

Київський національний університет імені Тараса Шевченка
Навчально-науковий інститут філології
Кафедра історії української літератури, теорії літератури та літературної
творчості

«Допущено до захисту»
протокол засідання кафедри історії української літератури, теорії
літератури та літературної творчості №10 від 19 травня 2023 р.
завідувач кафедри _____ проф. Сліпушко О. М.

ПОЕТИКА МЕТАДРАМИ В СУЧАСНІЙ УКРАЇНСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРІ

Кваліфікаційна робота
студентки IV курсу
Спеціальність 035 «Філологія»
ОП «Літературна творчість,
українська мова і література,
англійська мова»
Шуляк Марії Сергіївни
науковий і творчий керівник:
д. філол. н., проф. кафедри історії
української літератури, теорії
літератури та літературної
творчості
Шановал М. О.

КИЇВ – 2023

ЗМІСТ

ВСТУП	3
РОЗДІЛ 1. МЕТАДРАМА: ТЕОРЕТИЧНИЙ АСПЕКТ	6
1.1. Дискурс метадами в українському літературознавстві.....	6
1.2. Структурні особливості метадраматичних п'єс.....	16
Висновки до першого розділу.....	23
РОЗДІЛ 2. ПОЕТИКА СУЧАСНОЇ УКРАЇНСЬКОЇ МЕТАДРАМИ	24
2.1. Метадраматичний вимір п'єси Валерія Герасимчука «Приборкування... Шекспіра!».....	24
2.2. Драма Марії Шуляк «Театр – це я!»: метадраматична інтерпретація.....	30
Висновки до другого розділу.....	36
ВИСНОВКИ	38
ТВОРЧА РОБОТА	41
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	64

ВСТУП

Сучасний український театр є динамічним феноменом, що перебуває у постійному стані переосмислення, адаптації та відображення актуальних соціокультурних процесів. У рамках цього контексту метадрама, як один із напрямів сучасної драматургії, набуває все більшої ваги та значущості, відкриває перед театром нові можливості виразності, спроможна розкрити глибини сучасного життя та відтворити метапростір театрального досвіду.

Літературознавчі дослідження драматургії кінця ХХ – початку ХХІ ст. все частіше зосереджуються на виявленні граней зіткнення, інспірацій, рефлексій, жанрових і структурних типологій сучасної драматургії. Однак часто поза увагою залишається сучасна українська метадрама, що є одним з найяскравіших і найпродуктивніших явищ сьогодення. Метадрама – відносно нове літературознавче поняття, яке у науковий обіг увів Ліонель Ейбл працею «Метатеатр: новий погляд на драматичну форму» (1963). Для метадрами характерним є роздвоєне сприйняття театрального процесу метадраматичними засобами залучення позалаштункового та глядацького простору, наділення саморефлексією театральної персоносфери п'єси, актуалізація особливого структурного компоненту побудови та констатація ігрового модусу.

Серед сучасних українських драматургів до жанру метадрами повсякчас звертались: Павло Ар'є (П. Алексєєв), Я. Верещак, В. Даниленко, В. Діброва, В. Герасимчук, В. Гітін, О. Миколайчук, Неда Неждана (Н. Мірошніченко), В. Понизов. Наразі феномен сучасної української метадрами не опрацьований сповна, дослідження метадраматургії в українській науковій думці лише починають набирати обертів. Однак помітними дослідниками цього явища є: О. Бондарева, Є. Васильєв, Л. Бондар, Л. Сидоренко. Особливої уваги заслуговує плідний науковий інтерес О. Вісич до проблем типології метадрами. Пожвавлена зацікавленість до створення та неповнота дослідження українського дискурсу метадрами зумовлює **актуальність роботи.**

Наукова новизна полягає у тому, що на прикладі огляду драматичних творів Павла Ар'є, Я. Верещака, В. Діброви, О. Миколайчука, Неди Нежданої, а

також фаховому аналізі драми на дві дії Валерія Герасимчука «Приборкання... Шекспіра» і драми Марії Шуляк «Театр – це я!» досліджено поетику сучасної української метадрами.

Звідси й **мета роботи** – дослідити основні риси поетики метадрами в сучасній українській літературі.

Реалізація поставленої мети передбачає виконання таких **завдань**:

- 1) проаналізувати дискурс метадрами в українському літературознавстві;
- 2) розглянути структурні особливості метадраматичних п'єс;
- 3) дослідити метадраматичний вимір п'єси Валерія Герасимчука «Приборкування... Шекспіра»;
- 4) здійснити метадраматичну інтерпретацію драми Марії Шуляк «Театр – це я!».

Об'єктом дослідження є драма на дві дії Валерія Герасимчука «Приборкування... Шекспіра» і п'єси Марії Шуляк «Театр – це я!».

Предмет дослідження – художня реалізація метадраматичних засобів структуротворення у драматичних творах Валерія Герасимчука «Приборкування... Шекспіра» і Марії Шуляк «Театр – це я!».

Методи дослідження: філологічний, історико-літературний, інтертекстуальний.

Практичне значення роботи полягає у тому, що її можна використати під час написання курсових, бакалаврських робіт, для подальших метадраматичних розвідок, досліджень реалізації метадраматичних прийомів у сучасній українській драматургії, аналізі функціонування структурних компонентів метадрами.

Апробація роботи. Виступ на VII Всеукраїнських наукових читаннях за участю молодих учених «Філологія XXI століття: нові дослідження і перспективи», які відбулися 6 – 7 квітня 2023 року з темою «Метадраматичний вимір п'єси Валерія Герасимчука “Приборкування... Шекспіра”» в секції «Історія української літератури: сучасна рецепція».

Структура роботи: бакалаврська робота складається зі вступу, наукової частини (два розділи), висновків, творчої роботи (драма на одну дію у жанрі метадрами) та списку використаних джерел. Повний обсяг роботи – 66 сторінок.

