'ясувати, чи метатеатр є жанром або набором прийомів. Варто зазначити, що Леонард переглядає у своїй роботі базові підходи до вивчення метадрами Хорнбі, Абея та Калдервуда. Він виокремлює деструктивну функцію метадрами, аналізуючи концепцію Хорнбі.

Натаніель Леонард обґрунтовує у своїй студії актуальні літературознавчі теорії, особливо про роль «культурних дійств», «драматичного розшарування», явища «відмежування» / «відчуження» в метадраматичній формі. Науковець репрезентує термін «культурний перформанс», який увів антрополог Мільтон Сінгер для визначення «окремих випадків культурної організації, таких як весілля, храмові свята, декламації, п'єси, танці, музичні концерти тощо» [63]. Значення цих фрагментів культури вкрай важливе у постановці п'єси на сцені,

адже вони ускладнюють структуру визначеної п'єси; автоматично ці культурні елементи, використані у драмі, стають театральним прийомом, який Леонард зараховує до «повторно інсценізованих культурних перформансів» (*restaged cultural performance*). Автор дисертації розрізняє культурні перформанси й метатеатральність, доводить те, що прийом «п'єса в п'єсі» належить до категорії культурного перформансу, але це не означає, що всі метадраматичні елементи можуть підпадати до цієї класифікації і також не кожен приклад культурного перформансу є метадраматичним.

Леонард також обмірковує природу розшарування драматичного твору, він порушує проблему сценічного дистанціювання і специфічного відчуження (науковець вводить термін «лімінальність», яким характеризує ренесансну драму). Своє дослідження Натаніель Леонард будує на чотирьох драматичних жанрах, зокрема це трагедія помсти, трагікомедія, комедія, мораліте і кожне з цих понять має свою унікальну метадраматичну стратегію. Поєднує ці категорії специфічний жанровий ефект, який слугує для підкріплення жанрового очікування і водночас для руйнації структури жанру, на якому він ґрунтується.

У висновках вчений підтверджує те, що метатеатральні елементи створюють різні форми драматичного дистанціювання. Праця Леонарда є справді знаковою у рецепції метадрами та метатеатру, її цінність полягає в широкому культурологічному контексті.

Метадраму, її прийоми та нові типології починають досліджувати у Західній Європі, активне вивчення якої припадає на кінець XX – початок XXI століття. Німецькі вчені теж мають чимало наукових розвідок про театральність, її природу та взаємозв'язок із думкою та мовою. Українська науковиця Олександра Вісич зробила висновок, що у Німеччині поняття метадрами розглядають як субстрат метатеатру або як його синонім навіть у практиці інтерпретацій. «У дослідженнях метадрама переважно асоціюється з постмодерною літературою, однак історично вона пов'язана з містеріями й релігійною драматургією Середньовіччя» [10, с. 55]. Цінною працею можемо назвати напрацювання Карін Фівег-Маркс «Метадрама та англійська сучасна

драма», яка була опублікована 1989 року, у ній науковиця запропонувала типологію метадрами [79]. У дисертації авторка стверджує, що метадрама – це драма про драму, яка саморефлексивно виявляє складові та умовності власного жанру. Типологія в першій частині дослідження показує, як це відбувається. Прикладом цього служать численні приклади зі світової літератури від Вільяма Шекспіра до Мольєра та Томаса Бернхарда. Друга частина праці присвячена конкретному метадраматичному типові, п'єсі в п'єсі чи вигаданій метадрамі. Ці варіанти викладені як в теорії, так і в сучасних англійських драмах (Бонда, Фрейна, Brentona, Eickborna та ін). У центрі уваги – роботи Тома Стоппарда, який часто експериментує з метадраматичними формами.

Заслуговують на окрему увагу кроскультурні студії, у котрих німецькі науковці розглядають тексти метадраматичного характеру англійських (англомовних), французьких, італійських, іспанських авторів. Прикладом може слугувати монографія Карин Шепфлін «Театр у театрі. Форми й функції у вимірах драматичного феномену» (1993) [72]. У цій праці авторка представила історичний розвиток явища метадрами в європейській літературі. Як інтермедіальне явище, яке доречно вивчати на перетині літературо- й театрознавчих методів, пропонує розуміти метадраму німецька дослідниця Жанін Гауталь. Вона наголошує у монографії «Метадрама та театральність: жанр і медіа-рефлексії в сучасних англійських театральних текстах» (2009) [53], що метадраму можна сприймати як явище інтермедіального характеру, залучаючи при цьому аналіз інноваційних естетичних прийомів, джерелом яких Жанін вважає засоби масової інформації; матеріалом для її дослідження стали тексти, що, на думку вченої, належать до постдрами. Типологію метадрами на основі аналізу 46-ти сучасних п'єс періоду з 1948 по 2006 рр., у яких представлено 26 авторів, здійснює Штефані Шміц у праці «Метатеатр у сучасній французькій драмі» (2015) [71]. Літературознавець окреслює форми саморефлексії в літературі Франції другої половини ХХ століття. Штефані Шміц, виходячи з типології Карін Вьюег-Маркс, яка розширила її до категорій недраматичного та поліморфного метатеатру на основі наявного текстового

корпусу, розрізняє вісім типів метатеатру: тематичний метатеатр, епізодичний метатеатр, вигаданий, адаптивний, фігуративний, дискурсивний метатеатр, недраматичний та поліморфний. Науковець доводить у своєму дослідженні, що проаналізовані п'єси представляють собою *histoire dramatisée du théâtre* (театралізовану історію театру). Отже, метадрама розглядається в контексті історії театру Франції та метаізації в літературі та інших медіа з 1950 року.

Власне, німецьку метадраму досліджували такі науковці як Дірк Ніфангер, його праця «Історія як метадрама. Театральність у «Вільгельмі Теллі» Фрідріха Шиллера та її адаптація в «Егмонті» Гете» (2006) [64] і Сігрід Ніберла «Проблемна гостинність: денонсація і метадрама в драмі Лессінга «Мінна фон Барнгельм»» (2009). Найвідомішими німецькими драматургами, які писали метадраматичні твори, є Людвіг Тік та Георг Бюхнер. У творчому доробку цих драматургів п'єси, у яких чимало персонажів, які вдаються до безкінечної рефлексії, вони усвідомлюють театральність та ілюзорність буття, себе вважають піддослідними акторами, маріонетками. Дослідники їхньої творчості вказують на використання метадраматичного прийому «театр у театрі», повтори дії, підкреслену церемоніальність, пародійність, вільну структуру драми та оголення кордонів сценічної ілюзії. Мартін Ешлін, відомий теоретик абсурдизму, наголошує на тому, що бюхнерівські прийоми театрального мистецтва ХХ ст. співзвучні німецькому експресіонізму та абсурдизму. Вчений відносить Бюхнера до тих митців, котрі у своїх драмах зображували героїв із понівеченою свідомістю, яку переслідують галюцинації. Метадраматичні елементи та категорії в творах драматурга проаналізував у науковій праці «Закрита й відкрита форма драми» Фолькер Клотц [58]. Також здійснювали аналіз п'єс Бюхнера науковці Ян Торн-Приккер, Лізелота Верге, Фрідріх Зенгле та ін.

Отже, німецькі дослідники зосередили свою увагу на кроскультурних студіях, на аналізі явища «метадрами» в європейській літературі та в контексті історії театру.

Метадраматична рецепція текстів зосередилася і в іспанській науці про літературу. Іспанці досліджували передусім поняття «метатеатр», під яким розуміють один із театральних методів, що несе ідею: реальність – це драматичне дійство, а реальні люди схожі на персонажів у театрі. Важливими працями в історії іспанського літературознавства стали книги Карлоса Артуро Арболеда «Теорія і форми метатеатру в Сервантеса» (1991) [47], Теодора Алана Сакета «Метадрама, модернізм і покоління 98' у творчості Барбари Перез Гладос» (1995) [70] та ін. У концептуальній роботі іспанського театрознавця Крістофа Герцога «Міф, трагедія й метатеатр в іспанському театрі ХХ ст.» (2013) [54] проаналізовано п'єси Гарсія Лорки, Хосе Санчеса Сіністерри, Антоніо Буреро Вальєхо, Альфонсо Састре та ін. Автор вважає важливими категорії «катарсис», «глядач», «рецепція». Наукова робота Крістофа Герцога має культурософський характер і синкретичну методологію, що розкриває специфіку феномену сучасного театру.

Заслуговує на увагу теж праця іспанської дослідниці Марії де Пілар Джодар Пейнадо на тему «Іспанський метатеатр: інтерпретація поняття та його присутність у сотні театральних текстів ХХ та ХХІ ст.» (2015) [56]. Авторка дисертації досліджувала п'єси Лопе де Веги й Педро Кальдерона де ла Барки, на її думку витoki іспанської метадрами вона вбачала саме у них. Джодар Пейнадо вважає, що метатеатральних стратегій у сучасній драматургії доволі багато. Зокрема вона виділяє такі: театр у театрі, роль у ролі, структура дійових осіб, покликання на реальне життя, а також на мистецькі твори, на світ загалом, тобто йдеться про певну інтермедіальність, ще авторка згадує покликання на театральні теми, примари та інші рівні уявного / фантастичного, використання масок, маріонеток, відкриті провокації тощо. Основа концепції Джодар Пейнадо – метафорична теорія *Theatrum Mundi*, розроблена в західній думці задля пояснення специфіки світу через театр. В іспанській літературі метатеатр як самодостатній жанр зарекомендував себе в останній чверті ХХ ст. й активно розвивається сьогодні, прикладом можуть слугувати п'єси багатьох авторів (Буеро Вальєхо, Альфонсо Састре, Хосе Санчес Сіністера, Хосе Луїс Алонсо де

Сантос, Родольфо Сірера, Хосе Рікардо Моралес, Кармен Ресіно, Антоніо Мартінес Бальєстерос, Альберто Міралес, Альберт Боаделла, Палома Педрери, Ернесто Кабальєро, Хуан Майорга, Джорді Гальсерана, Хуани Ескабіас, Пако Безерра, Мігель-дель-Арко, Пабло Іглесіас Симона та ін.).

Звісно, не оминати в нашому дослідженні італійські літературознавчі студії, що присвячені метатеатральному прийому «сцена в сцені». Драматурги часто вдаються до такого прийому задля комунікації з публікою, яка зазвичай може бути і фіктивною. Українська літературознавиця Олександра Вісич стверджує, що дослідники активно залучають матеріали шекспірознавства, а національні інваріанти такого типу метадрами аналізують на прикладі комедій Гольдони. Однак необхідність розриву конвенцій у театральному дійстві та руйнування четвертої стіни, яка стала правилом у театрі ХІХ ст., сповна усвідомлено лише у ХХ ст. [10]. Драмознавці приділяють значну увагу участі реципієнта в ігровому процесі, функціюванню серед дійових осіб персонажів із підкреслено театральним потенціалом. Прикладом цього прийому можуть слугувати п'єси італійського драматурга Луїджі Піранделло, лауреата Нобелівської премії з літератури 1934 р. за творчу сміливість та винахідливість у відродженні драматургічного й сценічного мистецтва. Метадрами цього автора стали приводом для міркувань над фікцією реальності («Шість персонажів у пошуках автора», «Кожен на свій лад», «Сьогодні ми імпровізуємо»). Оригінальність драм Піранделло у відкритому запереченні усталеного, він мінімізує сценографію й костюми, щоб привабити більше уваги власне до тексту. Драматург умовно забирає межі між глядачем і сценою, акторами і підштовхує глядача/читача до ідеї, що вони самі можуть бути акторами у своєму житті.

Зауважимо, що до напрацювань у галузі метадрами долучилися французькі й французькомовні дослідники. Цінними є праці Манфред Шмелінг «Метатеатр й інтертекст: аспекти театру в театрі» (1982), Джордж Форестер «Театр у театрі на французькій сцені ХVІІ ст.» (1996), П'єр Гобен «Театр і метатеатр у Жака Ферона» (1997). Вчені займалися інтерпретаціями

сюрреалістичної драми, у якій під впливом метатеатральних форм відбулося переосмислення координат простору та часу. Такий літературний напрям як сюрреалізм став підґрунтям театру абсурду, у цьому фокусі творили французькомовні драматурги – Жан Жене, Семюел Бекет та Ежен Йонеско.

Окремим пластом метадраматичних досліджень слугують студії польських науковців кінця ХХ – початку ХХІ століття. Варто згадати напрацювання польсько-французького дослідника Тадеуша Ковзана, який розпочав свою наукову кар'єру в університетах Любліна, Кракова та Варшави. Науковець є автором праць «Театр у театрі: знак часу?» (1994) [59], «Театральне дзеркало: метатеатр від античності до ХХІ ст.» (2006) [60], які яскраво репрезентують європейську метадраматичну школу. Цікаво, що у праці «Театральне дзеркало: метатеатр від античності до ХХІ ст.» охоплено близько тисячі драматичних творів із 35 країн світу.

У метадраматичному напрямі важливим є науковий доробок польського театрознавця і театрального критика Славомира Свйонтека (1942–2001). Окрім діяльності у сфері театру, Свйонтек є теоретиком літератури, перекладачем, професором теорії драми та історії театру в університеті Лодзя. Науковець у своїх розвідках широко застосовував нові методології, зокрема здобутки структуралізму, деконструкції, когнітивізму, антропології театру. Славомир Свйонтек звертав увагу на питання театральної умовності. Дослідник асоціював процес театралізації із загальнолюдськими методами означення елементів буття: уявити – візуалізувати – назвати. На думку вченого, створення театральної події співвідноситься з реорганізацією існування: перетворення світу через його ресемантизацію. Багато праць Свйонтек присвятив драматичному доробку Ципріана Камеля Норвіда. У монографії «Театральний світ Норвіда» 1983 року Свйонтек аналізує драми Норвіда у світлі концепції «світ – театр», стверджуючи, що театр як ілюзія реальності, зображує уявний світ, який людина створює переважно для себе. Бути норвідською людиною, за уявленням вченого, означає бути свідомим власного акторства [78]. Цікавим,

безперечно, є ставлення до світу як до істини в специфічній концепції Норвіда *theatrum mundi*.

Монографію польського науковця «Діалог, драма, метатеатр. До проблеми теорії драматичного тексту», опубліковану 1990 року ставлять в один ряд із працями Абеля та Хорнбі. У науковій студії автор характеризує специфіку драматичного діалогу, що відрізняється від повсякденної комунікації, а також від діалогів у прозових текстах. Свйонтек пропонує нові методи визначення й класифікації поняття «метатеатральності» на різних рівнях драматичного тексту. Книга польського драмознавця отримала хороші відгуки у науковому світі. Канадська дослідниця Джен Стефенсон у статті «Метаартикуляційні властивості драматичного діалогу. Новий погляд на метатеатр і праця Славомира Свйонтека» [76] висловлює думку, що метатеатральна гра заради гри нерідко сприймається глядачами як естетична розвага. Авторка статті зауважує, що «досвід метатеатру парадоксально продуктивно впливає на розвиток драматургії в наш час» [76, с. 115].

Свйонтек у своїй науковій праці дійшов висновку, що театр має унікальну структуру комунікативних засобів. Дослідник пише, що діалог на сцені може нагадувати звичайне усне спілкування, а також може засвідчувати властивості письмового діалогу, навіть імітувати друковане слово, яке спрямоване на того, хто не є учасником діалогу [77, с. 162]. Автор вказує на нероздільність двох схем комунікації в драматургії / театрі – внутрішню й зовнішню. На думку Свйонтека, метатеатральність може проявлятися на трьох рівнях: 1) задіяність сценічної аудиторії, тобто зміна адресата з фікційного на віртуального, чи реального глядача в театрі; 2) театральне мистецтво стає дискурсом п'єси/вистави, що фіксується безпосередньо в діалогах; 3) створення белетризованої ситуації за допомогою використання прийому «театр в театрі». Дослідник пропонує своєрідну формулу метатеатру – діалог із кимось, і діалог для когось. Отже, сцена дає змогу перетворити реальність на метареальність, персонажа на метаперсонажа, оригінал – на модель тощо.

Безперечно, варто назвати й інших дослідників метадрами в Польщі, зокрема – це Кристина Рута-Рутковська (1960-2013), авторки ґрунтовних праць «Драматичні ігри як тема» (2001) [66], «Метатеатральність, метадраматичність, метатекстовість у драматургії» (2010) [67], «Польська метадраматична традиція. Вибрані питання» (2012) [68] та низки інших студій із вказаної проблеми.

Рута-Рутковська у статті «Метатеатральність, метадраматичність, метатекстовість у драматургії» наголошує на тому, що останнім часом літературознавці Польщі проявили зацікавленість категоріями «метатеатральності», «метадраматичності», «метатекстовості», і досі тривають різні осмислення цих понять. Дослідниця стверджує, що насправді нема «нульового ступеня» метадраматичності. Вона виділяє форми, які називає «найбільш відчутними формами метатеатральності»: «театр у театрі», зв'язок «сцена – глядач», проблеми, що стосуються театру тощо. Рута Рутковська розрізняє поняття метадраматичність і драматичність, метадрама і драма, та доводить у своїй статті, що метадраматичне – це завжди певна дворівневість, надбудова над драматичним.

Науковиця аналізує у своїх студіях метадраматичність творів Юліуша Словацького «Кордіан» та Зигмунта Красінського «Небожественна комедія». Також яскравим представником метадрами, на думку вченої, є літератор-абсурдист Тадеуш Ружевіч. Його твори вирізняються умовністю й конвенційністю, зокрема п'єса «Перерваний акт». Автор допускає різні уявні можливості та послідовності подій, використовує елемент призупиненої дії, а як вважає дослідниця, цей прийом є метатекстуальним. Характерною рисою метадраматичності теж є коментар, який стає важливішим за презентацію дій. Тадеуш Ружевіч у своїх п'єсах удається до різних форм недіалогічного тексту в драмі, зокрема використовує міркування, педагогічні чи натуралістичні, квазіесеї, запис експериментального проєктування тощо. Кристина Рута-Рутковська не оминула досліджень сучасної драми, що стосуються метатеатральної гри на прикладі Мар'яна Панковського [69].