За темою бакалаврської роботи опубліковані тези, текст яких використано в розділі 2.1:

1. Шуляк М. С. Шаповал М. О. Метадраматичний вимір п'єси Валерія Герасимчука «Приборкування... Шекспіра!». *Зб. матеріалів VII Всеукраїнських наукових читань за участю молодих учених «Філологія XXI століття: нові дослідження і перспективи»*. Київський національний ун-т імені Тараса Шевченка, Навчально-науковий інститут філології, 2023. С. 168-170.

РОЗДІЛ 1. МЕТАДРАМА: ТЕОРЕТИЧНИЙ АСПЕКТ

Поява метадрами в українській літературі, що прагнула самоомислення та входила до ширшого, світового контексту, була лише питанням часу. Відповідно, постала потреба її наукової інтерпретації. На сьогодні дискурс метадрами в українському літературознавстві зреалізовано у працях дослідників: Л. Бондар, О. Бондаревої, Є. Васильєва, О. Вісич, Л. Сидоренко, та ін. Також варто звернути увагу на студії літературо- і театрознавців, що не послуговуються поняттям «метадрама», проте ґрунтовно вивчають численні зразки метадраматичних текстів з метою дослідження біографічної драми, інтертекстуальності, міфу, гумористично-сатиричної естетики: О. Когут, Г. Костенко, К. Поліщук, М. Шаповал.

Ми пропонуємо зупинитися на деяких аспектах дослідження детальніше. Та перш ніж перейти до огляду праць українських науковців, вважаємо за потрібне звернутися *ad fontes* і простежити витoki поняття метадрами.

1.1. Дискурс метадрами в українському літературознавстві

Парадоксально, але у своєму історичному розвитку поняття «метадрама» налічує значно менше років, аніж його практичне втілення. Художнє осмислення метадрами випередило наукове на ціле тисячоліття. На цьому наголошують дослідники Т. Постлевейт, Т.-С. Девіс, Н. Боро, котрі виявили яскраві ознаки поетики метадрами у доробку Арістофана, Плавта, Софокла. На їхню думку пристають українські науковці, аргументуючи зародження метадрами в античній літературі прийомом залучення глядачів до участі у театральному дійстві: «актори нерідко вступали в діалоги з публікою, а сама публіка теж переживала роздвоєння на частину, задіяну безпосередньо в дійстві, і ту, що залишалась у статусі спостерігача» [15, с. 317].

Інший парадокс вивчення метадрами полягає у складності виокремлення її дефініції: вже не одне десятиліття драмознавці всього світу дискутують над визначенням меж досліджуваного явища. Навіть до сьогодні серед науковців не

панує однаковість щодо раціональності ототожнення *метадами* та *метатеатру* – театру, «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» [23, с. 327]. Близьке до наведеного визначення подає П. Паві у «Словникові театру», але вже маючи на увазі метап’єсу як синонімічну форму метатеатру: «театр, проблематика якого зосереджена на театрі, що “говорить” сам про себе, тобто “самореферентується”» [32, с. 246]. Брак усталеності доводить наскільки багатоаспектним, функціональним і маловивченим є формулювання метадами, що повсякчас потребує наукової рецепції. У нашому дослідженні ми не розмежовуватимемо ці два поняття і послуговуватимемося визначенням, що *метадами* – це тип п’єси, у яких реалізується свідомо рефлексія театрального процесу та його елементів завдяки специфічним прийомам, залученню рефлексивних персонажів, актуалізації феномену гри.

Поняття «метадрама», саме у контексті метатеатру, вперше постало у працях Л. Абель. Щоправда, вчений неодноразово піддавався критиці опонентів за розмитість та все ту ж спорідненість двох явищ у монографії «Метатеатр: нове бачення драматичної форми» [42]. На думку дослідника, метадрама – це метатеатральна п’єса, яка оповідає «про життя, що бачиться як уже театралізоване» [42, с. 60]. Своїм наступним дослідженням, «Трагедія і метатеатр: нариси про драматичну форму» [43], Л. Абель лише підкреслив зосередженість на удосконаленні концепції метатеатру, революційній стихії, що прийшла на зміну трагікомедії, а також спробі протиставити новоявлене поняття доктрині реалізму: «Метатеатр починається там, де ми розуміємо, наскільки життя не схоже на драматичне мистецтво; а може закінчитися тим, що ми усвідомлюємо незбагненну схожість життя з мистецтвом або ілюзією» [43, с. 133]. Зосереджуючись на ілюзорних і штучних, театральних аспектах життя, метатеатр насправді оприявлює більше, ніж на це спроможний реалізм.

Для абелівської рецепції метатеатру важливі дві аксіоми, що є алюзіями на вислів Шекспіра і п’єси Кальдерона: 1) світ – це сцена; 2) життя – це сон.

Таким чином, драматург, дотримуючись цих принципів, більше не здатен відрізнити реальність від ілюзії, тож змушений лише уподібнювати кожен сферу людської діяльності театральній виставі.

Не можемо також оминати студії провідного американського театрознавця Р. Хорнбі, що стали важливим внеском в осмислення метадрами. У своїй праці «Драма, метадрама і перцепція», науковець виокремив 5 ключових різновидів метадраматичної реалізації: п'єса у п'єсі, церемонія у п'єсі, гра ролі в грі, літературно-життєві референції і саморефлексія театру. Крім того, дослідник першим наголосив на суттєвій відмінності метадрами від її попередників, а саме, констатував саморефлексивність на протизагагу усталеній думці про п'єсу як рефлексію, відображення життя [44, с. 17]. До того ж, спираючись на досвід структуралістів і постструктуралістів, вчений розглядав саморефлексивну драму в кореляції з іншими драматичними творами як систему, яка, у свою чергу, перебуває у зв'язку з іншими системами мистецтва і культурою загалом, породжуючи комплекс «драма-культура». Власне, завдяки цьому комплексу ми інтерпретуємо життя, а не сприймаємо його фрагментарно в окремих драматичних текстах.

На думку вченого, всі п'єси більшою чи меншою мірою є метадраматичними, адже обирають за предмет зображення комплекс «драма-культура». Нам імпонує твердження, що: «метадрама не вузьке явище, обмежене кількома великими драматургами або кількома періодами театральної історії, але виникає повсякчас» [44, с. 31–32]. Однак згодом Р. Хорнбі слушно додає: «манера, в якій конкретна п'єса є метадраматичною і ступінь, з яким метадраматизм свідомо застосовано, може широко варіюватися» [44, с. 32]. Це дає нам змогу здійснювати аналіз драматичних творів із метадраматичним задумом, які на перший погляд такими не видаються.

Українська наукова думка, навіть плідно працюючи у полі метадраматичної теорії, неохоче послуговувалась відповідною термінологією, що подекуди трапляється дотепер. Проте, парадоксально, але не вдалося також уникнути термінологічного змішування, адже «метадрама» і «метатеатр»

нерідко функціонують у статтях і працях як одне ціле. Це частково пояснюється впливом театрознавців, що першими відгукнулися на нову драматичну форму й «інспірували нові горизонти в працях дослідників теорії драми» [14, с. 12].

Вагомим внеском у інтерпретацію метадраматичних форм стали студії О. Бондаревої. Власне, вчена однією з перших заговорила про феномен гри, який повсякчас зринає у метадраматичному тексті: «застосування “театру в театрі” дозволяє драматургам активно розвивати на текстовому рівні моменти подвійної і потрійної гри» [6, с. 393]. Фактично, науковиця заклала початки осмислення природи дійових осіб метадами, метаперсонажів, що водночас грають кілька ролей, виступаючи «як об’єкти і суб’єкти гри» [6, с. 393]. Варта уваги стаття О. Бондаревої «Жанрові кордони класики, некласики та постнекласики» [5]. Літературознавиця веде мову про жанрові дифузії новітньої української драматургії, що, власне, уможливили нові шляхи розвитку метадами: «тектонічні процеси у новітній українській драматургії... практично усунули з порядку денного “чисті” жанрові форми, відбилися на формуванні безлічі “перехідних” жанрових структур... стали потужними каталізаторами системних зрушень для драматургічного жанротворення...» [5, с. 24–25]. На цю думку пристає Є. Васильєв, наголошуючи, що «до проблем, пов’язаних із жанротвірними процесами, в останні десятиліття додалась також метадрама та метатеатральність» [10, с.12].

Виокремлюючи драму для читання, як один з експериментів над жанровою формою, науковиця зазначає, що вона «дедалі більше тяжіє до метадраматургії, тому потенційно конструюється як не-спектакль, бо свідомо не розрахована на сценічну інтерпретацію» [7, с. 277]. Прикладом, на її думку, можуть слугувати окремі твори Б. Стельмаха, Я. Верещака й ін. Роздумуючи над механізмами впливу метатеатральних стратегій на переосмислення персоналій біографічної драми, О. Бондарева констатує внаслідок такої взаємодії суттєву і невідворотну трансформацію жанру на рівні структури та поетики. Відбувається розмиття меж меж рампюю і глядацькою залюю, театр

виступає як посередник між текстом і реципієнтом, а самі тексти стають відкритішими до голосу драматургів [8].

Сучасну поетику метадрами, як, власне, в усі часи, важко уявити без інтертекстуального компонента. «Нині особливо актуально стає проблема взаємин літературного першоджерела та сценічного тексту, конфігурація яких збагачує свою семантику завдяки грі і заслуговує ґрунтовного інтертекстуального осмислення» [14, с. 11-12]. Слушною вважаємо думку Г. Каспич, яка, досліджуючи зміну у драматургічних жанрах інтертекстуального рівня на метатеатральний, доходить висновку: «одна із питомих моделей власне драматургічної інтертекстуальності – коли один текст у певному обсязі, зберігаючи сюжет, потрапляє всередину п'єси, стає її вставним конструктом та інспірує структуру «театру в театрі» [21, с. 33]. Серед інших інтертекстуальних прийомів, що наснажують сцену та нерідко входять до системи метадрами, можна виокремити альянзи, ремінісценції, діалог епох і культур.

Заслуговують на увагу дотичні до метадраматичних горизонтів інтертекстуальні студії М. Шаповал. У своїй монографії «Інтертекст у світлі рампи: міжтекстові та міжсуб'єктні реляції української драми» [40] дослідниця аналізує специфіку метажанру, функціонування драми як комунікативної моделі, а також особливості взаємодії інтертекстуальності з текстами класичного, некласичного та неокласичного ґатунку. Крім того, драмознавиця веде мову про авторську позицію, яка вибудовується у грі з читачем і передбачає поліваріантність інтерпретацій, що також можна віднести до засад метадраматичного аналізу. Важливим для осмислення метадрами стала експлікація читацької маски, що може подаватись за допомогою апеляції до глядацької зали, ремарок-інвокацій до режисера, залучення глядача як учасника гештінгу, персонажного статус читача імітаційного інтексту [40, с.269].

Нерідко розвідки українських дослідників перебували у фокусі уваги архетипної критики. Схоже спостерігаємо у монографії О. Когут «Архетипні сюжети та образи в сучасній українській драматургії (1997–2007 рр.)» [24], що представляє аналіз п'єс сучасних драматургів крізь призму метадрами.

Визначальними стали міркування науковиці щодо особливостей сучасної драми, а саме нерозмежованості ігрового світу, функціонування реального й умовного як цілісної структури, на яку нашаровуються ігрові прийоми театру в театрі, п'єси у п'єсі, гри у грі, створюючи багаторівнево закодований сюжет [24, с. 250].

Неабияким поштовхом для наукової інтерпретації метадрами міг би стати доробок Лесі Українки, що засвідчив свою яскраву метадраматичну природу. Нині він сповна не опрацьований вітчизняним літературознавством. Можемо виокремити констатацію О. Новобранець у статті «Досвітні огні української літератури» (драма-обробка Лесі Українки «Камінний господар»): «“Камінний господар” – це метадрама, складна філософська картина життя, в якій як живі характери сприймаються й інші персонажі, непрості, неоднозначні» [31, с. 42].

У річищі аналізу метадраматичних тенденцій творчість Лесі Українки поцінована О. Вісич. На прикладі низки драматичних творів науковиці вдалося дослідити щільність застосування драматургинею імітації театрального процесу, вставних перформансів, а також зосередженості рівною мірою на виконавцях і глядачах дійства [16, с.228].