Праця Анни Бурзинської «Механіка дива. Метатеатральні стратегії польської авангардної драми» [48] є цінною у сучасному польському літературознавстві, адже в ній йдеться про способи множення театральної реальності. Книга має теоретичні і практичні розділи, зокрема перший розділ ґрунтується на дослідженнях німецькомовних теоретиків. Авторка досліджує термінологію, характеризує різні типології метатеатральності, що, по суті, пропонують різноваріантне бачення театру в театрі. У третьому розділі науковиця піддає аналізу такі п'єси польських авторів, як «Смерть на груші» Вітольда Вангурського, «Каїн» Джорджа Гулевіча, «Шостий! Шостий!» Тадеуша Пайпера, «Осел і сонце в метаморфозі» та «Охорона кращого товариства» Тітуса Чижевського, здійснюючи певний компаративістський аналіз.

Не можна оминувати уваги дослідження німецької полоністки, докторки Брігіти Шульце. Вона аналізувала саморефлексійність театру у польській драмі ХХ століття. Відомі її праці: «Метатеатральність: театральні саморефлексії й погляд на людину та світ у польській драмі 20-го століття» [74], «Метатеатр Вітольда Гомбровича» [75] та ін. У статті «Метадрама й метатеатр у «Вони» Станіслава Ігнація Віткевича» [73] досліджено одну з перших п'єс драматурга, його драмам притаманні стильова близькість до абсурдистських творів, а також гротескна дійсність.

У польському літературознавстві кінця ХХ – початку ХХІ століття закладено ґрунтовний пласт вивчення метадрами на прикладі багатьох текстів. Метадраматичні засоби наявні у творчості романтиків Адама Міцкевича, Юліуша Словацького, адже вони часто використовували елементи ритуалу. Пізніше у драматичних п'єсах Вітольда Гомбровича з'являється специфічний інструмент – гротеск. Науковці досліджували також драми, в яких метатеатр з'являється частково, зокрема це творчість Кароля Губерта Ростворовського, а в Славоміра Мрожека були порушені проблеми самотності п'єс. Проаналізувавши сучасну польську літературу, українська науковиця Олександра Вісич у своїй статті «Рецепція метадрами в польському

літературознавстві» наголошує на тому, що метадраматичне мислення демонструють такі драматурги, як Мар'ян Панковський, Іренеуш Ірединський, Януш Гловацький, Тадеуш Слободзянек, Міхал Вальчак, Малгожата Сікорська-Міщук, Зіта Рудська, Богуслав Шеффер та ін. Показовою в метатеатральному сенсі є творчість Януша Гловацького, причому деякі з його п'єс засвідчують наявність «надбудови», навіть своїми назвами, як-от: «Антигона у Нью-Йорку», «Четверта сестра», «Фортінбрас забухав» тощо [12, с. 22].

Отже, студії польських науковців відіграють важливу роль у призмі метадраматичних досліджень кінця ХХ – початку ХХІ століття. Драмознавці Польщі аналізували у своїх працях, зокрема проблеми метатеатральності, питання метатексту та розрізнення драматичності і метадраматичності на прикладі текстів драматургів різних століть.

Якщо говорити про наукові дослідження метадрами, то, безсумнівно, не можна оминати праці російських науковців. Звісно, дещо пізніше почали свої напрацювання вчені із Росії, ніж на Заході, бо ж ця потреба була закономірною через активне поєднання різних метадраматичних прийомів і методів: п'єса в п'єсі, парафраз, інтертекстуальність, самокритичне мистецтво, ототожнення театралізації з принципом Буття, використання форм життя як форми гри в драмах російських митців. Цікавились метадрамою такі науковці, як Майя Молодцова, Борис Зінгерман, Інна Шкунаєва, Тетяна Проскурнікова, Валентина Халізева, Юрій Барбой, Олена Киричук та ін. Праці російських вчених вирізняються певною «лотманоцентричністю», яка зумовлює увагу до дихотомії умовність / дійсність, внутрішнього тексту і його відносин із зовнішнім текстом. Прикладом такої праці може слугувати наукова робота Вадима Чупасова «Сцена на сцені»: проблеми поетики і типології» (2001) [41], в якій концепція метадрами будується на лотманівській теорії, тобто розглядається цей феномен як один із різновидів «тексту в тексті» у координатах драматургії. Чупасов аналізує концепцію метадрами через призму відомих праць теоретиків, проте він розуміє, що сучасне розуміння метадрами відтворює різні явища: метафора «світ – театр», прийом «сцена на сцені»,

«театр в театрі», «епічна техніка» та метаперсонажі. Дослідник вважає, що наявність метадраматичного прийому «сцена на сцені», присутність якого в драматургічному тексті «означає авторефлексію онтологічного статусу тексту, його структури та, нарешті, комунікативної функції / статусу» [41, с. 9].

Науковець досліджує в роботі такі основні питання:

1. Вивчення «сцени на сцені»: підходи і проблеми.
2. Структура драматургічного тексту зі «сценою на сцені».
3. Типологія «сцена на сцені».

Функції метадраматичного прийому «сцена на сцені» в драматургічному тексті унікальні, і в той же час різновекторні. Для Лотмана метатексти – це прояв і засіб самоорганізації літератури як системи. Тому можна припустити, що позиція Лотмана певною мірою пояснюється своєрідною контамінацією понять «метамова» і «метатекст». Метатекст Чупасов розглядає як «текст чи елемент тексту, який автореференціально звертається до самого тексту з вищого, на відміну інтертекстуальності, логічного рівня, метарівня, де темою стає текстуальність, чи сконструйованість, текста-об'єкта» [41]. Феномен метатексту передбачає появу в самому тексті якогось «метарівня» – іманентного художньому тексту погляду, який дозволяє осмислювати елементи тексту або весь текст як художню модель реальності. Вчений осмислює, що з використанням поняття «метатекст» найчастіше виникає відчуття надмірної генералізації: ми розуміємо, що текст є метатекстом. Очевидно, краще говорити про «елементи метатексту» у значенні «метатекстуальних», які входять у структуру художнього тексту. Ґрунтуючись на вищезгаданому розумінні метатексту, можна назвати три можливі вектори метатекстуальності за Чупасовим. Об'єктами авторефлексії можуть бути: онтологічний статус тексту (художня модель реальності), його структура (знакова система) та комунікативна функція. У драматургії досить часто формою метатекстуальності стає «метакомунікативна» рефлексія.

Дослідниця Тетяна Купченко вивчала метадраму, аналізуючи п'єси авторів ХХ століття; її праця «Умовна драма 1920–1950-х років (Л. Лунц, В.

Маяковський, Е. Шварц)» (2005) [21]. Визначення «умовна драма» є похідним від терміна «умовний театр», який запропонував російський актор Всеволод Мейєрхольд. Авторка праці трактує жанр метадами доволі вузько як «п'єсу в п'єсі», яка є однією з форм умовної драми. Тетяна Купченко вважає, що творчість Миколи Гоголя є метадраматичною, зокрема твори «Театральний роз'їзд після вистави нової комедії» та «Розв'язка Ревізора». Ці тексти справляють враження певного автокоментування всієї драматургічної творчості автора. Щодо драматургії ХХ ст., то яскравим зразком метадами Купченко вважає творчість Євгена Шварца та його п'єсу «Звичайне чудо». У драмі чарівник на очах у всіх глядачів творить поему про любов – казку про Принцесу й Ведмеда. Завдяки тому, що автор використав жанр метадами, він зміг виразити міркування про статус художника та покликання мистецтва.

Багато російських вчених зосереджують свою увагу на такому елементі як гра, що є виразником метадраматичної естетики. Прикладом осмислення такого поняття можемо назвати статтю Олени Соколової «Театральна саморефлексія в драматургії епохи модернізму» (2007). Авторка статті стверджує, що розвиток саморефлексійності театру в драмі відбувається за двома основними принципами: 1) оголення театральної специфіки, коли темою твору є аналіз типів взаємодії театральних суб'єктів; 2) моделювання конструкції сценічного тексту на програмуванні особливостей інтерпретації глядачів і залучення його в ідейно-художню структуру твору. Дослідниця стверджує, що «метадраматичні твори стали джерелом теоретичних ідей та імпульсом для пошуку постановочних рішень» [38, с. 319].

Ще однією працею Олени Соколової в галузі метадами є дисертація «Ігрові концепції в драматургії епохи модернізму» (2009). У науковій роботі авторка вказує на іманентність метадраматичного твору для художніх експериментів ХХ ст. Праця є затребуваною, адже метадрама цілком розкриває природу театру, стає інструментом саморефлексії та є запорукою урізноманітнення структури. Соколова трактує цю тенденцію в руслі модерністських шукань, в яких творили такі митці як Артур Шніцлер, Ніколай

Євреїнов, Мішель де Гельдерод, Луїджі Піранделло, Жан Ануй, Семюел Беккет, Жан Жене, Макс Фріш, Том Стоппард та ін. Дослідниця розглядає деякі аспекти метадраматичності в творчості російського драматурга Олександра Островського. Російська вчена висновкує, що «зображення театру в драмі існувало впродовж століть, але «якісний стрибок» метадрами полягає в перетворенні структури в предмет: метадрама витягує драматичну енергію із взаємодії актора, ролі й глядача» [36, с. 4].

Насправді, метадрама відрізняється від традиційної драми тим, що сфокусована більше на сцені (йдеться не про мімесис, а про власне гру як визначальне призначення п'єси) і на самих акторах як персонажах. Метадрама стає королевою сценічного мистецтва у ХХ столітті. Уся увага зосереджена на рівні конфлікту, тобто на протистоянні героя й театрального-умовного світу. Раніше в драмах герой існував у світі бутафорії, а сьогодні метадрама має такий аспект як театральну саморефлексію; сценічні категорії мисляться зовсім по-іншому, зокрема «дійова особа», «місце дії», «слово», «час» і «простір».

Отже, зображення театру у драмі існувало століття, але з часом відбувається «якісний стрибок» метадрами з перетворення структури на предмет: вона витягує драматичну енергію із взаємодії актора, ролі та глядача. Можна сміливо сказати, що метадрама – це явище нового режисерського розуміння театру. На відміну від класичного уявлення про п'єсу, в метадрамі справа не в мімесісі, а в самій грі. Пріоритетними в драматургії стають гра з глядачем, звертання до його культурної пам'яті та певні маніпуляції з нею; на реципієнта покладається своєрідна місія – особистісне сприйняття.

Науковиця Євгенія Політико (Шилова) безпосередньо займається вивченням сучасної метадрами, це підтверджує її праця «Метадрама в сучасному театрі (постановка проблеми)». За прикладом відомої бекетознавиці Рубі Кон, російська дослідниця розділила поняття метадрами «як форми авторської рефлексії» й «театральної реальності» (тракується як окрема форма метадрами [30, с. 165]. Цікаво, що основою для її концепції послужили констатації Юлії Крістєвої (стаття «Сучасному театрові нема місця» («Le theatre

modern n's pas lieu») [62]. У роботі Крістевої зосереджено увагу на існуванні театру поза діалогом і семіотичним простором. Головним для Євгенії Політико є не ілюстрація функціонування метадрами загалом, а пошук відповідей на головні питання, зокрема чи можна будь-який прийом деконструктивної умовності вважати метадраматичним. Дослідниця вважає, що варто виокремити метадраму у світлі постмодернізму, адже тоді відбувається максимальне зближення нових рецептивних понять. Політико стверджує, що «необхідно відділяти драматичні й театральні прийоми, котрі створюють ефект ірреальності / умовності того, що відбувається, від власне метадраматичних» [30, с. 169].

Російська вчена Євгенія Політико проаналізувала специфіку метадрами за п'єсами британського драматурга Керіл Черчілл. У дисертації «Метадрама у творчості Керіл Черчілл» (2011) дослідниця стверджує, що метадрама є однією з наскрізних ліній послідовного творчого експерименту Керіл Черчілл, що дозволяє драматургу відкривати нові потенціали сценічності, і навіть долати межі театру, провокуючи цікаві взаємодії життєвих фактів та реалій мистецтва. Функційний аспект метадрами у п'єсах автора, зумовлений кількома факторами: фазою творчої еволюції драматурга, динамікою освоєння Черчіллом художньої системи постмодернізму та естетики фемінізму, тематичним аспектом творів. Драматург є однією з ключових фігур постмодернізму в британській драмі. Так, іронічне звернення до історичних чи літературних сюжетів, нерідко дозволяє провести несподівані для глядача/читача паралелі між теперішнім станом речей та проблемними аспектами минулого. У постмодерністських п'єсах Черчілл, насичених різними видами метадрами, іронічно поєднуються також драматичні традиції – побутова комедія, фарс, театр абсурду.

Дослідниця Євгенія Політико робить висновок, що метадрама Керіл Черчілл дає мистецтву можливість, з одного боку, поєднувати та творчо освоювати світи інших художників, а з іншого – «виплескуватися» зі сцени в життя. Метадрама є тією самою лінією творчого пошуку, яка пов'язує всі ланки

театрального експерименту драматурга воедино. Метадраматичні твори Черчілл видозмінюються кількісно і якісно в різні періоди, тому за допомогою цих варіацій Керіл Черчілл загострює найактуальніші питання, змушуючи глядача відзначати проблемні аспекти дійсності. Відкриваючи нові театральні можливості за допомогою метадами, автор, ніби надає аудиторії шанс змінити своє уявлення про світ, побачити його театральні особливості та нові можливості.

Щодо досліджень останніх років, то сучасні вчені аналізують метадраматичні проблеми на прикладі драматургії різних століть. Варто згадати дисертацію Олексія Ставицького «Метадрама Г. Бюхнера та проблеми її сценічного втілення», опубліковану 2012 року [39].

Дослідник наголошує на тому, що бюхнерівська драматична форма – один із ранніх зразків стихійного, гранично вільного для свого часу листа, що знайшов своє продовження в поезії сюрреалістів та драматичних дослідженнях Антонена Арто. Бюхнер підійшов до тієї межі, коли драма починає говорити не тільки про подію чи конфлікт, а й про саму драму, про її сутність та можливості. Бюхнер не залишив естетичних маніфестів та теоретичних творів. Олексій Ставицький у висновках наголошує, що «він був практиком і його метадраматичний світ став природним продовженням його підпільної революційної активності... Бюхнер хотів використати саму драму багато в чому як трибуну та маніфест. Злободенність, експериментальність та саморефлексія його творчості виявилися наповнені такою енергією практики та глибокого проживання, що заворожують людей театру й донині» [39, с. 25].

Цікавилася творчістю Георга Бюхнера також Катерина Москвіна, вона написала працю «Художній світ Г. Бюхнера». Науковиця виділила в художньому світі письменника три значні домінанти, які представляють цю систему. По-перше, це основні мотиви творів письменника, розглянуті як система із дуже тісними семантико-структурними зв'язками. Дослідниця виокремила систему екзистенційних (сутнісних) мотивів, що становлять змістовне ядро міркувань письменника про проблеми особистісного буття.

Мотиви самотності, відчуження, порожнечі, самогубства, провини розглянуті на різних рівнях творів письменника: мови, стилю, образності, системи персонажів, хронотопу, композиції та сюжету. Друга, виділена науковицею, домінанта художнього світу письменника, – простір і час. Простір, як і час, відображає існування особистості одночасно в об'єктивному та суб'єктивному світі. А третій елемент – це метафора «світ-театр» у художньому світі письменника, що перетворюється на нову індивідуальну модель «світляльковий театр». На художньому рівні ця метафора дублює модель всього мистецького світу Бюхнера.

Власне, російські вчені досліджували не лише творчість іноземних драматургів, а й російських, зокрема заслуговує на увагу вивчення п'єс Антона Чехова. В'ячеслав Ходус здійснив дослідження «Метапоетика драматичного тексту А. П. Чехова» (2008) [40]. У цій праці науковець наголошує, що п'єса Чехова «Чайка» є рефлексійною серед інших драм, тобто вона має нові форми.

Багато вчених розглядали драматичні твори Чехова під призмою інтертекстуальності. Аналізували метадраматичні аспекти за допомогою шекспірівського коду. Знаходимо таке трактування у дисертації Касима М. Х. Джасима «Жіночі характери в драматургії А. П. Чехова: шекспірівський «слід» (досвід інтертекстуального аналізу)» (2014) [15]. Автор наукової роботи стверджує, що Чехов не наслідував Шекспіра для наслідування тільки або для пародіювання. Шекспірівський «слід» виявився у явному чи неявному цитуванні, запозиченні певного сюжетного елемента, створенні образу, використанні художньої деталі, теми та інших елементів сценічного мистецтва.

Метадраматичні дослідження в Росії також здійснювалися під призмою компаративістського аналізу. Варта уваги стаття Світлани Козлової «А. П. Чехов і Л. Піранделло: шість персонажів у пошуках автора» [18], у якій дослідниця порівнює творчість італійського та російського драматургів. Знаковою роботою також є дисертація Луїзи Кулькіної «Чеховські інтенції в російській драматургії другої третини ХХ століття» (2010). У цій праці авторка говорить про Чехова як про новатора у драматургії. Проблему чеховської

традиції у творчості Луїджі Піранделло висвітлено досить широко в наукових роботах Бориса Зінгермана, Єлени Топурідзе, Семена Бушуєва, Майї Молодцової. У цих та інших роботах еволюційно-історичний принцип порівняльного аналізу спрямовує інтенцію дослідника на творчість «спадкоємця» традиції, яка отримує переваги як динамічний, інноваційний об'єкта, тоді як творчість «засновника» традиції представляється об'єктом епістемологічно нерухомим.

Цікавим баченням метадраматичної поезики видається стаття Ольги Семеницької та Анни Синицької «Проблема мімезису і метадраматичні «натюрморти» Олександра Строганова» (2014). Дослідниці стверджують, що багато п'єс Строганова містять у собі найцікавіші приклади «натюрмортно-інтер'єрної» побудови тексту як зони підвищеної семіотичності, що демонструють проблематизацію драматичної дії, заміненої ситуацією, яку треба споглядати. Варто згадати ще такі наукові дослідження як «Метафізика театру й феномен актора» Юрія Шора [44], «Метадрама: глядач як інтерпретатор» [37] Олени Соколової та ін.