Системному вивченню персоналію драматургії ХІХ століття, а саме І.Карпенка-Карого, піддає К. Поліщук у дисертації «Поетика Івана Тобілевича (Карпенка-Карого): системний аналіз» [35]. Цікаво, що на позначення особливостей поетики драми науковець послуговується терміном «драматургічність», зазначаючи, що «це система виражальних засобів драматургії як виду мистецтва... дослідити драматургічність фактично означає зрозуміти драматургічну майстерність автора» [34, с. 5]. Засади метадраматичного аналізу вбачаємо в оперуванні поняттями «метапоетика» і «метапоетичний дискурс», адже «поняття метапоетичного дискурсу об'єднує усі інші поняття (метатексту, метапоетичного тексту)» [34, с. 5]. У статті «Драматургічне мистецтво Івана Тобілевича (Карпенка-Карого) у метапоетичному дискурсі» простежуємо накладання метапоетичних моделей на творчість драматурга з метою дослідження поглядів на майстерність гри

акторів, а також драматургічне і театральне мистецтво (театрознавчі питання, стан сучасної театральної справи) загалом [33, с. 103].

Поодинокі спроби аналізу багатої на метадраматичні структури драматургії кінця XIX – початку XX століть засвідчують «білі плями» вітчизняного літературознавства. Як виняток, окрім вже згаданих науковців, останніми роками на поле метадраматичних розвідок виходить Г. Костенко статтями «Модальність сатиричної та побутової комедії в українських драматичних жартах кінця XIX – початку XX століття» [25], «П'єса «Шантрапа» О. Саксаганського у виставі Б. Богомазова «Що їм Гекуба?»» [26]. Дослідниця ретельно вивчає сатирично-гумористичну естетику й функціонування прийому «театр у театрі», що однозначно є внеском у розвиток теорії метадрами.

Значно частіше у центрі наукового інтересу опиняється сучасна українська метадраматургія. Зокрема, творчість Я. Верещака, як одного з ідейних натхненників і вправних реалізаторів метадраматичного задуму. Цікавими є міркування Л. Бондар у статті «Синтез літератури і сценографії та його вплив на жанромодельовання п'єс Ярослава Верещака» [4]. Аналізуючи творчий доробок драматурга, вчена вказує на стрижневість прийому *homo ludens* (граючої людини), репрезентованого героями-масками, які підтверджують схильність людської природи до виконання ролей, гри. Крім того, зазначає Л. Бондар, провідними виразниками театралізації Я. Верещака є «сцена на сцені», що вибудовується у процесі розвитку сюжету та набуває локального значення, і «театр у театрі», за якого весь сюжет п'єси зреалізовано у формі театрального видовища «тут і зараз» [4]. Основу наукової рецепції науковиці становить функціонування прийому «театр у театрі» у творчості драматургів «нової хвилі», зокрема систематичне студіювання драматургії Я. Верещака [3; 2].

Не можемо оминати студії Л. Сидоренко, яка останніми роками цілеспрямовано вивчає сучасну українську метадраму, розширюючи вектори наукового спрямування. Дослідниця адвокує інтертекстуальність і

авторerefлексію, стверджуючи їхню потенційність серед метадраматичних стратегій. Показовою є стаття вченої «Моделі митця й орієнтири творчої самоідентифікації у драмі Я. Стельмаха “Синій автомобіль”» [37]. Науковиця веде мову про вмотивованість вибору метадрами як жанрової форми, що дозволяє через гру й заперечення утвердити «особливу роль літератури й митця в кризові часи» [37, с. 64]. Цю думку драмознавиця продовжує у статті «Митець у “перевернутому” світі: особливості перехідного художнього мислення у драмі Ярослава Верещака “Душа моя зі шрамом на коліні”» [36], наголошуючи, що «загальнолюдське значення образу митця, філософське осягнення проблеми творчості посилює прийом інтерактивного спілкування з глядачами й принцип “подвійної сцени”» [36, с. 223]. Проте як і в попередньому дослідженні, Л. Сидоренко зосереджується на поглибленні театральності тексту за допомогою інтертекстуальності. У пізніших працях вчена здебільшого акцентує увагу на проблемах біографічної драми, а також зосереджується на проявах авторerefлексійності у метадраматичних текстах сучасної драматургії [38].

Неабиякий науковий резонанс спричинила ґрунтовна праця Є. Васильєва, а саме монографія «Сучасна драматургія: жанрові трансформації, модифікації, новації» [10], у якій теоретик подає зріле осмислення метатеатральності, пов'язуючи її з проблемою метаперсонажності, а також функціонування церемонії і ритуалу у драматургії ХХІ століття. Значення багаторічної праці дослідника «полягає в тому, що автор запропонував читачам жанрово-естетичну переакцентуацію в баченні сучасної драматургії, що затребувана науковим поступом сьогодення» [27, с. 102]. Увагу у дослідженні зосереджено на жанрових дифузії, які постали унаслідок щільності інтертекстуальних та інтермедіальних тенденцій. Підтвердженням цьому є детальна авторська характеристика новоімплементованих жанрів у драматургії ХХ-ХХІ століть, що все частіше засвідчує орієнтацію на кінематографічні структури та породжує поняття «драма-сиквел», «драма-приквел», «драма-римейк», «драма-ремікс», «драма-сайдквел», «драма-кросовер».

Літературознавець наголошує, що важливу роль у процесі жанрових трансформацій відіграє метатеатралізація текстів, отож «метадрама має чималу вагу в сучасній драматургії» [10, с. 199]. Водночас Є. Васильєв вказує на нестачу наукової рецепції жанрових новації внаслідок взаємодії твору з метадрамою: «у вітчизняній теорії драми (радянській та пострадянській) до останнього часу були відсутні як посилання на західну теорію метатеатру (метадрами), так і відповідні терміни. У кращому випадку розглядали категорії гри, театральності, «театр в театрі» [10, с. 129]. Схоже спостерігаємо у вже наведених студіях, що подекуди містять лише згадки про метадраматичність окремих п'єс, засвідчуючи неповноту осмислення літературознавством метадраматичного пласту української драматургії.

Прогресивними нам видаються студії О. Вісич, що останніми роками цілеспрямовано докладає рук до заповнення лакун у царині метадраматичних розвідок. У центрі наукового інтересу дослідниці перебуває метадрама в системі надконструкцій, проблема її типології [18], природа та функціонування метадраматичних прийомів [17]. Цікавим є авторське виокремлення двох принципів класифікації метадрами: культурно-історичного, що акцентує увагу на еволюційному ускладненні досліджуваного явища, та теологічного, що у свою чергу поділяється на власне теологічний (іншими словами, чітко простежуваний) і okazіональний (ужитий принагідно). На думку вченої, теологічна метадрама є «свідомим втіленням задуму створити “драму про драму” з використанням повного спектру характерних метадраматичних прийомів, спрямованих на саморефлексивність театру» [18, с. 168]. Ми вважаємо, що такий аналіз залежний від суб'єктивних оцінювань дослідника, а тому потребує додаткового пояснення чіткості меж означуваних категорій.

Не оминає науковиця метадраматичний компонент драматургії кінця XIX–середини XX століть, що доводить тяглість української драматургії, для якої жанр метадрами не є новим. Квінтесенцією плідних напрацювань О. Вісич стала докторська дисертація «Метадрама: теорія і репрезентація в українській літературі» [16], у якій літературознавиця здійснює системний аналіз феномену

метадрами. Дисертантка обстоює доцільність початку відліку історії української метадрами від творчості Михайла Старицького й Івана Карпенка-Карого. Для їхнього драматичного доробку, наголошує дослідниця, характерними є прийоми театру як топосу, п'єси у п'єсі, літературно-життєві покликання, самопокликання, а також становлення метаперсонажа. Яскраву метадраматичну традицію української літератури продовжили письменники-емігранти І.Костецький, Ю.Косач, Л. Коваленко, І. Чолган, Іван Багряний та ін. [16].

Підсумовуючи, огляд дискурсу метадрами в українському літературознавстві дав змогу говорити про системні пошуки українських науковців, що стають приводом до появи нових метадраматичних розвідок. Нестача кваліфікованого метадраматичного аналізу із залученням західної теорії і відповідної термінології у драмознавстві останнього десятиліття спричинила певну загерметизованість і зацикленість на оперуванні категорією «театр у театрі». Нерідко метадраматичні стратегії аналізу драматичного доробку зреалізовано у працях дослідників суміжних царин: біографічної драми, інтертекстуальності, архетипної критики, що є важливим внеском у осмислення повноти феномену метадрами.

1.2. Структурні особливості метадраматичних п'єс

Складність унормування метадрами не поступається місцем проблемі класифікації її різновидів. Це зумовлено досить широкою і багатогранною природою метадраматичних текстів, залученістю різноманітних театральних елементів, взаємодією із жанрами комедії, трагедії та їхніми дифузіями. Крім того, метадрама може варіюватися залежно від епохи, культурного контексту й індивідуальних художніх інтенцій. Це призводить до появи не лише все нових і нових варіантів метадраматичних засобів і технік, що робить виокремлення структурних елементів складним і неоднозначним, а й численних спроб категоризації досліджуваного явища.

Зауважимо, що метадраматичність – явище, за якого драма або театр свідомо стає об'єктом розгляду всередині самої себе. Це зумовлює використання метатеатральних елементів, що наголошують на театральній природі п'єси, її структурі та процесі акторської гри.

Для розгляду структурних особливостей метадраматичних п'єс ми вважаємо за необхідне звернутися до напрацювань Р. Хорнбі, що наразі є найбільш опрацьованою і науково осмисленою класифікацією метадраматичних структур. Театрознавець вказує на те, що вид п'єса у п'єсі може бути зреалізований двома формами: 1) вставка: коли внутрішня п'єса є другорядною і вмонтованою у канву тексту незалежно від основної дії; 2) «рамковий» тип, за якого внутрішня п'єса стає первинною, а зовнішня – засобом її обрамлення. За словами Р. Хорнбі, аби бути повноцінно метадраматичними, зовнішня дія обох форм має містити сюжет і дійових осіб (навіть схематичних); визнати існування внутрішньої дії; сприймати це дійство як виставу (performance).

Прийом п'єси у п'єсі став одним із найпродуктивніших для сучасної української драматургії. Показові приклади використання спостерігаємо у біографічних драмах О. Миколайчука «Гайдамаки. Інші» [28] та В. Діброви «Куліш» [20]. Персонажі першої п'єси намагаються повернути до сценічного життя поему Т. Шевченка «Гайдамаки», а також реконструювати однойменну виставу Леся Курбаса. Однак все йде шкереберть, коли початковий задум

перетворюється на «проживання» творів з огляду на реалії ХХІ ст. У драмі на дві дії «Куліш», до того ж, маємо справу з тривимірним образом Автора-Режисера-Актора, адже авторство невідомої п'єси належить персонажу, що залучений до гри на сцені. Варта уваги також яскрава реалізація метадраматичного прийому у творі Павла Ар'є «Людина у підвішеному стані» [1], що набуває виразного абсурдистського характеру. Розпочинається дійство прогоном однієї зі сцен вистави, прем'єра якої має скоро відбутись. Прикметно, що режисерів у тексті двоє, як і самих п'єс, що подвоює ігровий пласт і нашаровує множинність метадраматичних інтерпретацій. Головних героїв, на диво, позначено нотами задля підкреслення професійної деформації, адже «театр перетворив кожного з них на заручника, на бранця, коханця, на маріонетку. Кожен прагне відірвати нитку, яка смикає ним, але щойно відірвеш – станеш не підвішеним, а знівеченим: зламанною іграшкою» [11]. Драматичні тексти зреалізовано у формі вставки, що дає драматургам змогу завдяки грі та подвійному часопростору переосмислити видатні, часом контroversійні постаті, а також актуалізувати проблеми театру, зокрема його закостенілість і потребу в радикальній реформації.