Отож метадраматичні дослідження в російському літературознавстві характеризуються різновекторністю: зверненням до лотманівських теорій, саморефлексійністю, трактуванням чеховського коду, а також компаративістським підходом щодо аналізу п'єс драматургів різних століть.

Робимо висновок, що метадрама викликала інтерес в іноземних дослідників кінця ХХ – початку ХХІ століття, зокрема ми виділили три потужні школи досліджень – це напрацювання дослідників Європи і США, окремий пласт займають студії польських науковців та наукові роботи російських вчених. Науковці вивчають проблеми метадрами з різних поглядів, аналізують та порівнюють драматичні твори різних століть, спираючись, безумовно, на дослідження інших авторитетних вчених.

1.2. Метадраматичні студії українських вчених

Українська література не могла обійтися без нової форми драми, тому що ця драматична форма прагне до самоосмислення. Огляд розвитку української драматургії доводить те, що існує метадраматичний задум. У сучасному літературознавстві час від часу вживають термін «метадрама», адже спочатку утвердилося поняття «метатеатр». Згодом освоїли ці поняття і ввели в обіг терміни «метатеатр», «метап'єса» і, звісно, «метадрама». У словнику Олександра Клековкіна «Theatrica: Лексикон» (2012) визначення метатеатру і метап'єси таке: «Метатеатр, метап'єса (фр. *metathetre*, *metapiece*, англ. *metatheatre*, нім. *Metatheater*; ісп. *metateatro*) – термін, що його запропонував Ліонель Абель (1963); театр, проблематика якого звернена до самого театру і який розповідає сам про себе. Різновид метатеатру – театр у театрі. В іншому значенні метатеатр – це театр, який «знає», що він – театр, і не приховує цього від глядача» [16, с. 327].

Лариса Залеська-Онишкевич – одна із провідних науковиць-літературознавиць, є докторкою філософії Пенсильванського університету, головою Наукового Товариства ім. Шевченка в США, яка досліджувала українську драму в руслі метадраматичних студій. Варто зазначити, що науковиця не використовує поняття «метадрама», проте ґрунтовно вивчає проблематику нової форми драми. Дослідниця студіювала прийоми театралізації у драматургії, вивчала такі категорії як факт гри та герой *homo ludens*.

Відомою працею Залеської-Онишкевич є «Текст і гра. Модерна українська драма» (2009) [14], в якій дослідниця зосереджується на драматичних творах як літературних текстах, особливо на інтертекстуальності та зв'язку з іншими жанрами в контексті світової літератури. Авторка також аналізує різні театральні постанови з 1988 по 2007 рр. під призмою гри. Цінними теж є статті вченої, зокрема «Драматургія української діаспори», «Модернізм і постмодернізм у драмі», «Українська драма 1992–2002» та ін., в яких Залеська-Онишкевич інтерпретує драматичні твори Миколи Куліша, Людмили Коваленко, Ігоря Костецького, Олександра Левади та Віри Вовк.

Багато сучасних наукових студій в Україні спрямовані на дослідження розвитку драматургії у руслі метадраматичних шукань. Праці Олени Бондаревої зосереджені на вивченні феномену метадрами. У монографії «Міф і драма у новітньому літературному контексті: поновлення структурного зв'язку через жанрове моделювання» (2006) досліджено жанрову варіацію, стильову еkleктику й елементи гіпертекстуальності в драматичному творі. Науковиця характеризує метадраматичні прийоми, зокрема виділяє «театр в театрі» та оперує відносно новими поняттями: «актор», «лицедій», «режисер», «маска», «машкара», «маріонетка», «лялька», «надмаріонетка» та ін. Цікавою також є стаття «Прийоми і технології «епічного театру» в сучасній українській драматургії» (2009) [6]. У працях Олена Бондарева актуалізує металітературні коди і метажанрові дійства на базі сучасної літератури. Дослідниця одна з перших розглянула використання віртуального простору у поєднанні з хронотопом сучасної постмодерної драматургії. Науковиця поєднує жанрово-стильові модули сучасної драми з міфом театру; це яскраво ілюструє її стаття «Новітня українська драма: динамічні тенденції розвитку на тлі рецептивної кризи» (2008) [5]. Олена Бондарева стверджує, що «на патернальний для драматургії міф перетворюється театр як специфічний естетичний простір – він розглядається драматургами як унікальний «текст», образи і закони якого можна перевести на вербальну мову, використовуючи ефект подвійної (потрійної і т.д.) сцени з ярусним кодуванням різних складових драматургічного цілого та наділенням їх очевидними міфологічними характеристиками» [5, с. 275]. У драматургії кордони між театральною залюю і сценою стають розмиті, глядач стає наближеним до сцени і дійства. У статті «Жанрові кордони класики, некласики та постнекласики» (2010) [4] авторка говорить про жанрологічні експерименти сучасних драматургів, що інколи експериментаторство постмодерністів перебуває на межі «жанрових шахрайств». Бондарева робить висновок, що ««тектонічні процеси у новітній українській драматургії... практично усунули з порядку денного «чисті» жанрові форми, відбилися на формуванні безлічі «перехідних» жанрових

структур, обсяг яких має широку амплітуду коливань, стали потужними каталізаторами системних зрушень для драматургічного жанротворення...» [4, с.25].

Метадраматичний аспект дослідження вбачаємо у наукових працях літературознавиці Наталії Малютіної. Вона є авторкою монографії «Українська драматургія кінця XIX – початку XX ст.: аспекти родожанрової динаміки» (2006) [26], у якій наголошує на інтерактивних взаєминах взаємопроникнення, пов'язаності різних жанрових теорій. У статті «Тип театрального бачення: зближення та віддалення української та польської модерної драми» (2013) [25] Малютіна розглядає на основі компаративного аналізу різні типи театрального бачення в українській і польській модерній драмі. Наголошує на тому, що «ще недостатньо осмислена в літературознавстві й театрознавстві категорія «тип театру» як тип театральної візії передає феноменологічний підхід до екзистенціалів пізнання світу, закодованого в тексті драми... більшою чи меншою мірою дається взнаки феномен існування театру (антропологізованого, соціологізованого або удавано закоординованого в межах спільноти чи людського «я») [25, с.270]. Теоретичні аспекти метадрами Малютіна окреслила у статті «Пізні комедії А. Фредро: шлях від руйнації канону до канонізації нових тем, жанрів, прийомів» (2016) [24]. У ній дослідниця наголошує, що метадрама як нове явище здатна перевернути традиційне уявлення про мистецькі твори, вона змінює форми усвідомлення і сприйняття класичної драматургії. Науковиця доводить, що «в комедіях А. Фредро 50–60-х рр. XIX ст. канонізується здатність жанру бути суб'єктом і предметом театрального дійства» [24, с. 264]. Отож українська вчена дослідила драматургію з погляду родожанрової специфіки, аналізує драму з погляду різних типів театрального бачення, здійснює компаративний аналіз модерної драми різних драматургів.

Безперечно, варто згадати докторку філологічних наук Мар'яну Шаповал і її дослідження метадрами з погляду інтертекстуальності. У монографії «Інтертекст у світлі рампи: міжтекстові та міжсуб'єктні реляції української драми» (2009) [42] науковиця говорить про проблеми метажанру, аналізує

драматичні твори як комунікативну модель, риси інтертекстуальності вбачає у драмах класичного, некласичного й неокласичного зразка. Мар'яна Шаповал класифікує персонажів драми, додаючи до протагоніста й антагоніста нові категорії такі, як персонаж-автор, автор-персонаж, читач-персонаж, синкретичний персонаж та ін. Дослідниця виокремила у своїй праці прийоми читацької маски, зокрема ремарки інвокації до режисера, залучення глядача як учасника гепенінгу, апеляцію до глядацької зали і персонажний статус читача імітаційного інтексту. Шаповал класифікувала прийоми досягнення пародійно-комічного ефекту, які розглядають у метадраматичній моделі.

Тому українська дослідниця робить висновок, що інтертекстуальність «завжди була надзвичайно поширеним художнім явищем, більшість її форм виникли та процвітали задовго до постмодернізму, а теоретично осмислюватися почали, хоча і в інших термінах, задовго до постструктуралістських філософських перебудов. Тому інтертекстуальні прояви завжди можна прочитувати подвійно: і як специфічні прикмети постмодернізму, і як вияв позачасовості мистецтва, і як оригінальність, і як причетність до традиції» [43, с. 4].

Оксана Когут здійснила метадраматичну рецепцію сучасних драм у монографії «Архетипні сюжети та образи в сучасній українській драматургії (1997–2007 рр.)» (2010) [17]. Дослідниця наводить думку, що ігровий світ постає основним структуротворчим концептом у сучасній драмі, стираються кордони між реальністю та умовністю. Науковиця акцентує свою увагу на стильових імітаціях у сучасній драмі, як приклад вона наводить «імітацію романтизму», яка є рушійною силою ілюзії в постмодерному метатеатрі. Когут відзначає, що вчені метадрами в Україні аналізують п'єси цільно і ґрунтовно, як цього і хотів Річард Хорнбі.

Метадраматичні дослідження останніх років зосередились на вивченні драматичного доробку українських драматургів XIX-XX століття. Віктор Мартинюк захистив дисертацію «Принцип абсурдного в організації художнього простору драматичних творів Миколи Куліша» (2009) [27], інтерпретуючи

елементи метадрами. Науковець спробував компаративно проаналізувати творчість українського драматурга Миколи Куліша та італійця Луїджі Піранделло. Віктор Мартинюк наводить під поняттям «метатекстуальності» такі метадраматичні прийоми: п'єса в п'єсі, реальне / уявне, справжнє / несправжнє та ін.

Ще одним знаковим дослідженням є дисертація Кирила Поліщука «Поетика Івана Тобілевича (Карпенка-Карого): системний аналіз» (2016) [33]. У роботі науковець використовує термін «драматургічність» задля позначення специфічності поетики драми. Дослідник вказує, що «драматургічність – це система виражальних засобів драматургії як виду мистецтва... дослідити драматургічність фактично означає зрозуміти драматургічну майстерність автора» [32, с. 5]. Розглядає вчений також і поняття «метапоетика» і «метапоетичний дискурс», доводячи, що «поняття метапоетичного дискурсу об'єднує усі інші поняття (метатексту, метапоетичного тексту)» [32, с. 5]. Схожі питання досліджено у статті Поліщука «Драматургічне мистецтво Івана Тобілевича (Карпенка-Карого) у метапоетичному дискурсі» (2015) [31].

Частково метадраматичні аспекти простежуються у статтях Ганни Костенко «Модальність сатиричної та побутової комедії в українських драматичних жартах кінця XIX – початку XX століття» (2014) [19], «П'єса «Шантрапа» О. Саксаганського у виставі Б. Богомазова «Що їм Гекуба?»» (2015) [20]. Теорія метадрами розвивається і внаслідок того, що робиться акцент на сатирично-гумористичній естетиці.

Безперечно, в метадраматичному ключі можна розглядати п'єси Лесі Українки. Існує всього лиш кілька наукових праць, зокрема стаття Олени Новобранець «Досвітні огні української літератури» (драма-обробка Лесі Українки «Камінний господар») (2006) [28], в якій авторка стверджує, що драма «Камінний господар» є метадрамою, адже в ній зображено складну філософську картину життя з неоднозначними персонажами.

Українські науковці здійснили низку досліджень щодо проявів метадрами в сучасній українській драматургії. Варто виділити напрацювання Людмили

Бондар, її стаття «Синтез літератури і сценографії та його вплив на жанромодельовання п'єс Ярослава Верещака» (2012) [3]. Авторка вивчає драматургію «нової хвилі», в якій домінує театралізація дійства і використовується метадраматичний прийом «театр у театрі».

Звісно, не можна оминати праці Лесі Сидоренко, яка вивчає мета драму на прикладі українських п'єс. Стаття «Моделі митця й орієнтири творчої самоідентифікації у драмі Ярослава Стельмаха «Синій автомобіль» присвячена дослідженню інтертекстуальності та метадискурсу, що, в свою чергу, поглиблює театральність драматичного тексту. Леся Сидоренко провела ґрунтовне дослідження, приділяючи увагу основним проблемам мета драми, зокрема авторефлексійності на прикладі сучасної драматургії. Доволі новою і репрезентативною є її кандидатська дисертація «Поетика сучасної української мета драми» (2018) [35]. У цій роботі науковиця дослідила інтертекстуальність сучасних творів у різних аспектах, розглянула поняття авторефлексії літератури (драматургії) і мета драми, описала різні форми втілення метадискурсу.

Поглиблено вивчає феномен мета драми літературознавець, дослідник драми Євген Васильєв. У своїх роботах аналізує такі поняття як метаперсонажність, використання ритуалу. Важливою працею слушно вважати монографію «Сучасна драматургія: жанрові трансформації, модифікації, новації» (2017) [8]. У праці Васильєв наголошує на тому, що жанротворчі процеси і жанротворчі чинники у драматургії ХХ-ХХІ століття відбувається через інтертекстувальність сучасної драми, існує метатеатральність і метаперсонажність. Жанрові трансформації у драматургії змінюють її, пріоритетними є такі явища, як жанрова еволюція, конверсія, конвергенція та дифузія. Науковець стверджує, що в драматургії на зламі ХХ-ХХІ ст. відбуваються жанрові новації, тому виникають нові поняття: драма-сиквел, драма-приквел, драма-римейк, драма-ремікс, драма-сайдквел та драма-кросвер. Відбувається метатеатралізація текстів, тому Васильєв наголошує, що «мета драма має чималу вагу в сучасній драматургії» [8, с. 199]. Драмознавець робить висновок, що «в українському літературознавстві метатеатральний

пласт драматургії освоєний недостатньо. Спочатку можна було виявити лише деякі згадки про метадраматичність окремих п'єс» [8, с. 129].

В останні роки метадрамою стали цікавитись все більше українських науковців, вийшло чимало статей, захистили дисертації провідні українські дослідники, зокрема Олександра Вісич, Леонід Закалюжний, Микола Ліпісівіцький та інші. Знаковим дослідженням метадрами та її представленням в українській драматургії є дисертація Олександри Вісич «Метадрама: теорія і репрезентація в українській літературі» (2019) [10], в якій дослідниця розглядає метадраму як жанровий феномен, окреслює спектр метадраматичних досліджень іноземних та вітчизняних науковців, розкриває питання жанрової парадигми метадрами, виділяє основні метадраматичні прийоми. У цій науковій роботі яскраво представлено функціонування метадраматичного дискурсу на прикладі української літератури кінця XIX – першої третини XX ст.

Отже, на сьогодні здійснено чимало наукових студій на тему метадрами, її репрезентації у творчості українських драматургів. Українські вчені вивчали метадраматичну проблематику на прикладі п'єс драматургів різних століть, зокрема XIX, XX ст. та осмислення сучасної драми. Дослідження характеризуються оглядом окремих форм та прийомів метадрами. Українські вчені роблять акцент на інтертекстуальності драм, окреслюють теоретичні аспекти метадрами, розкривають проблему жанрової парадигми.

Підсумовуючи, зазначимо, що «метадрама» поняття, яке утвердилося не так давно; деякі дослідники вважають синонімами до цього слова терміни «метатеатр», «метап'єса», «метатеатральність». Метадраму прийнято розглядати в метанараційній та металітературній площині. Проблема метадрами звернена до самої драми, вона розповідає сама про себе і не приховує цього від глядача/читача. Метадрама самопрезентується ілюзією і театральністю, в якій розмиті межі між творчістю і життям. Термін «метадрама» свого часу увів у літературу Ліонель Абель, згодом його почали

розвивати, досліджувати, вводити класифікації тощо. Метадраматичні дослідження починаються ще на початку XX століття з уявлення про мета драму як специфічний прийом у драматургії. Ми виокремлюємо кілька напрямів вивчення мета драми в науковому світі: ґрунтовні дослідження науковців західного світу та США, численний пласт наукових праць вчених із Польщі, студії російських науковців. Окремого питання заслуговує рецепція мета драми в Україні на прикладі українських драматичних текстів. В історії світового літературознавства завдяки появі нової концепції відбулись зрушення в рецепції драматичної естетики. Концепція мета драми реалізувалася лише в останні роки, тому теорія драми створила певний фундамент для подальшого вивчення цього явища на основі української літератури.

РОЗДІЛ II.

РЕПРЕЗЕНТАЦІЯ МЕТАДРАМИ У ПОСТМОДЕРНІЙ ТВОРЧОСТІ ПАВЛА АР'Є ТА НЕБОЙШИ РОМЧЕВИЧА

2.1. П'єси Павла Ар'є та Небойши Ромчевича у контексті типологій постмодерної метадрами

Метадрама розвинулась та відкрилась у новому світлі в період постмодернізму, в цей час вона стала загальнодоступною. Постмодернізм заслуговує особливої уваги в еволюції метадрами, адже відбувається активізація прийомів метарефлексії, деконструкція репрезентації, а також створення багатовимірної реальності, яка має своє відображення дійсності та відкриття нових напрямів метадраматичного аналізу. Сучасні автори драм все частіше використовують пастиш, створюють гіпертекстуальні варіації, вводять нових персонажів, зокрема це можуть бути метаперсонажі. В українській сучасній метадрамі існує чимало постмодерністських переробок, скажімо шекспірівського «Гамлета», серед яких особливо відомими стали версії Леся Подерв'янського, Юрія Тарнавського та ін. П'єси постмодерну характеризуються інтермедіальністю, адже низка авторів, таких як Володимир Діброва, Павло Ар'є, Олександр Ірванець та ін. використовують різні види мистецтва: телебачення, кіно, музику.