Виокремлюючи наступний різновид метадрами, церемонію у п'єсі, Р. Хорнбі констатує його широке використання у драмі всіх культур і часів (зображується у вигляді бенкетів, балів, вистав, турнірів, ігор, ритуалів, судів, розслідувань, страт, поховань, коронацій, ініціацій). Подібно до п'єси у п'єсі, він передбачає певну формальну виставу, відокремлену від дійства, у яке вмонтована. Церемонія у п'єсі є метадраматичною у сенсі дослідження культурного феномену, що засобами перформансу тісно пов'язаний із театром і реалізує людський потяг до «виконання» (performing) загалом. Дослідник розрізняє два типи церемонії у п'єсі – завершену і фрагментарну, що не відбулася через невправність, переривання чи корупцію. Залежно від залученого типу п'єса набуває трагічного чи комічного тону [44, с. 63].

Прийом церемонії у п'єсі, що межує з ритуалом, є одним зі стрижневих для лесезнавчої імпровізації Неди Неждани «І все-таки я тебе зраджу» [30].

Головна героїня, Леся Україна, у пролозі проходить своєрідну ініціацію, введення у світ, зародження, що згодом підкреслюється криком немовляти. На ритуальність такої сцени вказує сама авторка у ремарках-інвокаціях: *«Наступна сцена може бути схожа на якусь пластичну гру і водночас на шаманське дійство, чаклування. Вона має вирізнитися і від попереднього і від наступного. Дівчина — ніби лялька в руках цих двох»* [30]. Цікаво, що церемонія стає зовнішньою рамкою дійства, через що драму можна сприймати як зациклену, що не має кінця: *«З'являються Арлекін і П'єро, повторюється чи якимось видозмінюється та ритуальна сцена-посвячення, яка була на початку п'єси»* [30]. Ще одним маркером ритуальності у п'єсі постають маски італійської комедії дель-арте, П'єро й Арлекін, які під час дії по чергово втілюють Білого та Чорного духів, жебраків, посланців і продавців квітів, і, крім того, «надають п'єсі театрального відтінку та стають підґрунтям її “метатеатральності”» [9, с. 11].

Третій тип – гра ролі у ролі, допомагає насамперед відобразити не те, ким є персонаж, а те, ким прагне бути, іноді іронічно вказуючи, що обрана роль більше пасує суті персонажа, ніж його повсякденна, «реальна» особистість. Такий дуалістичний прийом створює відчуття двозначності, ускладнюючи рецепцію дійової особи, навіть коли ця гра ролі у ролі є очевидно фальшивою. В інтерпретації науковця, роль у ролі «додає третій метадраматичний пласт до глядацького досвіду: герой грає роль, але герой і сам виконується актором» [44, с. 68]. Зрештою, драмознавець підсумовує: якщо п'єса у п'єсі є художнім засобом дослідження екзистенціальних проблем, церемонія у п'єсі – засобом дослідження соціальних, то роль у ролі – засіб для вирішення проблем індивідуальних. Однак важливо, що індивіда тут зображено не в ізоляції, а в тісному зв'язку із суспільством.

Невіддільним для такого структурного елементу метадрами є метаперсонаж. За аналогією до концепції метатеатру Л. Абеля, метаперсонаж – персонаж, який «знає», що виконує роль, свідомий свого сценічного образу. Є. Васильєв наголошує, що «наявність у драмі метаперсонажу є

конститутивною ознакою її метатеатральності» [10, с. 192]. Витоки природи метаперсонажів науковці вбачають у абсурдистсько-метадраматичній п'єсі Л. Піранделло «Шість персонажів у пошуках автора», центром подій якої є поява під час репетиції шістьох персонажів (Батько, Мати, Пасербиця, Син, Хлопчик, Дівчина), що прийшли у театр у пошуках автора. Свій вчинок вони пояснюють бажанням жити і творити, адже їхній автор не зміг втілити задуму у життя, прирікаючи дійових осіб на беззмістовні блукання. Ці фантоми пропонують Директорові театру стати його новою п'єсою, бо понад усе прагнуть діяти (perform), бути втіленими, як персонажі тієї вистави, що її репетирують актори. Такий тип метаперсонажів Є. Васильєв відносить до умовної категорії «саморефлексуєчий», тобто такий, що усвідомлює свою мету і театральну природу. Театрознавець також виокремлює «театральний» («професійний»), коли акторів чи інших представників кону (драматургів, режисерів тощо) зображено під час репетицій, вистав, театральної гри, і «ритуальний» типи. До другого дослідник зараховує непрофесійних театралів, що розігрують на сцені різноманітні церемонії і ритуали, наголошуючи, що ця класифікація потребує ґрунтовнішого опрацювання. Цікавою нам видається експериментальна пропозиція Є. Васильєва вважати за метаперсонажів героїв, що повсякчас трапляються у творах одного чи різних авторів. Таке переакцентування дало б змогу позбутися закостенілого терміну «вічний образ», проте, застерігає теоретик, водночас може спричинити ще більшу термінологічну плутанину.

Українська драматургія не могла не відгукнутися на такі тенденції метадрами. Виразно метадраматично сприймається гра акторки, головної героїні моносповіді Я. Верещука «Третя молитва» [12]. Із розгортанням сюжету метаперсонажка, яку можна одночасно віднести до «саморефлексуєчого» і «театрального» типів, поступово постає у трьох вікових іпостасях: діда, батька, сина. Перша маска апелює до минулого (у п'єсі – чорнобильської катастрофи), друга репрезентує теперішнє (наскрізь корупційне), третя – хлопчика, що просить Бога відняти його поетичний дар, не доречний сину державного

функціонера. Таке перевтілення супроводжується саморефлексією, а проживання досвіду Іншого із залученням метадраматичних структур «пропонує альтернативні моделі буття для соціуму» [29, с. 90]. Метадраматичний спосіб застосування прийому масок також простежується в іншій п'єсі драматурга, чорній комедії «Центрифуга» [13], де метаперсонажі мають кілька облич: Димок–Бос–Художник–Актор–Димок і Дівчина-привид–Буфетниця–Муха. Зазначимо, така багатошаровість допомагає поділити реальність часопростору кону на кілька рівнів, а також з легкістю змінювати ігрові пласти, що у підсумку неодмінно констатується умовністю того, що відбувається:

«**Димок.** Шик! Петре, як тобі наша ідея щодо театру?

Петя. (не відразу). Життя коротке, а мистецтво – вічне ... Тільки слід буде в програмці – обов'язково треба буде! – надрукувати наше космічне кредо. Імпровізую...» [13, с. 136].

Щодо літературних/життєвих референцій, то Р. Хорнбі свідомо визнає обмеженість їхньої метадраматичності часом і складом публіки. На його думку, для повноцінної реалізації потрібен добре обізнаний реципієнт, що зміг би вступити у творчий діалог з драматургом і зчитати закладені коди драматичної ілюзії. Якщо ж глядачу справді вдасться розпізнати метадраматичні компоненти, то результат буде подібним до внутрішньої п'єси у п'єсі, лише у мініатюрі, «адже уявний світ основної п'єси буде розірваний спогадом про його зв'язок з іншим літературним твором або творами» [44, с. 88]. Та однак не всі літературні/життєві референції матимуть окреслену метадраматичну природу. Більшість з них виконують стилістичну функцію, як-от адаптації чи запозичення, ще частіше – не піддаються розпізнаванню. Інша річ, коли покликання відоме загалу та набуває ознак штампу чи фразеологізму, не провокує асоціацій або ж відсилає до міфу, фольклору, біблійних історій. У такому разі літературна/життєва референція вважається невідокремленою, та не має в собі чітких ознак метадраматичності.

На противагу їм, самореференції (самопокликання) завжди набувають чіткої метадраматичної природи. Проте і вони певною мірою вважаються прикладами літературних референцій, адже сама п'еса, на яку здійснюється покликання, є літературним твором, художнім явищем. Крім того, самореференції також можуть бути життєвими, й апелювати до реальності через визнання «залаштункової» реальності п'еси штучним, фікційним конструктом. Важливо розрізнити прямі самопокликання й ті, що рідко зчитуються публікою, наприклад, репліки хору, наратора чи монолог персонажа, які, однак, мають на меті не «зруйнувати художній світ п'еси, а натомість розширити його, аби вмістити глядача» [44, с. 104]. Ба більше, хори та наратори сприяють розвитку драматичної дії, а не призупиняють її.

Навіть попри певну термінологічну розмитість та, часом, складність у прикладному застосуванні, типологія метадрами Р. Хорнбі стала вагомим внеском в осмислення природи метадрами і стала фундаментом для подальших метадраматичних розвідок.

Не можемо також оминати плідні метадраматичні студії Карін Фівег-Маркс. Цікавою є типологія, що її дослідниця запропонувала у монографії «Метадрама й англійська сучасна драма» [45]. На думку науковиці, слід розрізнити шість типів метадрами:

- 1) *тематичну*, власне «драму про драму», для якої характерна театральна персоносфера (актори, драматурги, режисери, глядачі) та руйнація драматичної ілюзії;
- 2) *фікційну*, що подібна до хорнбівської класифікації і містить вставні елементи у канві тексту: п'еси, постановки, репетиції;
- 3) *епістемологічну*, яка стверджує залучення епічних прийомів (прологів, епілогів, хорів, нараторів);
- 4) *дискурсивну*, що застосовує саморефлексію, зокрема апеляцію до глядацької зали;
- 5) *персонажну*, що відповідає прийому гри ролі у грі, а також ефекту «виходу з ролі»;

б) *адаптивну*, що оперує літературними і самопокликаннями, використовуючи інтертекстуальні елементи.

Отже, після розгляду структурних особливостей метадрами можемо стверджувати, що характерним для метадраматичного тексту є подвоєння сценічного часопростору, яке виявляється у залученні вставних елементів: п'єси у п'єсі та церемонії у п'єсі. Не менш важливою є особлива театральна персоносфера метадрами, до якої входять актори, драматурги, режисери, глядачі. До того ж, потрактування образу дійових осіб ускладнюється нашаруванням прийому гри ролі у грі, самоусвідомлення якого підносить їх до рангу метаперсонажів. Нерідко таке перевтіленням відбувається із застосуванням масок. Літературні/життєві референції та самопокликання працюють на подвоєння умовності художнього світу, становлять інтертекстуальний пласт метадрами та потребують кваліфікованого реципієнта, який зміг би їх розкодувати.

Висновки до першого розділу

Дотепер метадраму нерідко ототожнюють з метатеатром, театром, який «знає», що він театр. У науковий обіг поняття «метадрама» увів Л. Абель на позначення п'єс про життя, що вже зазнало театралізації. Важливими для осмислення метадраматичних текстів стали студії Р. Хорнбі, що констатував саморефлексійну природу метадрами і виокремив її п'ять ключових різновидів.

У вітчизняному літературознавстві процес обговорення концепції метадрами активувався лише на початку XXI ст. Нестача компетентних досліджень із залученням зарубіжних теорій призвела до оперування обмеженим термінологічним апаратом. Останніми роками у поле метадраматичних розвідок все частіше потрапляє драматургія кінця XIX-середини XX ст., що засвідчує тяглість української метадрами та дає змогу говорити про неї, як про повноцінного учасника світового контексту.

Метадрама зазнає трансформації на рівні структури під впливом багатьох чинників, зокрема інтенсифікації театральних елементів, а складність їхньої систематизації перебуває у колі наукового інтересу вже не одне десятиліття.

Жодна із запропонованих нині типології не є всеохопною, адже обирає за предмет дослідження окремі категорії, або ж відштовхується від більших значущих елементів.

До структурних особливостей метадрами належить наявність вставних елементів, що можуть розгортатися у вигляді п'єси у п'єси, репетиції у п'єсі або церемоніалу. Невід'ємним елементом метадрами є метаперсонаж, свідомий своєї гри ролі у грі. Літературні/життєві референції та самопокликання репрезентують інтертекстуальну природу метадраматичних текстів і залучають підготовлену публіку до творчого діалогу, актуалізуючи феномен гри.