Постмодерна драма вирізняється елементами самопрезентації й самоусвідомлення, зосереджена на розширенні світу драми, експериментуючи з додатковими реальними/ірреальними площинами. П'єси постмодерну відзначаються використанням багатьох метадраматичних прийомів, найпоширенішим з яких вважають «п'єсу в п'єсі» чи то пак «театр в театрі». Варто згадати історію формування метадрами і виокремлення театральних прийомів. Прийом «п'єса в п'єсі» почав існувати тоді, коли сформувалася метадрама як явище, а це відбулося в добу ренесансу. Існує твердження, що драма коментує саму себе або ж театр в цілому (це характерно для п'єс Шекспіра, Калдерона, Мерло та ін.). Виділяють також на межі Відродження і

епохи бароко персонажа-актора, який виконує головну функцію в метадраматичному аспекті. У драматичних творах наявність таких персонажів ускладнило для глядача/читача сприйняття сценічної правди. Наявність на сцені актора та його взаємодія із ситуативним глядачем створює ефект театру-дзеркала. Такий метадраматичний елемент актуалізується в метатеатрі, у драмі ХХ ст., згодом стає широкоживаним у сучасній постмодерній драмі, і тяжіє зазвичай до абсурдистських мотивів. Ця тенденція водночас є парадоксальним продовженням традиції, адже актор як персонаж у драматичному творі з'явився у XVI століття (персонаж-актор), а в метадрамі герой постає як феномен повсякчасного акторського перевтілення.

Розмаїття метадраматичних форматів уможливило появу численних спроб їх типологізації. Зокрема, базовою вважається класифікація Річарда Хорнбі, який виокремлює п'ять різновидів метадрами: п'єсу в п'єсі («театр в театрі»); церемонію в п'єсі; роль, всередині ролі; покликання з реального життя чи літературні покликання. Проте ці типи метадрами мають тонкі межі, можуть варіюватися, переходити один в одного і взаємодіяти. Цю думку підтверджують слова Річарда Хорнбі: «Ці типи метадрами мають розглядатися не як пасивні категорії, а радше як інструментарій. Їх рідко можна знайти в чистій формі, бо часто вони зустрічаються разом або переходять один в одного» [55, с. 32].

Важливим для нашого дослідження є розрізнення двох видів прийому «п'єса в п'єсі»: 1) п'єса-вставка, в якій внутрішня п'єса є другорядною, тобто вистава вбудована у саму п'єсу і не залежить від основної дії; 2) «рамочний» різновид, в якому внутрішня п'єса стає вихідною, а зовнішня п'єса її обрамлює. Якщо зовнішня п'єса має сюжет і персонажів, а також свідомо використовує внутрішню вставку (вставну п'єсу), що формує два взаємов'язаних дійства, то ця п'єса називається метадраматичною.

Слід зауважити, що драми «Людина в підвішеному стані» Павла Ар'є і «Кароліна Нойбер» Небойши Ромчевича належать до різновиду «п'єса в п'єсі», водночас у них активно використано елементи інших різновидів метадрами. Зокрема, у п'єсі Павла Ар'є поєднано два типи, адже спочатку відбувається

прогін вставної п'єси, тобто репетиція, а згодом ця ж вставна п'єса стає предметом обговорення, що стає основним дійством першої частини драми. У другій же дії відбувається пожежа театру і самоусвідомлення себе акторами; у фіналі автор цієї вставної п'єси викриває своє ім'я, кажучи, що все це дійство може бути або реальністю, або вигадкою.

П'єса Небойши Ромчевича «Кароліна Нойбер», за класифікацією Річарда Хорнбі, може належати до п'єси в п'єсі, а саме до «рамочного» типу, адже, по суті, у п'єсі відбувається кілька постановок, спочатку монологи, згодом репетиція спектаклю, уривки його, і ще кілька монологів. Дотичним до п'єси можна вважати і прийом «гра ролі в ролі», адже головна героїня драми Кароліна Нойбер відображає себе не завжди тою, ким вона хоче бути насправді, вона коливається між високим і низьким мистецтвом, зневірюється у своїй акторській професії. Врешті це призводить до подвоєння її ролі, у сприйнятті глядачів/читачів може відобразитись відчуття неоднозначності героїні, через що виникає складність її рецепції.

Німецька дослідниця Карін Фівер-Маркс у монографії «Метадрама і англійська сучасна драма» вирізняє шість типів метадрами: адаптивна, епістемологічна, дискурсійна, персонажна, тематична і фікційна [79]. Ми розглянемо ґрунтовніше два різновиди метадрами – це тематична і фікційна, адже вони є актуальними в ході нашого дослідження. Зокрема у тематичній метадрі («драма про драму») театр відтворює дійсність, є предметом зображення, в якому взаємодіють такі театральні категорії, як: актори, режисери, критики, глядачі та інші можливі персонажі. У цій метадраматичній формі зазвичай відбувається руйнація драматичної ілюзії, що характерно для драми абсурду. Варто зазначити, що тематична форма метадрами іноді накладається на інші типи. Аналізуючи фікційну метадраму, зазначимо, що вона описує п'єси, які мають такі вставні елементи: п'єса в п'єсі, репетиція чи постановка іншого твору.

За класифікацією Карін Фівег-Маркс п'єсу Павла Ар'є, як і Небойши Ромчевича можемо віднести до тематичної метадрами («драма про драму»), а також вони містять елементи фікційної метадрами (п'єсу в п'єсі, репетицію).

Дослідники метадрами вважають вагомими принципи організації самої драми, тому в їх класифікаціях увага зосереджена на послідовних елементах. Російська вчена Євгенія Політико зосереджує свою увагу на різних прийомах метадрами, виокремлюючи метатеатральні елементи (прологи, епілоги, репліки «в сторону», звернення до глядачів); «умовно-номінативні» метадраматичні коментарі й повтори; «подвоєння реальності» («рольова» метадрама); елементи метадрами на композиційному рівні (різні повтори, «фреймова» структура, відтворення інших варіантів розвитку подій на сцені театру, автореференціальні покликання; побудова сюжету на зразок «п'єси в п'єсах»; «дискурсивна» метадрама, як пародія на якийсь літературний жанр [30, с. 171-172]. Чимало з цих метатеатральних елементів спостерігаємо у творах українського та сербського авторів: звернення до глядачів, специфічні театральні декорації, різнорівневий сюжет тощо.

Дослідниця Анна Синицька обґрунтовано виділяє чотири види метадрами: 1) «театр в театрі» на кшталт піранделлівського; 2) драматичні тексти, в яких функціують персонажі, які дотичні до мистецтва; 3) драма, в якій персонаж театралізує світ реальності, руйнуючи театральну ілюзію; 4) ремарки, в яких фокусуються обставини дійства. За класифікацією Анни Синицької метадраму можна віднести до «театру в театрі», що передбачає зародження спектаклю. Цікавим, що третій вид метадрами, в якій опиняється персонаж («аналітик-обсерватор») теж характерний для п'єси «Людина в підвішеному стані», адже, окрім головного автора п'єси є ще один автор Завліт, який створює власний світ в реальності, де актори не певні, що вони актори і що відбувається насправді: вигадка це чи реальність.

За класифікацією Антона Макарова метадраматичний текст можна охарактеризувати двома моделями – «чистою» метадрамою, адже частиною сюжету п'єси є процес її постановки, і класичною метадрамою, адже в сюжет

вводиться також театральне дійство, в якому взаємодіють актори з глядачами. За Анною Синицькою п'єса має всі характеристики «театру в театрі», адже передбачає процес зображення спектаклю, а також репетиції. Безумовно, цей прийом метатеатральності втягує читачів/глядачів у процес проблематизації творчості. Схильні вважати, що за Вадимом Чупасовим, типологізуючи «сцени на сцені», п'єса «Кароліна Нойбер» є традиційною, де зовнішня драма – «життя», а внутрішня – «театр». П'єсу Небойши Ромчевича варто розуміти як оказіональну метадраму, адже метадраматичні прийоми використовуються у тексті принагідно, репетиції, підготовка до вистави представлені фрагментарною сценою.

Українська науковиця Олександра Вісич вважає найбільш доречними два принципи класифікації метадрами – культурно-хронологічний та телеологічний. Дослідниця зазначає, що: «розвиток типів метадрами підкорюється загальним тенденціям розвитку літературного процесу, а почасти і формує їх. В еволюційній типології метадрами особливо яскравими і самодостатніми зразками слід вважати її ренесансний, модерний, абсурдистський та постмодерний різновиди» [13, с. 167]. Телеологічний принцип науковиця поділяє на два типи метадрами: телеологічна й оказіональна. Оказіональна метадрама перебуває у взаємному зв'язку із категорією «метадраматичність», характерною ознакою такого принципу є жанротворчий аспект. Телеологічна метадрама розуміється як «драма про драму», тобто така драма, яка містить у собі метадраматичні прийоми, що проявляють саморефлексійність театру. Таку метадраму окреслюють як самодостатній жанр, що містить спектр формальних та змістовних компонентів. Прикладом такого типу метадрами в сучасній постмодерній драматургії можуть слугувати п'єси українського автора Павла Ар'є «Людина в підвішеному стані» та сербського драматурга Небойши Ромчевича.

Отже, жодна з класифікацій іноземних чи українських дослідників постмодерної метадрами не є всеохопною. Кожна з них репрезентує якийсь

окремий метадраматичний аспект, структурний чи функційний, або ж окреслює якісь окремі прийоми. Класифікація того чи іншого науковця може базуватися на основі попередніх класифікацій, вказуючи якісь додаткові елементи або ж поєднуючи їх. Проблема лише в тому, що класифікуючи метадраму, за базу обирають різнофункційні категорії, які не завжди відповідають масштабу тексту. Типологізуючи постмодерні метадрами робимо висновок, що «Людина у підвішеному стані» Павла Ар'є свідомо втілена як задум створити «драму про драму» / «п'єсу про п'єсу» з елементами театру абсурду. Драма має спектр метадраматичних прийомів, що сприяє створенню специфічної багатфункційної текстури власне вставної п'єси. П'єса сербського автора Небойши Ромчевича «Кароліна Нойбер» метадраматична, про що говорять назви епізодів («Сцена», «Після вистави», «Репетиція» тощо). Драма містить метадраматичні елементи, зокрема вставки, короткі монологи одного з акторів, проте вони використовуються фрагментарно, не претендуючи цілком на позицію жанротворчого чинника.

2.2. Метадраматичні прийоми у п'єсі «Людина в підвішеному стані» Павла Ар'є

Павло Ар'є (справжнє ім'я Петро Алексеев) заявив про себе насамперед як драматург, а також як художник (концептуальне мистецтво), режисер і перекладач. Драматург живе і працює в Україні та Німеччині. Популярність йому принесла п'єса «На початку і наприкінці часів» (2013), яка трансформується у своєрідний міф нового сценічного часу. Задум п'єси формувався в автора можна сказати, що під формат драматургічного конкурсу «Кордони», який відбувався в Австрії. Сам Ар'є каже, що кордони були для нього лише темою й тому вибудовує у драматургічному тексті кордон в сучасній Україні, який необхідно перетнути – Чорнобильську зону. Після виходу п'єси з'являються постановки на основі неї, які схвально оцінили глядачі.

Павло Ар'є здобував освіту в кількох університетах за різними спеціальностями: фахівець з «медійних технологій та поліграфії», закінчив 1998 року Українську академію друкарства у Львові; отримав диплом соціолога в Київському університеті (2000-2004); диплом за спеціальністю «економіка»; у 2004 році переїхав у Німеччину, де закінчив Кельнський університет. Під час навчання у Кельні ставив вистави, грав на сцені та починав писати драми. У 2016 році Ар'є повернувся в Україну та відразу ж отримав посаду художнього керівника у Львівському драматичному театрі ім. Лесі Українки. Пропрацював керівником до 2017 року. Нині драматург працює у Театрі драми і комедії на лівому березі Дніпра.

Павло Ар'є, автор більше десятка п'єс українською мовою та німецькою («Stolz» («Пихатість»)) (2006). Його перу належать такі п'єси: «Десять засобів самогубства» (2004), «Революція, кохання, смерть і сновидіння» (2005), «Ікона» (2006), «Експеримент» (2007), «Кольори» (2008), «Людина в підвішеному стані» (2010), «ТУ ТІ ТУ ТУ ТУ» (2011), «Слава Героям» (2012), «На початку і наприкінці часів» (2013), «Вівця» (2013), «Десять на місяці» (2013), «Отелло/Україна/Facebook» (2019) у співавторстві з Мариною Смілянець, «Клас» (2019) у співавторстві зі Стасом Жирковим, «Поки що люди» (2020). Твори драматурга друкувалися в літературних часописах та альманахах в Україні (Вуличний часопис «Просто неба», літературно-художній журнал «Дніпро» тощо). 2007 року у видавництві «Колвес» вийшла друком п'єса «Революція, кохання, смерть і сновидіння», а 2010 року була надрукована збірка п'єс «Форми». 2015 року читачі побачили нову збірку «Баба Прися та інші герої», до якої увійшли три п'єси. П'єси Ар'є перекладалися польською, чеською, словенською, німецькою, французькою мовами.

Першими поставили п'єсу драматурга 2008 року студенти драматичного театру Дніпровського театрального коледжу під назвою «Революція» за п'єсою «Революція, кохання, смерть і сновидіння». Згодом п'єси автора ставились професійним театром: за драмою «На початку і наприкінці часів» ставили виставу Московський театр ім. Моссовета, режисером виступив Роман

Віктюк; Львівський драматичний театр ім. Лесі Українки; театр «Золоті ворота» та «Молодий театр»; Харківський академічний драматичний театр ім. Тараса Шевченка; Полтавський академічний обласний український музично-драматичний театр ім. Миколи Гоголя; Дніпровський академічний український музично-драматичний театр ім. Тараса Шевченка; Київський академічний обласний музично-драматичний театр ім. П.К. Саксаганського. П'єсу «Кольори» ставили в Луганському академічному обласному російському драмтеатрі, Миколаївському драмтеатрі тощо. Драму «Слава Героям» ставили впродовж 2016 року Київський театр «Золоті ворота», Львівський драматичний театр ім. Лесі Українки, Донецький академічний обласний драмтеатру Маріуполі. 2020 року драма «Поки що люди» була поставлена режисеркою Наталею Сиваненко в «Дикому Театрі».

У 2021 році за інсценізації Павла Ар'є та режисування білоруса Євгена Корняга в Театрі на лівому березі відбулась прем'єра вистави «Оддісею, повертайся додому». Митець здійснив інсценізацію поеми Гомера та виписав монологи Пенелопи. Ар'є зазначає, що «від тексту Гомера залишилося відсотків сорок, а решту доводилось писати разом з ним або замість нього, навіть не знаю, як це правильніше назвати. Для себе я назвав це «У пошуках за Гомером». У пошуках того, що не сказано».

Український драматург є учасником фестивалів – «ДрамаUA» Львів – Fort.Missia, «Драбина» тощо. Його п'єса «Експеримент» увійшла в преміальний список найбільшої події, виставки сучасного мистецтва (Бієнале). Павло Ар'є удостоєний відзнаки Київського національного університету за найкращу історичну п'єсу (2013). Митець у 2011 році став переможцем конкурсу «Коронація слова 2011», а також переміг у конкурсі на участь у міжнародній програмі співпраці Британської Ради і лондонського театру «Королівський двір». В одному з інтерв'ю Ар'є наголошує на тому, що «низка театральних подій в Україні відбулось саме завдяки співпраці з Британською Радою та Гете-Інститутом».

Наукову рецепцію драматургічної творчості Павла Ар'є здійснили українські науковиці Олександра Вісич, Лариса Горболіс, Оксана Когут, Світлана Кочерга, Ірина Можарівська та ін. Питання метадрами на матеріалі творчості Павла Ар'є досліджувала у своїх статтях Олександра Вісич. Інші дослідниці вивчали проблеми пам'яті, концептуалістську колористику, інтермедіальний аспект тощо на основі п'єс українського автора.

Метадраматична п'єса Павла Ар'є «Людина в підвішеному стані» (2011) увійшла до збірки «Баба Прися та інші герої». В Україні та світі перша прем'єра постановки відбулась 16 вересня 2016 року на великій сцені Львівського академічного драмтеатру ім. Лесі Українки. Режисером виступив Ігор Білиць, а художнє оформлення здійснила Оксана Радкевич. Виставу означили як треш-детектив, насичений конфліктами, інтригами, втратою реальності, тонкою межею між вигадкою і дійсністю, де глядач і актор стають заложниками чийогось плану. Постмодерні тексти дають багато можливостей в інсценізації, тому Білиць зазначає, що йому подобається вистава, вона про театр, а тому простір для фантазії просто безмежний.

Павло Ар'є в драмі «Людина в підвішеному стані» зосереджує свою увагу власне на репетиції нової постановки. Репетиція стає головною подією п'єси: «**Режисер.** Пані До, от скажіть. Що зараз тут відбувалося?

До. В якому сенсі?

Режисер. Що – тільки-но – відбувалося – на – сцені – нашого – блядь – чудового театру?

До. Репетиція нової постановки» [2, с. 204].

Репетиція має також свої особливості: може бути зображена фрагментарно або ж представлена розгорнуто, повністю. Таким чином, вона виходить на передній план, а зовнішня п'єса створює ефект обрамлення. Тому, часто в таких драмах зі вставними елементами порушено більше проблем, створено більше локусів дійства, що часто розсосереджує глядача/читача, збиває з пантелику, проте зацікавлює.

Драма Павла Ар'є «Людина в підвішеному стані» розкриває важливу проблему для театрального світу – кризу професії, актори намагаються зрозуміти хто вони є та чи справді акторська гра їхнє покликання. Павло Ар'є спробував поєднати в одній п'єсі різних за статусом героїв – власне акторів, режисера, робітників сцени тощо), персонажі п'єси різного віку та статі. Драматург ввів доволі актуальну проблематику, цікавих та суперечливих персонажів, які заповнили п'єсу обговореннями й важливими думками. У творі є елементи «драми абсурду», тому моментами глядач/читач може втратити відчуття реальності (грань реальності/віртуальності у п'єсі дуже хитка).

У п'єсі «Людина в підвішеному стані» застосовано велику кількість метадраматичних елементів, передусім прийом п'єси в п'єсі, що робить драму саморефлексійною. П'єса розпочинається зображенням роботи театрального колективу над новою постановкою, прем'єра якої має відбутись менше, ніж за місяць. Перша дія починається такими словами: «Прогін однієї зі сцен нової вистави. У цій сцені автор закликає режисера й акторів відірватися по повній (розумійте, як хочете)» [2, с. 192]. Ця ремарка вказує нам на те, що автор п'єси має роздвоєний характер. У подальшому розвитку дії чітко окреслюються дві іпостасі авторської персони, доцільно говорити про двох авторів: один з них – творець основної (зовнішньої) п'єси, другий – автор вставної п'єси, репетиція якої відбувається на сценічному просторі. У ремарках акцентується увага на простір і час: «Дилічна картина з фантастичного майбутнього. Платформа мандрує в безмежному зірковому просторі, блимає різнокольоровими вогниками» [2, с. 192]. Варто відзначити, що прогін вистави починається німою сценою (зазвичай такий прийом використовують у фіналі п'єси задля пластичного вираження переживань героїв): «Працелюбні глюки шмигають туди-сюди по платформі, старанно виконуючи свою одноманітну роботу» [2, с. 192]. Німа сцена є специфічним театральним елементом, зокрема в метадрамі вона сприяє розшаруванню дійсності.

Режисер постановки пояснює вибір нової експериментальної вистави потребою реформувати застарілий театр. Персонажами вставної вистави є

глюки та ЛПС (Людина у Підвішеному Стані), що й підтверджує вигаданість картини. Глюки постійно рухаються в навушниках, займаючись своєю роботою, а ЛПС потроху з'являється над сценою і врешті розташовується цілим над сценою і глядацьким залом. Глюки намагались не знаходити контакту з ЛПС, у них відбувається невидимий конфлікт – ЛПС намагається якимось чином взаємодіяти з глюками, вимикаючи їхню музику в навушниках, проте глюки не зупиняються, підходять до пульта і вмикають знову. ЛПС продовжував вести свій монолог аж до того часу, поки один із глюків жіночої статі не відповів йому в стилі RnB. Зрештою, глюки звертають увагу на підвішеного, розглядаючи його та оцінюючи. ЛПС просить допомоги в глюків, на що отримує такі репліки: «Співчуваємо, хочемо, але не можемо; Це може призвести до нещасного випадку, а ми не хочемо, щоб хтось постраждав; Але це наше рухоме майно. Що, коли ви звичайнісінький злодій і поцупите його в нас?; Не ображайтеся, ми ж вас не знаємо, а документів у вас, напевно, немає» [2, с.197-198]. Глюки після цих слів починають засуджувати ЛПС, називаючи його нікчемною, лузером, ледарем тощо. Підвішений намагається достукатися до них: «Та звідки ви усе це взяли?! Знаєте, ким я був колись?! Що я собою являв?! І що зі мною сталося?» [2, с. 200] ЛПС – невизначена субстанція, матеріал чи особистість. Він пробує знайти себе, шукає свою ідентифікацію. Власне після невеликої метафоричної промови, в якій ключовими є слова: «Я – це ви! Я – це ваше потворне, бридке і смердюче відображення. Ваші страхи. Я – гниючий труп вашої совісті. Я і такі, як я, – ми повсюди!» у глюків виникає переосмислення [2, с. 201]. Глюки щиро зворушені промовою, простягають руки до ЛПС, починаючи возвеличувати його. В один момент у свідомості глюків щось змінюється і вони починають називати підвішеного месією, пророком, лунають вигуки: «Ні, божевільні ми, він лікар; Він промінь істини, ми – морок; Ми просто... – люди. Нам треба працювати» [2, с. 202]. Глюки волають, називаючи ЛПС спасителем, притягують до себе, підпалюють і врешті його красиве палаюче тіло відправляється у безодню космосу. Далі згадується, що глюки падають у релігійному екстазі на коліна і після цього грає

сакраментальна музика (теж як своєрідна німа сцена). Такий прийом можна вважати алегорією на релігійні мотиви, пов'язані з Ісусом Христом. ЛПС в ролі спасителя здійснюється над сценою і виголошує промову, яка розчулює гляків в ролі простих людей.

Коли репетиція завершується, актори піднімаються з колін, з'являється режисер і починається яскраве обговорення вставної п'єси. Актори висловлюють своє незадоволення новою постановкою, їм більше до душі грати класику (Камю, Мольєра, Чехова або Шекспіра):

«Ре. Ні, це не ми погано граємо, це матеріал нікудишній. Хто він такий, цей ідіот? Хто це написав? Чому...» [2, с. 205]

Новий режисер аргументує свою думку тим, що часи змінюються, колишній режисер завів акторів класикою і консерватизмом у глухий кут. Але режисер не кидає звинувачення лише на акторів, а ще й аргументує свою думку тим, що до них приходять одні й ті самі глядачі, потрібно розширювати публіку («нова кров»). Режисер переконаний в тому, що він врятує театр за «всяку ціну». Далі на сцені відбувається обговорення не лише нової вистави, а й виникають суперечки між акторами щодо особистісних питань. Режисер знаходить вихід і починає шантажувати акторів, переходячи на особисте. Врешті він чує ті слова, які хотів почути:

«Ре. Життя – лайно. Сцена – це святе.

До. Задля рятування театру робитиму все, що пан скаже.

Мі. Ми всі лягли під нового власника і розсунули ноги. Та я волю віддаватися по-справжньому» [2, с. 212-213]. Суперечки та дискусії на театральному майданчику показали нам, що в кожного різні погляди, різні думки, і в кожного учасника театрального дійства своя філософія. Режисер наголошує на тому, що п'єсу обирав він і запропонував власну концепцію – принцип трьох «С» – «Сучасність», «Секс» і «Скандал». Таку форму він вважає успішною, і придатною для будь-якої галузі суспільного життя.

Перша дія п'єси завершується ще одним метадраматичним прийомом – ініціаційним ритуалом. Весь час на сцені був кіноекран, камери і пульт, яким

керував режисер. На кіноекрані транслюються всі події, що відбувались на сцені із запізненням на кілька секунд, в реальному часі. Трансляція поділена на шість опцій (шість додаткових німих сцен), тобто спостереження були над кожним актором. Під час зображення цих подій реалізуються кілька вставних сцен, головною з яких є насильство над Соль, який був підвішеним над сценою, людиною в синьому скафандрі (ним виявиться Режисер, який зображав себе немичним на візку). Соль принижений, відчувши неабиякий страх все ж говорить, що це було послання: «Це послання – в мені, тепер я сам і є це послання від наших нащадків з майбутнього. Його я отримав через обмін рідиною» [2, с. 233]. Цей прийом означуємо як ініціаційний ритуал.

Отже, прийом п'єси в п'єсі як і сама п'єса має багато метадраматичних елементів, які створюють ефект багатофункційної структури. Концепт театр в театрі, репетиція в п'єсі, інсценізація ритуалів – всі ці прийоми наявні в п'єсі Павла Ар'є «Людина в підвішеному стані». Вставна п'єса в драмі характеризується абсурдністю, а зовнішня (основна) п'єса на фоні виглядає реальною, проте останній монолог Завліта (творця п'єси) вказує на те, що вся п'єса – це вигадка («Хочеться вірити в те, що все це лише чиясь зла вигадка» [2, с. 275]. Завліт своєю фантазією вводить в оману не лише всіх учасників театрального дійства, а й глядача/читача, тобто чи справді ця п'єса реальна і чи реципієнт теж існує: «Чи не припускаєш ти того, що, можливо, прийшовши сюди, в цю залу, подивитися виставу про неіснуючих акторів і вигаданий театр, ти припустився помилки? Ти – це не ти. І нікуди ти не приходив, ніякої вистави не бачив – тебе не існує. Ти фантом, помутніння розуму, тимчасовий біль, що неодмінно мине... Я ще раз підкреслюю – МОЖЛИВО» [2, с. 275]. Автор драматургічного тексту використав вставну п'єсу в постмодерному світлі, в якому взаємодіють умовність, реальність і вимисел; актори, автор і режисер пробують знайти своє місце на сцені.

2.3. Метадраматичний характер п'єси «Кароліна Нойбер» Небойши Ромчевича

Драматургічний твір відтворює певні події, життєві ситуації в реальному просторі, на сцені за участі акторів (умовно-реальних). Дійство може бути вигаданим, реальним або ж реально-вигаданим та відбуватися навіть поза сценою на імпровізованих майданчиках, де час може й не вказуватися. Поведінка, словесний текст і гра акторів безумовно взаємопов'язані між собою. У драматургії між автором і реципієнтом проміжною є сцена як окремий театральний простір. Вистава є творчою інтерпретаційною формою драми. Театральна вистава є ігровою моделлю, що характеризується творчою інтерпретаційною формою, тобто виставу можна означити як художній вид дійсності. Як зазначає російський дослідник Юрій Лотман: «Сценічне дійство як єдність акторів, що діють та здійснюють вчинки, словесних текстів, що ними вимовляються, декорацій та реквізиту, звукового та світлового оформлення уявляє собою текст значної складності, що використовує знаки різного типу та різної міри умовності» [23, с. 591].

У п'єсі «Кароліна Нойбер» сербського драматурга Небойши Ромчевича сценічне дійство представлене використанням метадраматичних прийомів. Небойша Ромчевич є одним із популярних сербських авторів нашого часу. Драматург народився 1962 року в Белграді. Закінчив факультет драматичного мистецтва, відтак із цієї події починається яскраве творче життя пов'язане з театром. В дорослому віці викладає історію драматургії на тому ж факультеті, публікує свої наукові праці про теорію та історію драматургії. Небойша Ромчевич захистив докторську дисертацію присвячену раннім комедіям знаного сербського драматурга Йована Стерії Поповича й отримав ступінь доктора на факультеті драматичного мистецтва. Протягом певного часу був директором Національного театру, керівником сценаріїв, виконавчим продюсером на телебаченні Prva. Нині є автором та ведучим шоу на НВО Europe. Проте найвідомішим став саме завдяки актуальним, абсурдним п'єсам, а також теле- й кіносценаріям. Його творчий доробок складають п'єси («Зимовий палац», «Сили в повітрі», «Легковажна д(р)ама», «Цвинтарна», «Terra incognita», «Проклятий Ковальський», «Принц, аркадна авантюра»,

«Кароліна Нойбер», «Парадокс», «Провина», «Корабель кохання», «Відома особистість», «Жахи пасивного паління» та ін.), сценарій кінофільму «Кордон», роман «Літній день до полудня». Твори автора перекладені багатьма мовами (англійською, іспанською, німецькою, російською, болгарською, польською, словацькою, словенською, каталонською, українською). Драми Ромчевича ставляться на сценах Сербії та інших країн, зокрема в Україні була прем'єра п'єси «Провина», яку відтворили «Театр у кошику». Українські театрознавці схвально відгукнулися на постановку, а глядачі отримали яскраве й позитивне враження. За свою роботу Небойша Ромчевич нагороджений численними нагородами національних та міжнародних журі.

У постмодерних творах автора, читач може відчутти весь смак іронії, емоції від легковажного сміху до сумних думок про складність життя. П'єси драматурга є цілісними, психологічними й актуальними. Автор зображує у драмах яскраві й упізнавані портрети героїв, використовує реальних персонажів як прототипів. Метадраматичним елементом є те, що драматург втягує до гри роздумів, до певної рефлексії читача/глядача. Визначальною рисою метадрами, та й загалом драми є те, що автор/режисер пропонує читачам/глядачам своє прочитання п'єси/постановки, а реципієнт має сам визначитись із власною інтерпретацією. У процесі інтерпретування мистецького твору кожен читач/глядач має власну думку, з цього випливає, що будь-яка інтерпретація має право на існування.

«Кароліна Нойбер» є метадраматичною п'єсою, написаною на основі реальних подій, і реальних героїв. Якщо вдатися до реальних подробиць із життя Кароліни, то Фрідеріка Кароліна Нойбер, уроджена як Фрідеріка Кароліна Вайссенборн (9 березня 1697 – 30 листопада 1760) є німецькою режисеркою та актрисою. Кароліна вважається однією з найвідоміших та впливових актрис в історії німецького театру. Нойбер працювала над підвищенням соціального та професійного статусу акторів та актрис Німеччини, вона залучала натуралістичну техніку. У XVIII столітті театральними менеджерами переважно були чоловіки, та й в акторському

середовищі була велика кількість чоловіків, проте Кароліна Нойбер виділялася як надзвичайно амбітна жінка. За 25 років своєї театральної кар'єри акторка змінила хід історії театру, піднявши статус німецького театру в країні та за її межами. Вона стояла на рівні з театральними лідерами того часу, такими як її чоловік, який є також актором-менеджером, Йоганном Нойбером, популярним сценічним дурнем Йоганном Мюллером, головним актором наступного покоління Йоганном Шенеманом, талановитим новачком Готтольдом Ефраїмом Лессінгом і драматургом Йоганном Готшедом.

Власне щодо театральної трупи Нойбер, то 1727 року вона зі своїм чоловіком заснували власну акторську трупу, яка по суті стала майданчиком для підготовки відомих акторів. Відомо, що їхня трупа грала в дев'ятнадцяти містах Європи, серед них найвідоміші – Варшава, Кіль, Страсбург, Дрезден, Гамбург та Лейпциг. Існує інформація, що трупа виконала сімдесят п'ять п'єс «Schauspiele» (поєднання трагедій із комедіями) у 203 виставах, теж інсценізували дев'яносто три п'єси (короткі п'єси Nachspiele) у 107 виставах протягом восьми місяців. Дослідники описували трупу «як місце для навчання», тобто кожен із театралів в подальшому заснував власну трупу і користувався набагато більшим успіхом, ніж його наставник.

1725 року трапляється феноменальна подія в житті Кароліни, адже вона починає співпрацювати з Готшедом. Акторська техніка Нойбер захопила критика і драматурга, який працював у жанрі класичної французької трагедії та комедії. Французький театр у Німеччині тісно співпрацював із сім'єю Готшед, щоби підняти статус німецького театру. Йоганн Готшед першим назвав Кароліну «Die Neuberin». Критик став для акторської сім'ї Нойбер важливою людиною, адже саме він ініціював у їхній групі ґрунтовне вивчення партій і репетицій для імпровізованих фарсів та арлекінад, що були популярними в той час на сцені німецького театру. Театральне партнерство Кароліни та Готшеда тривало практично 15 років. Його вважають поворотним моментом в історії німецького театру і ця подія започаткувала розвиток нової сучасної німецької акторської майстерності.

Значною подією у житті Кароліни Нойбер стало вигнання Гансвурста зі сцени німецького театру. Акторка приїхала до Франкфурта щоби поставити виставу респектабельного театру на сцені Лібфрайбергу. Постановки Нойбер відтворювали головні німецькі драми XVIII століття. На сцені мали заборонити популярні вистави на традиційно грубі теми, головним персонажем, яких був Гарлекін (Гансвурст). Нойбер рішуче спробувала змінити смак та вподобання тогочасної аудиторії. 1737 року Нойбер символічно вигнала зі сцени Гансвурста задля покращення репертуару, щоби утвердити статус німецького театру та залучити глядачів до перегляду якісних вистав. Постановку вигнання вважали символічним моментом в історії німецького театру для переходу від популярного, імпровізованого, так званого «Stegreiftheater» до сучасного буржуазного літературного режиму. П'єси ж з роллю Гансвурста були створені спеціально для задоволення чоловічої аудиторії. У цей період для жінок ставало все більш прийнятним працювати в якості актрис, однак для них все ще було неприпустимо працювати керівниками театральних труп. Дослідники театру кінця вісімнадцятого століття часто описували Кароліну Нойбер як жінку, яка мала чоловічий дух і чоловічі амбіції, щоби примирити те, що вважали «розбіжністю між її професійними досягненнями та її гендерною роллю». Нойбер померла поблизу Дрездена у віці 63 років.

Подію із вигнанням Гансвурста Небойша Ромчевич зобразив ключовою у п'єсі, проте інтерпретував її по-своєму. Загалом у п'єсі автор задіяв реальних героїв (Кароліну Нойбер, її чоловіка Йоганна Нойбера, Йоганна Готшеда та його дружину, а також персонажа Гансвурста, якого зіграв батько Кароліни) та вигаданих (Шпігельберга, Маргариту Гофман, селянина, торговця, проститутку та капрала).

Сучасні постмодерні п'єси, можна сказати, наслідують брехтівську традицію, до прикладу драма Бертольда Брехта «Барабани вночі», де кожен епізод, кожна сцена має назву або невеличкий опис. У п'єсі «Кароліна Нойбер» Небойша Ромчевич назвав кожен епізод. Саме назви заголовків вказують на метадраматичний характер п'єси (1.5. Сцена, 1.7. Після вистави, 1.10.

Репетиція, 1.21. Гамбурзький театр). Щодо інших назв, то вони вказують на простір, місце дії (1.3. Втеча з дому, 1.19. Корчма), збігаються з іменами персонажів (1.1. Гансвурст, 1.2. Батько, 1.4. Шпігельберг, 1.6. Маргарита, 1.8. Йоганн і Маргарита, 1.9. Гансвурст – Унтер-офіцер, 1.12. Чудовий Готшед, 1.14. Йоганне, друже, 1.17. Шпігельберг – вдруге, 1.18. Гансвурст – край дармоїдів, 1.22. Кароліна – Йоганн, 1.23. Гансвурст (цивільний і військовий)) та назви, які апелюють до переживань героїв, до певних сюжетних ліній (1.3. Втеча з дому, 1.11. Успіх, 1.13. Любовна сцена, 1.15. Невдача, 1.16. Поганий сон, 1.24. Семеро проти фів, 1.25. На порозі, 1.26. Кінець) [34]. Назва кожної частинки вказує на місце та час дії, художній театральний простір, на героїв, дійових осіб п'єси. Заголовки, які мають метадраматичне значення, репрезентують «театр в театрі»: процес зображення театального життя (1.21. Гамбурзький театр, 1.5. Сцена), процес репетиції (1.10. Репетиція), ярмаркові постановки та імена метаперсонажів (1.1. Гансвурст, 1.9. Гансвурст – Унтер-офіцер), драматичні найменування вистав (1.7. Після вистави, 1.5. Сцена) [34].

Метадраматичність, як і метаперсонажність, є наскрізною ознакою драматургічних п'єсах кінця ХХ – початку ХХІ століття. У метадрамі персонажі, тобто дійові особи драми, часто усвідомлюють себе не реальними людьми, а саме персонажами твору, сюжету. Ліонель Абель наголошував, що драма знає, що вона драма і відкрито про це говорить. Так і персонажа, який грає в п'єсі в п'єсі, або ж у власне п'єсі та усвідомлює себе ним, варто вважати метаперсонажем. Окрім власне метаперсонажів («саморефлексуючих»), що ідентифікують себе власне вигаданими образами, виділяють й інші категорії метаперсонажів. Зокрема у праці «Сучасна драматургія: жанрові трансформації, модифікації, новації» Євген Васильєв виділяє «театральний» («професійний») тип метаперсонажа й «ритуальний» [8, с. 191]. «Театральний» тип метаперсонажа характеризується наявністю не лише акторів, а й інших творчо-театральних професій (режисер, режисер-постановник, автор (драматург)). Такі персонажі можуть бути представлені і під час гри, постановки, вистави, репетиції або поза сценою (в гримерці) тощо. А до «ритуального» типу

належать персонажі драми, які не є професійними акторами, не належать до театрального-мистецького кола, розігрують певні сценки, ритуали або ж церемоніали. Дослідниця Олександра Вісич виділяє кілька функцій, які характерні для метаперсонажа: усвідомлення та рефлексія власного акторства і тотальної театралізації світу, констатація механізмів та прийомів п'єси, у якій він функціонує, деструкція умовної цілісності та дискредитація реальності дійства [10, с. 113].

Персонажі п'єси «Кароліна Нойбер» належать до «театрального» типу метаперсонажів. Кароліна Нойбер є акторкою нового прогресивного театру, її батько виступає на ярмаркових сценах у ролі Гансвурста (героя примітивного, грубого і трохи комічного), Шпігельберг (актор і керівник трупи нового класичного театру), Йоганн Готшед є критиком і драматургом, Маргарита Гофман – провідна акторка у трупі Шпігельберга та дотичні до театру дійові особи – це Йоганн Нойбер, чоловік Кароліни, який є священником, та пані Готшед (дружина Йоганна Готшеда), котра завжди підтримувала свого чоловіка.

Насправді, нині є мало розгорнутих досліджень метаперсонажності в драматургії, тому вивчення цього поняття на основі драматургічних текстів має чимало перспектив. Можна вивчати метаперсонажність також і поза драмою, в поезії, або ж прозі. Науковець Євген Васильєв стверджував, що «наявність у драмі метаперсонажа є конститутивною ознакою її метатеатральності» [8, с. 192]. Персонажі, які за професією у драмі виступають як актори відтворюють зовсім іншу енергетику, ніж інші. Метадрама не завжди репрезентує метаперсонажа, тобто трансформація не завжди відбувається з персонажа на метаперсонажа. Метадраматичність як явище має жанрові модифікації й трансформації. Метаізація драматичного тексту зазвичай руйнує звичайний «чистий» жанр драми. Наявність акторів, їхньої гри, сцени, постановки в п'єсі тощо, вказує на метадраматичність твору. Завдяки застосуванню метадраматичних прийомів драматург репрезентує характери акторів, режисера, драматурга, особливості акторської гри, тонкощі театрального життя,

взаємодію сцени й акторів, глядача й акторів, прийняття власної ідентифікації персонажів.

П'єса «Кароліна Нойбер» розпочинається метадраматичним елементом: батько Кароліни у ролі Гансвурста, селянина із Зальцбурга, виконує монолог на ярмарковій сцені. Дія п'єси відбувається на німецьких землях у XVIII століття. Згодом на сцені з'являється Кароліна, яка соромиться свого батька за його примітивність і грубість на сцені. Врешті Кароліна відрікається від свого батька і втікає з дому до свого коханого Йоганна. Вони знайомляться із великим актором того часу Шпігельбергом. Кароліна Нойбер має на меті відродити справжній театр і пропагувати його, натомість хоче вигнати зі сцени Гансвурста. Її слова зацікавлюють Шпігельберга: «Коли наш народ відрізнятиме Каїрос від карієса, тоді він попрямує шляхами слави. Але не військової слави, не слави грошей, а слави внутрішньої величі. Тоді народиться німецький Вольтер, німецький Гельвецій, а Гансвурст зникне назавжди! Коли зі сцени зникнуть блазнювання, кривляння, бекання і мекання, а актор стане проповідником істини» [34, с. 18]. Кароліна Нойбер таки стає частиною театральної трупи Шпігельберга. Ще одним прийомом метадрами є репетиція, яка представлена у п'єсі фрагментарно. Маргарита Гофман, акторка трупи проговорювала свої слова як і Кароліна: «... мої слова, що ніколи ще його подарунки не були мені такі дорогі й бажані» [34, с. 19]. Саму п'єсу в п'єсі не розігрували, автор лише вказав на дійство після вистави, на яскраве обговорення постановки. У ході дискусії між акторами та критиком паном Готшедом з'являється інтерес до молодої успішної акторки Кароліни Нойбер, її хвалять та пророчать велике майбутнє. Про Маргариту забувають як про акторку, вона розчаровується і в сльозах вибігає. Під час інтимної розмови з Йоганном Маргарита відкрито говорить, що «театр був життям. А тепер мені залишається лише життя» [34, с. 26]. Ще один монолог батько Кароліни виголошує як Гансвурст – Унтер-офіцер. Драматург зображує ще одну репетицію в п'єсі, яку грає Кароліна: «І я боялася, щоб Нерон не звинуватив мене в надмірних зусиллях сподобатися Вам...» [34, с. 27]. Аналіз

метадраматичних елементів п'єси дозволяє зробити висновок, що репетиції акторської трупи в п'єсі представлено фрагментарно. Прийом використання репетиції допомагає автору більше розкрити п'єсу, текст стає виразно відкритим і метадраматичним.

Автор також зобразив в одному з епізодів події в гримерній, де персонажі обговорюють актуальні проблеми мистецтва, театру, взаємозв'язок акторів і глядачів. Актори переконані, що німецький народ примітивний, грубий, недостатньо освічений, публіці подобається дивитися і слухати лайку на сцені, ніж вникати у таїну високого мистецтва. Слова акторки Маргарити підтверджують це: «Народ цього не хоче, а народ завжди має рацію. Для нього уся творчість Расіна вартує менше, ніж стара добра німецька лайка. Щоправда, ту лайку придумували сотні поколінь, століттями. Та лайка – це правда нашого народу» [34, с. 40]. Сучасна акторська гра, класичний стиль, високе мистецтво, божественний Расін, краса і майстерність – от що повинно бути в пріоритеті сучасного німецького театру. Ще одну цікаву тезу під час дискусії виголошує пан Готшед, який певен, що «театр існує заради публіки» [34, с. 41]. Це підкреслює факт безперечної спорідненості театру (під яким розуміємо акторську трупу, сцену, гру тощо) із глядачем. Публіка здатна оцінити акторську гру, глядачі своєю присутністю дають зрозуміти, чи постановка цікава, актуальна й успішна, оплесками і чудовими відгуками акторська трупа надихається і творить.

Заслуговує на увагу також використання прийому сну або ж марення, який часто застосовують не лише в драматичній формі. У п'єсі «Кароліна Нойбер» є розділ, який називається (1.16. Поганий сон), а також сцена, де Кароліна переповідає свої сновидіння Йоганну: «Мені снилося, що мене виштовхнули на сцену, а я не знаю, ні про яку п'єсу йдеться, ні кого я граю, ні що я маю говорити» [34, с. 42]. У відповідь вона чує від чоловіка: «Кароліно... Це сталося вчора ввечері. Це був не сон» [34, с. 42]. Драматург такою картиною ускладнює та розшаровує сценічний простір, заплутує глядача/читача у сприйманні та подвоює умовність театральної істинності. Цей художній

прийом допомагає читача/глядачу простежити за емоційним, психологічним станом героїні, означити страхи та побоювання акторки.

Небойша Ромчевич також зобразив в одній із останніх сцен обговорення в корчмі. Батько, Маргарита, Шпігельберг, Готшед та пані Готшед зібралися в якості «глядацької публіки», все це відбувалося на просценіумі. Персонажі сіли безпосередньо перед глядачами й зверталися до них. Автор використав такі ремарки для підсилення ефекту: сміх «глядацької публіки», аплодисменти, загальний сміх, схвалення «глядацької публіки» тощо.

П'єса «Кароліна Нойбер» завершується монологом Кароліни у ролі Гансвурста, що символізує крах її мрій та сподівань. Фінал цієї драми натякає читачу, що найскладніші істинні проблеми людського життя можуть проявитися у «низькому» жанрі – комедії. Драматург Небойша Ромчевич звертається до вічних, загальних проблем людського буття, носіями яких є люди-актори. Ромчевич зобразив власну версію історії драматичного життя великої актриси Кароліни Нойбер. За допомогою метадраматичних прийомів автору вдалось відтворити картину німецького театру XVIII сторіччя, проблему самоідентифікації акторів та складність акторської професії.

Підсумовуючи, зазначимо, що метадраматичний твір має свої особливості, які відрізняють його від класичного драматичного жанру. Постмодерні драматурги репрезентують в п'єсах актуальні проблеми театрального життя, кризи професії, розкриття професійного акторства, питання самоусвідомлення та ідентифікації.

На сьогодні, існує чимало типологій, класифікацій метадрами, які дозволяють виокремити конкретні функції та природу п'єси. Типологізуючи драми постмодерних авторів робимо висновок, що вони в абсолютній більшості тяжіють до метадраматизму. Переконливим прикладом метадраматичних творів слід вважати п'єсу «Людина в підвішеному стані» Павла Ар'є, оскільки її композиційним фундаментом стає прийом «п'єси в п'єсі». Павло Ар'є вдало викривлює низку інших метадраматичних елементів на рівні специфічних

монологів, реплік, декорацій, різних сценічних деталей. У центрі уваги п'єси перебуває репетиція, образи учасників дійства (не лише акторів, а й режисера, автора, працівників театру), порушується проблема глядацької аудиторії тощо. Драма «Кароліна Нойбер» також репрезентує згущену метадраматичність, засвідчує використання метатеатральних прийомів: репетиції, власне вистави. У п'єсі метадраматичний контекст проявляється завдяки чималій кількості фахових ремарок, тематиці монологів героїв на сцені, прийому сну, простежуємо також чіткий взаємозв'язок глядачів й акторів. Показовими для метадраматичного характеру п'єси є назви епізодів тексту. Отож кожен із авторів обрав власну форму репрезентації метадрами, у фокусі якої вбачаємо проблему самоідентифікації та акторського покликання.

РОЗДІЛ III.

МЕТАДРАМАТИЧНА СТРУКТУРА ПЕРСОНОСФЕРИ В ПОСТМОДЕРНІЙ МЕТАДРАМІ

3.1. Репрезентація образу актора в п'єсах Павла Ар'є та Небойши Ромчевича

Драматургія ХХІ століття засвідчує значні зміни у жанровому каноні. На думку літературознавців, ключові з них пов'язані з метажанровими трансформаціями. У творчості сучасних європейських авторів послідовно простежуємо тенденції текстуальної саморефлексії та переосмислення літературних канонів. Зокрема, в українській драмі постмодерного часу (п'єси Неди Нежданої, Олександра Ірванця, Юрія Іздрика, Павла Ар'є) наявні численні зразки метадраматичної форми, що конденсовано втілює концептуальні та естетичні експерименти доби, репрезентують функційну та структурну еволюцію метадрами. Важливо, що українська драматургія цілком відповідає загальносвітовим тенденціям метеїзації текстів. Продуктивним вважаємо порівняльний аналіз окремих зразків європейської метадрами, що, з одного боку, дозволить узагальнити міждраматургійний досвід, а з іншого – виявити суто специфічні особливості національної драматургії. У цьому дослідженні осмислено феномен театру та акторської гри у доробку українського автора Павла Ар'є та сербського драматурга Небойши Ромчевича.

Театр – це мистецтво, яке сприяє становленню індивіда у суспільстві, його розвитку, формує творчий потенціал. Театральне мистецтво служить засобом міжособистісного спілкування, пропагує естетичні та морально-етичні цінності. Провідниками між сценою та глядачем у театральному мистецтві є актори. Актор взаємодіє з публікою за допомогою професійного спілкування, що потребує майстерності, вербальних і невербальних (інтонація, жести, міміка тощо) засобів спілкування. Театр – це взаємозв'язок актора-персонажа-глядача, а драматургія – це взаємозв'язок автора-персонажа-читача, тобто ці явища, без сумнівів, пов'язані між собою. Метадрама являє собою творчий процес

зародження вистави, реалізацію театрального задуму та безпосередню гру. Як стверджує дослідниця метадрами Олександра Вісич, то «основним конфліктом у модерній метадрамі є протистояння героя і умовно театрального буття» [9, с. 320]. Одна з головних особливостей такої драми, що глядач/читач має змогу простежити емоції, характер стосунків персонажів-акторів та побачити як вони ідентифікують себе серед театрального середовища.

Дуже яскраво феномен театру та гри акторів постає у п'єсі українського драматурга та режисера Павла Ар'є «Людина у підвішеному стані». У центрі сюжету – один день із життя акторів. Героями п'єси є не лише люди, а й глюки. П'єса з одного боку є парадоксальною, адже актори є нотами (До, Ре, Мі, Фа, Соль), Режисер (він же Ля) теж є нотою, а Завліт (він же Сі) згодом виявляється автором постановки, яка незрозуміло чи є вигадкою, чи є справжньої дійсності. Актори, вони ж ноти, прийшли на репетицію вистави, яка має незабаром відбутися. У центрі всього дійства також ЛПС (Людина у підвішеному стані), який є на стадії самоусвідомлення. Згодом Режисер трактує, що ЛПС: «Людина в підвішеному стані – це вічно принижена жертва соціуму, ще той тип митця-мислителя, котрий нікому не потрібний і потенційно небезпечний» [2, с. 217]. Перша дія – це, по суті, обговорення репетиції, суперечки та дискусії між акторами, зіткнення різних поколінь та думок щодо свого призначення у театральному світі. Актори-персонажі постають перед читачем/глядачем як фанатики своєї справи: («**До**. Задля рятування театру робитиму все, що пан скаже»); («**Мі**. Та я волю віддаватися по-справжньому») [2, с. 212, 213]. Головна функція акторів не лише майстерність, а й вміння імпровізувати, адже неповторність персонажів криється у такій властивості. Безперечно читач/глядач відчуває як актори проживають свою роль на сцені, тому повністю віддаватися своєму покликанню – це безсумнівний успіх. Друга дія п'єси – це пожежа в театрі, з якого немає виходу. Кожен із акторів знаходить своє тіло під час пошуків виходу з театру, такі дії символізують те, що актори-маски, вони втратили свою ідентичність і після пожежі можливо віднайдуть себе і свою місію. З іншого боку сцена перетворила кожного з них на заручника: театр –

пастка, актор – маріонетка. Персонажі звинувачують не лише себе, а й театр в цілому:

«До. Пробачте, але я думала, що винні всі ми, і в першу чергу, сам театр. Мої страхи, таємниці, збочені фантазії, про які я й думати не сміла, стали якимсь неймовірним чином явними, вони схопили мене за сонну артерію;

Мі. Театр уже давно помер» [2, с. 247, 248].

Завліт створює певний гіперреальний абсурдистський світ, де плід його уяви або ж героїв його п'єси є симулякром.

Павло Ар'є створює п'єсу, зображуючи акторів у гіперреальному світі, де існує уявний світ вигаданого театру, акторів, сцени та гри. Образи акторів, представлені у п'єсі таким чином, що кожен із них намагається знайти своє покликання на сцені, головна їхня місія – це віднайти себе у театральному просторі. П'єса побудована так, що немає поділу на головних чи другорядних дійових осіб, а кожен із акторів-персонажів, ті ж самі Завліт і Режисер є головними героями, тобто всі грають свою неповторну роль. Як зазначила дослідниця п'єси Олександра Вісич: «Суперечки між акторами та Режисером є по суті зіткненням театральних поколінь, різних філософій театру. Проте обидва табори об'єднує факт відсутності глядача і марність спроб його «затягнути»» [11, с. 282].

Театральний дискурс у своєму творі «Кароліна Нойбер» також вибудовує ще один драматург, сербського походження, Небойша Ромчевич. Автор вимальовує яскраві портрети героїв, для того, щоб втягнути читача/глядача до гри роздумів та співпереживань. Дія в п'єсі відбувається у маленькому німецькому містечку у XVIII столітті. Головна героїня – актриса Кароліна Нойбер відмовляється від свого батька Гансвурста, і від примітивного мистецтва, яке пропагує він. Вона ж як представниця нового покоління прагне віднайти себе у новому, справжньому театрі. Кароліна Нойбер марить театром, ідентифікує себе з акторським мистецтвом, вона мріє грати у прогресивному театрі, проте її внутрішнє «я» постійно заперечує: «Ні, ні. У жодному разі. Я терпіти його не можу» [34, с. 18]. Акторська майстерність полягає в тому, щоб

не тільки зіграти певний образ, а й вжитися в нього, пропустити історію через себе й донести до реципієнта певний посил. Кароліна єдина людина, яка без будь-якої вигоди хотіла змінити театр, облагородити його, додати нових свіжих фарб, проте вона одна мала недостатньо сил, щоби щось змінити: «Їм би тільки вбивства і кривляння! Який там театр! Тут потрібен великий Потоп! Пожежа до небес!» [34, с. 58]. Драма завершується фатально для головної героїні, адже всі її мрії та намагання розчинилися серед примітивної маси людей, які не розуміють, що таке мистецтво. Кароліна Нойбер зіграла головну роль свого батька Гансвурста, підтверджуючи той факт, що театр став для неї певним тягарем. Небойша Ромчевич прикрашає свою п'єсу іронією, і це надає драмі особливого постмодерного звучання.

Спільним у творах обох авторів постмодерних метадраматичних п'єс є те, що персонажі є безпосередньо акторами, кожен із них має свою головну роль на сцені і прагне донести свій посил реципієнту. Драматурги відтворили своє бачення театру: у Павла Ар'є – це гіперреальний світ акторів-нот, які намагаються знайти своє покликання та свою самоідентифікацію; у Небойши Ромчевича – це спроба юної актриси не бути маріонеткою свого батька, а віднайти незайманий акторський шлях, проте в силу життєвих обставин вона підпадає під вплив громадськості, зруйнувавши власні мрії. В обох драмах герої переживають кризу професії, і це є спільною проблемою, проте у кожного вона виявляється у різних формах, під час певних обставин та часі. Герої-актори п'єси «Кароліна Нойбер» належать до різних вікових категорій, деякі персонажі мають родинні та сімейні зв'язки, вони грають у різних театрах і мають усталені цінності, прагнення та погляди. У п'єсі простежуємо різні типи театрів, у яких працюють головні персонажі – театр низького та високого стилю. Цей поділ, насправді, умовний, але, якщо брати до уваги XVIII століття, під час якого відбувається дія, то цілком ймовірно, що він існує. Поділ на високе та низьке має давній характер, він пов'язаний, насамперед, із суспільством та поділом на верстви. Люди потребують різні культурні продукти. Підґрунтям для такого розподілу є соціальний статус, фінансове

становище, належність до певних спільнот та культурна позиція. Дійових осіб п'єси умовно можна поділити на персонажів-акторів, які грають у театрі високого стилю: Йоганн Готшед, пані Готшед, Шпігельберг, Маргарита Гофман; у театрі низького стилю: батько Кароліни, глядачі такого типу театру: селянин, торговець, проститутки. Саму головну героїню, яка зазнає краху своїх мрій та сподівань, не відносимо до жодного зі стилів, але її остаточний вибір був за низьким та примітивним мистецтвом, яке наслідує її батько. Кризу професії Кароліна Нойбер пережила найтрагічніше і найвиразніше з-поміж усіх персонажів. Вона грала у різних театральних школах, отримувала як схвалення, так і осуд від колег та глядачів, мала чималий вплив від свого батька. Усі ці обставини повпливали на її театральну кар'єру та на життя загалом.

Персонажі-актори п'єси «Людина у підвішеному стані» пережили кризу професії неоднозначно. У творі не спостерігаємо конкретного часового проміжку, тобто дія скоріше всього відбувається в сучасні роки. Поділу на високий та низький театр у п'єсі немає, адже у сучасній культурі межі розрізнення високого і низького ще умовніші. Проте є уявлення, що персонажі-актори після пожежі театру стануть грати у театрі високого стилю. Знайшовши власні тіла-маски у згорілому театрі, актори переосмислюють власні можливості. В них з'являється шанс почати все спочатку: віднайти своє покликання, свого глядача та свою роль. Дійові особи належать до одної театральної школи, мають різну вікову категорію та різні посади у театрі. Кризу професії переживають усі персонажі, адже втрачають свої акторські очікування, проте після краху театру є надія на те, що і театр, і актори віднайдуть своє первинне значення.

Відмінним у творах авторів є те, що образи акторів українського драматурга відзначаються своїм акторським покликанням, адже актори-ноти, хоч і є заручниками сцени, проте вони знімають свої старі маски, і після пожежі театру читач споглядає відкритий фінал, і має надію, що актори віднайдуть себе справжніх. У драмі Ромчевича ж трагічно-фатальний фінал, у якому всі намагання актриси знецінюються і вона зазнає краху своїх мрій та бажань. На

образи акторів п'єс також вплинула різниця у часі дії та приналежність до драматичних шкіл, характерних для своєї епохи. У драмі «Людина у підвішеному стані» маємо більше умовностей, ніж у «Кароліна Нойбер», наприклад, зокрема це стосується хронотопу, сумнівної реальності театру та акторів, власне театрального дійства.

Отже, постмодерні драматурги розкривають важливу проблему акторства, театрального життя акторів та їхнього покликання у своїх драмах. На прикладі метадраматичних п'єс спостерігаємо спрямованість постмодерного театру на самоусвідомлення та ідентифікацію. Актори представлені у творах так, щоб кожен зміг віднайти себе у театральному просторі. Герої п'єси Павла Ар'є та Небойши Ромчевича переживають кризу професії, втрачаючи певні професійні очікування, переосмислюючи своє призначення у театрі та житті. Персонажі обох драм належать до різних театральних шкіл та поколінь. Криза професійних очікувань акторів характеризується труднощами у ставленні колег різного віку і різного досвіду один до одного, у тому, що юні очікування у багатьох випадках не збігалися з реальністю. Наслідком указаних факторів стає криза професійного розвитку акторів, що є важливим чинником їхньої реалізації на сцені, разом з тим ця криза призводить до рефлексій, порушує проблему самоідентифікації героїв п'єс українського та сербського драматургів. Метадраматична побудова п'єс стала поштовхом до розкриття самотності акторського ремесла, психології людини сцени, феномену самоусвідомлення у театральному світі. У кожного з авторів своє авторське бачення відтворення природи акторства та акторського покликання, проте обоє драматургів репрезентують унікальність професії актора, художнє осмислення акторського покликання та врешті оприявнюють спільну для сучасників проблему самоідентифікації, втрати себе у світі, що зумовлює постійне маскування особистості.

3.2. Самоідентифікація персонажів як метадраматичний прийом у п'єсах Павла Ар'є та Небойши Ромчевича

Ідентифікація, самореалізація людини в суспільстві, пошук власного «я» – це утвердження особистості в часопросторі. Завжди найвищою цінністю в житті було і залишається ототожнення власного «я» з людством, культурою, нацією, етносом, расою, родом, сім'єю та самим собою. Самоідентифікація може реалізуватися в свідомості та підсвідомості, активізуючи мислення, уяву, почуття. Природа самоідентифікації та ідентифікації людини, у випадку художнього твору – персонажа, має цілісний, сформований, особистісний характер.

У постмодерному драматичному світі є загроза обрати «неправильну» ідентичність. Дуже часто автор ставить персонажів у майже безвихідні ситуації, які з часом стають цінним досвідом у пошуках власної ідентичності. Ідентифікація та самоідентифікація найбільше розкривається у творчих процесах, в яких відбувається розкриття власного «я», продукується мислення, відбувається вивільнення почуттів та емоцій. Як зазначає український філософ Володимир Личковах, що «серед різноманітних форм творчості як естетичних способів утвердження ідентичності особливе місце належить мистецтву – сфері художньо-образної самодіяльності і самоідентифікації людини. Художня творчість і сприйняття – це, з одного боку, канал зв'язку із соціальними цінностями та ідеалами, а з іншого, – каналізація власних, особистісних почувань, смаків, потреб, здібностей» [22, с. 128]. Варто розрізнити ментальну ідентифікацію і мистецьку ідентифікацію, адже власне друга в переліку є самоідентифікацією через ототожнення з самим собою, через власне «Я».

Процес самоідентифікації є важливим метадраматичним чинником, який відбувається при формуванні емоційно-образного, духовно-чуттєвого переживання, як відтворення психологічного, соціального, етичного та естетичного досвіду персонажа через перенесення в певний образ. Катерина Алексєєва стверджує, що «перебуваючи у життєвому горизонті уявних ситуацій, ми із необхідністю підпадаємо під наративну рефігурацію самоідентифікації. Як наслідок, завдяки силі нашої уяви ми опиняємося перед

небезпекою впливів конкурентоспроможних типів ідентифікації [1, с. 23]. Самість ідентифікує себе з людиною із «заплутаною» ідентичністю, вона тим самим спростовує гіпотезу про власну безсуб'єктність і нікчемність. Тому Рікер вказує на парадоксальність твердження «Я є ніщо»: «ніщо» дійсно нічого б не означало, якби воно не приписувалось «я» [1, с. 23]. Отож можна вважати слухним твердження, що під впливом різних життєвих обставин кожен індивід пізнає себе, перебуваючи під впливом конкурентоспроможних типів ідентифікації. Людина формується в суспільстві, тим самим виокремлюється як індивідуальність з навколишнього світу. А самість означає всю особистість, тобто розвиток самості – це головна мета людського життя.

Існує думка, що персонаж будь-якого твору може втратити ідентичність, відтак це зумовлює кризу завершеності історії, в нашому випадку, театральної. Проблеми, які обертаються навколо персонажа, залишаються важливими навіть тоді, коли герой усвідомлює втрату своєї ідентичності або сумнівається у цьому. Персонаж-актор як будь-який інший персонаж може ставити питання, на які може відповісти або принаймні над якими треба подумати. Часто в монологіях та діалогах можуть звучати такі питання: «Хто я?», «Ким я є?», «Ким я став?», «Ким я можу бути?», «Ким я не стану?», «Чому я такий, а не інший?» Аналізуючи внутрішній світ героїв, їхні переживання, емоції, почуття, страхи виходимо на значно ширше поле самоідентифікації, на яку приречена кожна людина в обставинах свого часу.

Якщо людина ідентифікує себе за аналогією з чимось/кимось, вона, безперечно, має схильність до певних цінностей, тобто таким чином виявляється її покликання. Покликання людини виражається у схильності до якоїсь діяльності, зазвичай, привабливим стає не лише успіх, визнання чи перемога, а й сам процес діяльності. Покликання – це прагнення до змін, вдосконалення, розвитку. Покликання – це поняття, яке зумовлене досвідом, воно може частково передаватися генетично, та набуватися протягом формування людини як особистості. Проблема покликання персонажів є наскрізною у творчості письменників, зокрема у драматургії. У

метадраматичних текстах персонажі-актори часто намагаються знайти або ж утвердити своє покликання.

Творчість українських та сербських драматургів постмодерної доби насичена метадраматичними прийомами. П'єси українських авторів Неди Нежданої, Олександра Ірванця, Павла Ар'є репрезентують функційну та структурну еволюцію метадрами. Небойша Ромчевич – сербський автор веселих комедій та сумних драм, які є актуальними в будь-який час («Легковажна д(р)ама», «Terra incognita», «Парадокс», «Провина», «Відома особистість», «Жахи пасивного паління»). Прикладом структури метадрами слід вважати п'єсу «Кароліна Нойбер». У ній зображена драматична історія великої актриси Кароліни Нойбер, чоловік актриси приніс себе у жертву мистецтву заради своєї коханої. Головна героїня у пошуках нового, справжнього театру відмовляється від свого батька Гансвурста, не хоче ідентифікувати його зі своїм батьком: «Я з Вами не маю нічого спільного, пане! Відійдіть від мене, пане! Ви принесли моєму народу більше шкоди, ніж авари!» [34, с. 30–31]. Кароліна зневажає примітивне мистецтво, носієм якого є її батько. Вона як ніколи відверта з собою, а також із людьми: «Але коли німецький народ переборє свою примітивність, коли він пізнає красу... Це те, що потрібно цьому народу. Цей народ треба навчити любові. По-доброму чи силою. Корнель, Мольєр, Расін!... Це буде кінець Гансвурста...» [34, с. 18]

Актриса Кароліна Нойбер марить театром, ідентифікує себе з акторським мистецтвом, вона мріє грати у новому, прогресивному театрі, проте її внутрішнє «я» заперечує: «Ні, ні. У жодному разі. Я терпіти його не можу» [34, с. 18]. Йоганн, її чоловік постійно виправдовує її, намагається виправдати її скромність, виголошує її ідеї щодо театру: «Вона вважає, що театр може виправити людину, якщо вона зіпсована і що... І що німецький народ нещасливий, тому що він примітивний. Уся Європа сміється з нашої грубості! Тому що проклятий Гансвурст, прокляті грубіяни царюють на сцені. Зіпсовані жінки, підлі слуги, чоловіки-рогоносці, блазнювання і кривляння...» [34, с. 18]

Для багатьох героїв п'єси, наприклад для Маргарити, театр є найвищою цінністю, персонажі самоідентифікують себе зі сценою, з театром, вважають своє покликання хворобою: «Тебе сюди привело кохання, а нас усіх привела хвороба. Для мене театр був життям. А тепер мені залишається лише життя» [34, с. 25-26]. Кароліна єдина людина, яка без будь-якої вигоди хотіла змінити театр, облагородити його, додати нових свіжих фарб, проте вона одна мала недостатньо сил, щоби щось змінити: «Їм би тільки вбивства і кривляння! Який там театр! Тут потрібен великий Потоп! Пожежа до небес!» [34, с. 58]. Драма завершується виступом Кароліни у ролі Гансвурста, такі дії читач/глядач сприймає як крах її мрій.

Як бачимо героїня п'єси ідентифікувалася з досвідом Іншого. Як йдеться у гуссерлівській феноменології: «Ідентифікація означає, що я стаю собою через залучення інших» [7, с. 9]. Тому через отриманий досвід ми набуваємо власної ідентичності. У Ромчевича немає однозначних художніх рішень. Драматург змальовує яскраві й неоднозначні портрети героїв для того, щоб читач/глядач співпереживав, автор втягує реципієнта до гри роздумів, адже читач співчуватиме не стільки Кароліні, а скільки чоловікові актриси. П'єса обрамлена специфічними ігровими прийомами, побудовою тексту і персонажами, які намагаються самоідентифікувати себе з театром.

Український драматург Павло Ар'є здобув популярність низкою творів («Десять засобів самогубства», «Ікона», «Експеримент», «Слава Героям», «На початку і наприкінці часів»). Особливо популярними стали тексти автора, зібрані у збірці п'єс «Баба Прися та інші герої». Драматург запропонував своє бачення самоідентифікації персонажів у метадрамі «Людина в підвішеному стані». Драма розпочинається з прогону однієї зі сцен вистави, прем'єра якої відбудеться зовсім скоро. Дія розпочинається з німої сцени, яка сприяє розшаруванню театральної дійсності. Персонажами п'єси стають глюки, що підтверджує певну вигадку або ж ілюзію дійства. Головну роль усієї гри перетягує на себе ЛПС (Людина у Підвішеному Стані). Персонаж розповідає, що у нього немає документів, він намагається маніпулювати глюками,

вказуючи, що «Я – це ви! Я – це ваше потворне, бридке і смердюче відображення. Ваші страхи. Я – гниючий труп вашої совісті» [2, с. 201]. Глюки після тривалого заперечення називають ЛПС своїм пророком та наївно ідентифікують себе з мороком. Далі розпочинається своєрідна дискусія акторів та Режисера. Суперечки між акторами та Режисером є по суті зіткненням театральних поколінь, різних філософій театру. Проте обидва табори об'єднує факт відсутності глядача і марність спроб його «затягнути» [11, с. 282]. Кожен із акторів символізує певну ноту – До, Ре, Мі, Фа, Соль, Ля (він же Режисер), Сі (Завліт, автор другої п'єси), усі персонажі створюють абсурдний театральний оркестр. Актори поступово стали масками, простими маріонетками, які прагнули вирватися із заручників одного образу. Актори самоідентифікують себе з театром, з кращими ролями, кожен із них вважає себе лідером:

«До. Та все одно найкращі ролі були моїми [2, с. 209];

Ре. Життя – лайно. Сцена – це святе [2, с. 210];

До. Задля рятування театру робитиму все, що пан скаже» [2, с. 212].

Врешті у другій дії стається пожежа, з театру немає виходу і всі актори, Режисер і Завліт стають заручниками театру, якого не існує. Завліт є творцем ЛПС і водночас усі персонажі є симулякрами, адже ні їх, ні театру насправді не існує.

Отже, ідентичність має суто практичний характер. Встановити ідентичність означає відповісти на питання: «Хто автор?». Метадраматична побудова п'єс дає змогу розкрити справжніх акторів, їх самоусвідомлення у театральному світі. У постмодерному світі метадраматичний текст демонструє множинність способів взаємодії уяви і умовності, дозволяє повірити в ілюзію, а також дає змогу читачу/глядачу на власну інтерпретацію.

Підсумовуючи, зазначимо, що проаналізовані метадраматичні тексти охоплюють широкий спектр проблемних питань, зокрема порушено теми формування та розвиток професійного театру, який виокремився з під домінування низькопробних аматорських вистав та сценок; кризи професії та ризику професійної діяльності; питання акторства, шукання нових ідей, нових

вимірів, постановок; питання залежності від своєї професії (акторської, режисерської тощо); проблеми потрібності професії актора і суті професійного покликання; самоідентифікації персонажів у театральному просторі.

Метадраматичні елементи, використані у п'єсах, посприяли не тільки подвоєнню сценічного простору, а й загострили внутрішні проблеми ідентифікації та самоідентифікації, що є актуальними для кожної людини, адже, як відомо, «весь світ – театр». Варто наголосити, що тема акторства й самоідентифікації актора в театральному світі виокремилася як самодостатня в метадраматичній моделі п'єси.

ВИСНОВКИ

У магістерській роботі, присвяченій вивченню метадраматичної поезики у п'єсах Павла Ар'є та Небойши Ромчевича, було здійснено характеристику типології метадрами, на прикладі творчості обох авторів, було зіставлено основні метадраматичні елементи п'єс, визначено авторські особливості у відтворенні образу актора на основі драматургії письменників.

Узагальнюючи результати дослідження, зазначимо, що метадрама як явище виникло ще за часів античності, проте як поняття в літературознавстві утвердилося не так давно. Термін «метадрама» у літературознавчий обіг увів американський драматург, театральний критик Ліонель Абель. Подекуди поняття вживають синонімічно до категорії «метатеатр», «метатеатральність», «метап'єса». Метадрама – це п'єса, у якій використано прийоми подвоєння сценічної дійсності на сюжетному, тематичному, персонажному, текстуальному, стилістичному рівні і що вирізняється чіткою саморефлексійністю. Проблематика метадрами апелюється до самої п'єси, що зображена в драмі, до театрального дійства, сцени, акторів і, безперечно, глядача.

У ході дослідження було виокремлено спектр метадраматичних напрацювань науковців із США, Європи, Польщі та Росії кінця ХХ – початку ХХІ століття. Як окремий пласт досліджень було окреслено праці українських вчених: Лариси Залеської-Онишкевич, Олени Бондаревої, Наталії Малютіною, Мар'яни Шаповал, Оксани Когут, Кирила Поліщука, Людмили Бондар, Лесі Сидоренко, Євгена Васильєва, Олександри Вісич. Науковці з України зосередили свою увагу на вивченні метадрами, в основному, на прикладі українських драматургічних текстів. Перспективним залишається вивчення метадраматичної поезики у світлі компаративістики.

У сучасних українській та іноземних літературах простежуємо появу п'єс, в яких зображений концепт театру, і проблематика твору нерідко зосереджена саме на внутрішній п'єсі. Розмаїття метадраматичних форматів уможливило

появу численних спроб їх типологізації, тому в процесі дослідження було здійснено огляд типологій метадами, зокрема таких науковців: Річарда Хорнбі, Карін Фівег-Маркс, Євгенії Політико, Анни Синицької, Антона Макарова, Вадима Чупасова, Олександри Вісич. На основі запропонованих типологій метадами та метадраматичних прийомів проаналізовано п'єси Павла Ар'є «Людина в підвішеному стані» та Небойши Ромчевича «Кароліна Нойбер». Постмодерні п'єси відзначаються використанням багатьох метадраматичних прийомів, ключовим з яких є «п'єса в п'єсі». Причому в обох текстах застосовано її «рамочний» тип. Твір українського автора ідентифіковано як тематичну мета драму, що містить елементи фікційної. Важливим метадраматичним чинником у ньому є метаперсонаж («аналітик-обсерватор»). Доречно окресити тип п'єси «ЛПС» як «чиста» мета драма (за класифікацією Антона Макарова) і телеологічна мета драма (за класифікацією Олександрю Вісич). Драму «Кароліна Нойбер» Небойши Ромчевича, що також має елементи тематичної та фікційної метадами, визначено як оказіональну мета драму (за Олександрю Вісич).

Вивчаючи постмодерні п'єси українського та сербського авторів здійснено аналіз метадраматичних прийомів. По-перше, у драмі «Людина в підвішеному стані» Павла Ар'є наявні основні прийоми метадами, зокрема концепт театру в театрі, репетиція в п'єсі, інсценізація ритуалів, що обрамлені допоміжними метадраматичними елементами, як ремарки, вставки, монологи акторів тощо. Тобто зовнішня п'єса містить метатеатральні елементи: репліки, вставки, декорації тощо. По-друге, репетиція вставної п'єси (внутрішня п'єса) характеризується метадраматичними елементами, що і сприяє подвоєнню сценічного простору усієї метадами. По-третє, метадраматичність твору підкреслює не лише прогін вставної п'єси та згодом обговорення її учасниками театрального дійства, а й використання додаткових театральних просторів: глядацька зала, що є порожньою, кіноекран, на якому транслювалось все, що відбувалось на сцені та в гримерках акторів (різних театральних приміщеннях). П'єса «Людина у підвішеному стані» метадраматична у всьому, починаючи з

монологів акторів, реплік, вставок аж до використання різних сценічних деталей, декорацій, камер для перегляду, кіноекрану тощо. У п'єсі Небойши Ромчевича «Кароліна Нойбер» передусім вбачаємо дещо спрощене використання прийомів метадрами. На метадраматичний характер вказують назви епізодів тексту, що характеризують театральний простір, місце дії та процес постановки. По-друге, у п'єсі фрагментарно використано прийом репетиції і власне вистави. Адже драма розпочинається монологом актора, який повторюється протягом самої п'єси. По-третє, використання фахових ремарок, прийому сну, тематики монологів героїв, чіткий взаємозв'язок сцени і залу вказують на те, що п'єса є метадраматичною. Здійснений аналіз, дає змогу дійти висновку, що за допомогою прийомів метадрами авторам вдалось відтворити складність професії, різні картини театру, життя акторів та інших учасників театрального дійства.

Здійснено аналіз театральної проблематики п'єс, зокрема розкрито відтворення образу акторів, їх театрального життя, період кризи професії та питання самоідентифікації й акторського покликання. Вбачаємо у творчості постмодерних авторів спрямованість театру на самоусвідомлення, саморефлексію та ідентифікацію. Персонажі обох драм хоч і належать до різних театральних шкіл і поколінь, проте мають однакові проблеми, з якими стикаються у театральному середовищі. Зокрема, усі герої переживають кризу професії, втрачаючи професійні очікування, переосмислюючи своє призначення у театральному світі. Причиною указаних факторів є світоглядний конфлікт як між театралами та суспільством, так і між представниками акторського світу, що мають різне бачення призначення театру. Як наслідок у персонажів-акторів відбувається криза професійного розвитку, що призводить до рефлексій – порушенні проблем акторського покликання та самоідентифікації героїв п'єс Павла Ар'є та Небойши Ромчевича. Метадраматичний характер творів є поштовхом до розкриття актуальних питань театрального світу: самотності акторської професії, таланту, психології людини і сцени, феномену самоідентифікації актора у театрі. Метадрама є складним багатофункційним

явищем, тому її специфічні прийоми й елементи зобразили сценічний простір у взаємодії умовності, реальності і вимислу. В обох п'єсах розкрито внутрішні проблеми театрального світу, а саме ідентифікації та самоідентифікації персонажів, питання акторського покликання.

Уважаємо, що результати магістерської роботи свідчать про потребу в детальнішому вивченні феномену метадрами на прикладі різних драматичних текстів. Зокрема, ґрунтовного аналізу потребують характерні особливості метадрами в українській та сербській драматургії. Вважаємо перспективним дослідженням компаративного підходу метадраматичної моделі саме постмодерних авторів. Заслуговує на увагу також вивчення метадраматичних аспектів драми, зокрема теми акторства й самоідентифікації актора в театральному світі, де актуалізується концепт «світ» – «театр».

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Алексєєва К. Наративна самоідентифікація людини в постмодерному сьогоденні. Вісник Львівського університету. 2017. Вип. 12. С. 20-24.
2. Ар'є П. Баба Прися та інші герої. Брустури : Вид-во «Дискурсус», 2015. 275 с.
3. 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.
4. Бондарева О. Жанрові кордони класики, некласики та посткласики в драматургії. Літературний процес: методологія, імена, тенденції. 2010. № 1–2. С. 24–25.
5. Бондарева О. Новітня українська драма: динамічні тенденції розвитку на тлі рецептивної кризи. Питання літературознавства. 2008. Вип. 75. С. 271–279.
6. Бондарева О. Прийоми і технології «епічного театру» в сучасній українській драматургії. Вісник Житомирського державного університету. Філологічні науки. 2009. Вип. 46. С. 126–133.
7. Ванденфельс Б. Топографія Чужого: студії до феноменології Чужого. Київ : ППС, 2002, 2004. 206 с.
8. Васильєв Є. Сучасна драматургія: жанрові трансформації, модифікації, новації: монографія. Луцьк. 2017. 532 с.
9. Вісич О. А. Жанрово-стильова диспозиція метадрами. Наукові записки Національного університету «Острозька академія»: серія «Філологія». 2019. Вип. 5(73). С. 317–321.
10. Вісич О. А. Метадрама: теорія і репрезентація в українській літературі. Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису. Луцьк, 2019. 387 с.

11. Вісич О. А. Постмодерна метадрама Павла Ар'є «Людина в підвішеному стані». Вісник Львівського університету. Серія філологічна. 2018. Вип. 67. Ч.2. С. 279–285.
12. Вісич О. Рецепція метадрами в польському літературознавстві. Науковий вісник Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки. Філологічні науки. Літературознавство. 2016. № 8. С. 18–23.
13. Вісич О. А. Типологія метадрами в сучасному літературознавстві. Актуальні проблеми літературознавчої термінології. Науковий збірник. Рівне, 2017. Вип. 2. С. 165–169.
14. Залеська-Онишкевич Л. Текст і гра. Модерна українська драма. НьюЙорк, Львів. 2009. 472 с.
15. Касим М. Х. Джасим. Женские характеры в драматургии А. П. Чехова: шекспировский «след» (опыт интертекстуального анализа): автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01, 10.01.03. Москва, 2014. 18 с.
16. Клековкін О. THEATRICA: Лексикон. Київ. 2012. 800 с.
17. Когут О. Архетипні сюжети та образи в сучасній українській драматургії (1997-2007 рр.): монографія. Рівне. 2010. 440 с.
18. Козлова С. А. П Чехов и Л. Пиранделло: шесть персонажей в поисках автора. Вестник Тюменского государственного университета. 2003. № 3. С. 207–215.
19. Костенко Г. Модальність сатиричної та побутової комедії в українських драматичних жартах кінця XIX – початку XX століття. Вісник Маріупольського державного університету. Серія: «Філологія». 2014. Вип. 10. С. 33–42.
20. Костенко Г. П'єса «Шантрапа» О. Саксаганського у виставі Б. Богомазова «Що їм Гекуба?» Проблеми сучасного літературознавства. 2015. Вип. 20. С. 340–345.
21. Купченко Т. Условная драма 1920–1950-х гг.: Л. Лунц, В. Маяковский, Е. Шварц: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01. Москва. 2005. 205 с.

22. Личкова В. А. Світовідношення як переживання: онтологія, феноменологія та естетика «життя миттєвістю». Філософська думка. 1994. № 5.
23. Лотман Ю.М. Семиотика сцени. Лотман Ю.М. Об искусстве. С. Петербург: "Искусство – СПб", 2000. 704 с.
24. Малютіна Н. Поздние комедии А. Фредро: путь от разрушения канона к канонизации новых тем, жанров, приёмов. Буття канону. Ніжин. 2016. С. 252–264.
25. Малютіна Н. Тип театрального бачення: зближення та віддалення української та польської модерної драми. Слов'янський збірник. 2013. Вип. 17. С. 257–271.
26. Малютіна Н. Українська драматургія кінця ХІХ – початку ХХ ст.: аспекти родо-жанрової динаміки: монографія. Одеса. 2006. 352 с.
27. Мартинюк В. Принцип абсурдного в організації художнього простору драматичних творів Миколи Куліша: дис. ... канд. філол. наук: 10.01.06. Львів. 2009. 192 с.
28. Новобранець О. «Досвітні огні української літератури» (драма обробка Лесі Українки «Камінний господар»). Вісник Житомирського державного університету ім. І. Франка. 2006. Вип. 30. С. 143–147.
29. Пави П. Словарь театра. Пер. с фр.; Под ред. Л. Баженовой. М.: Изд-во «ГИТИС», 2003. 516 с.
30. Политыко Е. Метадрама в современном театре (к постановке проблемы). Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. 2010. Вып. 5 (11). С. 165–174.
31. Поліщук К. Драматургічне мистецтво Івана Тобілевича (Карпенка-Карого) у метапоетичному дискурсі. Слово і час. 2015. № 9. С. 102–106.
32. Поліщук К. М. Поетика Івана Тобілевича (Карпенка-Карого): системний аналіз: автореф. дис. ... канд. наук: 10.01.01. 2016. Бердянськ, 2016. 21 с.
33. Поліщук К. Поетика Івана Тобілевича (Карпенка-Карого): системний аналіз: дис. ... канд. філол. наук: 10.01.01. Кіровоград. 2016. 205 с.

34. Ромчевич Н. А зараз мало бути найважливіше. К.: Темпора, 2014. 316 с.
35. Сидоренко Л. Поетика сучасної української метадрами: автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10.01.01. Київ. 2018. 18 с.
36. Соколова Е. Игровые концепции в драматургии эпохи модернизма. Метадрама: автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.01. СанктПетербург. 2009. 22 с.
37. Соколова Е. Метадрама: зритель как интерпретатор. Режиссерский театр глазами молодых исследователей. 2009. С. 91–96.
38. Соколова Е. Театральная саморефлексия в драматургии эпохи модернизма. Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена. 2007. Вып. № 43–1. Т. 17. С. 316–319.
39. Ставицкий А. Метадрама Г. Бюхнера и проблемы ее сценического воплощения: автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.01. СанктПетербург. 2012. 25 с.
40. Ходус В. Метапоэтика драматического текста А. П. Чехова: монография. Ставрополь. 2008. 416 с.
41. Чупасов В. «Сцена на сцене»: проблемы поэтики и типологии: дис. ... кан. філол. наук: 10.01.08. Тверь. 2001. 205 с.
42. Шаповал М. Інтертекст у світлі рампи: міжтекстові та міжсуб'єктні реляції української драми: монографія. Київ. 2009. 352 с.
43. Шаповал М. Стратегії інтертекстуальності та гра свідомостей у сучасній українській драмі: автореф. дис. ... док-ра. філол. наук: 10.01.06. 2010. Київ, 2010. 36 с.
44. Шор Ю. Метафизика театра и феномен актера. Театрон. 2009. № 2. С. 122–129.
45. Abel L. Tragedy and Metatheatre, Essays on Dramatic Form. New York : Holmes and Meier, 2003. 208 p.
46. Amin D. A. Metadrama, the poetics of disguise in Alfred Farag's drama of the seventies. University of Pennsylvania. 1999. 270 p.

47. Arboleda C. A. *Teoría y formas del metateatro en Cervantes*. Universidad de Salamanca. 1991. 102 p.
48. Burzyńska A. *Mechanika cudu. Strategie metateatralne w polskiej dramaturgii awangardowej*. Kraków. 2005. 307 s.
49. Cochrane B. *Dramaturgy, Playtext, Structure*. Queensland. 2013.
50. Cohn R. *Now Converging, Now Diverging: Beckett's Metatheatrical Text*. *Drama on Drama: Dimensions of Theatricality on the Contemporary British Stage*. London: Macmillan Press Ltd. 1997. P. 91-107.
51. Condon J. *Playing With Lives: Theatricality, Self-Staging, and the Problem of Agency in Renaissance English Revenge Tragedy*. University of California 375 Riverside. 2009. 211 p.
52. *Drama on drama: dimensions of theatricality on the contemporary British stage* / ed. Boireau N. London. 1997. 255 p.
53. Hauthal J. *Metadrama und Theatralität: Gattungs- und Medienreflexion in zeitgenössischen englischen Theatertexten*. WVT. 2009. 380 s.
54. Herzog C. *Mito, tragedia y metateatro en el teatro español del siglo XX: ensayo sobre el cuerpo y la conciencia en el drama*. Diss. Université de Lausanne. 2010. 358 p.
55. Hornby R. *Drama, Metadrama and Perception*. London; Toronto : Associated University Presse, 1986. 189 p.
56. Jódar Peinado M. P. *Metateatro español: estudio del concepto y de su presencia en cien textos teatrales de los siglos XX y XXI*. 2015. 509 p.
57. Kim J. *Res videns: The subject and vision in the plays of Samuel Beckett, Sam Shepard, and Harold Pinter*. Indiana University. 2008. 252 p.
58. Klotz V. *Geschlossene und offene Form im Drama*. München, 1992. 228 s.
59. Kowzan T. *Théâtre dans le théâtre: signe des temps? Cahiers de l'Association internationale des études françaises*. 1994. № 46. P. 155–168.
60. Kowzan T. *Théâtre miroir. Métathéâtre de l'Antiquité au XXIe siècle*. Paris. 2006. 344 p.

61. Kriscfalusi B. Vom Metadrama zum postdramatischen Theater. Diss. Debrecen. 2010. 185 s
62. Kristeva J. Le théâtre moderne n'a pas lieu 34/44 Cahiers de recherche de STD. Special Theatre. № 3. 1977. P. 13–6.
63. Leonard N. The Reflexive Scaffold: Metatheatricality, Genre, and Cultural Performance in English Renaissance Drama. 2013. 752 p. URL: <https://cutt.ly/Heu2jn8> (дата звернення: 07.11.2021).
64. Niefanger D. Geschichte als metadrama. Theatralität in Fredrich Schillers «Maria Stuart» und seiner Bearbeitung von Goethes «Egmont». Friedrich Schiller und der Weg in die Moderne. Würzburg. 2007. S 305–325.
65. 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.
66. Ruta-Rutkowska K. Dramatyczne gry w podmiot. Teksty Drugie: teoria literatury, krytyka, interpretacja. 1999. № 1/2 (54/55). P. 31–48.
67. Ruta-Rutkowska K. Metateatralność, metadramatyczność, metatekstowość w dramacie. Pamiętnik Literacki: czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej. 2010. № 101/2. S. 113–138.
68. Ruta-Rutkowska K. Polska tradycja metadramatu: wybrane zagadnienia. Warszawa. 2012. 290 s.
69. Ruta-Rutkowska K. Szkice o twórczości Mariana Pankowskiego. Warszawa. 2008. 174 s.
70. Sackett T. A. Metadrama, modernismo y noventayochismo en Bárbara de Pérez Galdós. 1995. P. 13–14.
71. Schmitz S. Metatheater im zeitgenössischen französischen Drama. Narr Francke Attempto Verlag. 2015. 380 s.
72. Schöpflin K. Theater im Theater: Formen und Funktionen eines dramatischen Phänomens im Wandel. Lang. 1993. 727 S.
73. Schultze B. Metadrama und Metatheater in Stanislaw Ignacy Witkiewicz's «ONI». Slavische Literaturen im Dialog. Wiesbaden. 2000. P. 475–494.

- 74.Schultze B. Metatheatralität: theatrale Selbstreflexion und der Blick auf Mensch und Welt im polnischen Drama des 20. Jahrhunderts. Olms, S. 217–253.
- 75.Schultze B., Conrad J. Metatheater bei Witold Gombrowicz. Forum Modernes Theater. 1999. № 4. S. 31–49.
- 76.Stephenson J. Meta-enunciative Properties of Dramatic Dialogue: A New View of Metatheatre and the Work of Sławomir Świontek. Journal of Dramatic Theory and Criticism. 2006. Vol. XXI. No. 1. P. 115–128.
- 77.Swiontek S. Dialog – dramat – metateatr (Z problemów teorii tekstu dramatycznego). Łódź. 1990. 192 s.
- 78.Swiontek S. Norwidowski teatr świata. Łódź. 1983. 209 s.
- 79.Vieweg-Marks K. Metadrama und englisches Gegenwartsdrama. Lang Verlag, Frankfurt am Main, 1989. 221 s.