РОЗДІЛ 2. ПОЕТИКА СУЧАСНОЇ УКРАЇНСЬКОЇ МЕТАДРАМИ

Метадрама не лише відображає театральну реальність, але й створює простір для рефлексії, роздумів про мистецтво, акторську гру, театральну традицію та роль глядача. Крім того, спонукає глядача й учасника театального процесу замислитися над сутністю та сенсом театру, його взаємодією з реальним світом та публікою.

В останні десятиліття українська драматургія пройшла значний шлях розвитку та трансформації, а метадраматична форма стала одним із найпродуктивніших напрямів творчої реалізації українського театру. Важливим у контексті дослідження сучасної української метадрами є визначення її поетики – набору іманентних рис, що постають в аналізі особливостей структуротворення та взаємодії метадраматичних прийомів у канві тексту. Однак варто зауважити, що охопити увесь масив метадраматичних текстів української драматургії – справа не однієї розвідки, ба більше, не одного дослідника. Тому ми пропонуємо зосередити увагу на поетиці метадрами у п'єсах знаного драматурга В. Герасимчука «Приборкування.. Шекспіра!» та представниці молодого покоління М. Шуляк «Театр – це я!», а також прослідкувати можливі зміни у конструюванні їхніх творів.

2.1. Метадраматичний вимір п'єси Валерія Герасимчука

«Приборкування... Шекспіра!»

Драма на дві дії «Приборкування.. Шекспіра!» належить до циклу «П'єси про великих», над яким В. Герасимчук плідно працював наприкінці минулого століття. Наразі драматургічний цикл уже встиг опинитися у полі зору дослідників інтертекстуальних стратегій і мотивних кодів [39; 22], та найбільше – жанрових дифузій і біографічної драми [6]. Ми ж прагнемо дослідити метадраматичний вимір однієї із п'єс циклу, а саме – «Приборкування... Шекспіра!».

Драма В. Герасимчука «Приборкування... Шекспіра!» актуалізує форму «п'єси у п'єсі» з кількома вставками, тому її можна віднести до *фікційного*

різновиду метадрами. Дія твору охоплює лондонський період 1592-1603 років у житті Вільяма Шекспіра, та розпочинається заключною сценою вистави «Річард III». Сам англійській драматург виконує у ній роль Річмонда. Крім цієї історичної хроніки, у тексті також сценічно втілюються «Річард II» і «Приборкання норавливої», фігурують згадки про «Ромео і Джульєтту», «Генріха V», «Венеціанського купця», «Генріх IV», «Багато галасу даремно», «Два веронці», «Марні зусилля кохання», озвучується задум майбутніх п'єс про Макбета, Отелло, Антонія і Клеопатру, короля Ліра. Разом із сонетами та постаттю Шекспіра, вони становлять інтертекстуальний пласт драми, а також формують *шекспірівській інтертекст*. Зважаючи на оперування літературними покликаннями, драму В. Герасимчука також зараховуємо до адаптивного типу метадрами.

Внутрішні, вмонтовані п'єси стають каталізатором подій зовнішнього світу «Приборкування... Шекспіра!», змушують повсякчас проводити аналогії до подій головного дійства, що є невід'ємним елементом мети автора – відтворення складного життя англійського драматурга, спроб приборкати його творчу свободу «сильними світу цього»: «**Шекспір**. ...Мене можна приборкати як людину, але ніхто і ніколи не приборкає мене як митця!» [18]. Крім того, В. Герасимчук навмисно вустами Шекспіра вказує на неоригінальність його драматичного доробку, прагнучи виправдати театрала та полемізувати з дошкульними критиками: «**Шекспір**. Перелицьовую... Навіщо вигадувати якісь нові неправдоподібні сюжети, якщо можна по-новому переосмислити вже відомі? Все одно ж “немає нічого нового під сонцем... Що було, те і буде, що робилось, те й буде робитись воно...”» [18]. Апеляція до Екклезіаста функціонує у тексті як літературна референція, однак, не набуває рис метадраматичності, адже зустрічається повсякчас і відсилає до біблійної історії, отже, має радше стилістичну функцію.

Як зазначає О. Вісич, «основним місцем дії в метадраматичних п'єсах переважно стає театральна сцена, що зазнає ускладнення за допомогою додаткових сценічних або умовно сценічних локусів, які слугують майданчиком

для внутрішніх постановок» [15, с. 116]. Варте уваги те, як з перших сторінок В. Герасимчук застосовує прийом «сцени на сцені», вказуючи у ремарках де саме має відбуватися дія: *«На сучасній сцені змонтовано середньовічний англійський театр: його сцена являє собою укріпленій на стовпах висотою в кілька футів дерев'яний поміст, краї якого обшиті дошками»* [18]. Така надбудова руйнує драматичну ілюзію, подвоюючи сприйняття театру як топосу, а також консервує часопростір п'єси, водночас виразно підкреслюючи контраст із сучасністю. Далі простежуємо ще одну яскраву стратегію метадрематичного тексту: *«Передня частина цієї давньої сцени (просценіум) знаходиться під відкритим небом. Над задньою зроблено навіс, який підтримується двома мармуровими колонами. Фоном сцени служить стіна дерев'яної споруди, яка називається “гримерним домом”»* [18]. Залученість раніше недоступного глядачам і сакрального для сценічної групи простору поза сценою руйнує сталі закони класичного театру та є характерною ознакою метадрами. Головною метою таких зсуенень є показ не готового відіграного матеріалу, а фіксація подій профанного кшталту: сварок, зустрічей, сцен любовців.

Гримерка стає для Шекспіра місцем творчої сили та вразливості: *«Сучасна сцена повертається, і вже ми бачимо, що у гримерній сидить схвильований Шекспір і прислухається до того, що відбувається на сцені його театру», «У гримерній сидить Шекспір. Він дуже зажурений»* [18]. Тут він «перелицьовує» твори, зустрічається з драматургами й акторами, знаттю, дізнається про заколот і тугішання монаршого зашморгу, тут відбувається переакцентування його системи цінностей: *«Шекспір. ... (Потім трохи заспокоюється, іде за куліси, піднімає той червоний одяг і обтрушує з нього пил). А це... хай поки що повисить між двома моїми гербами... Спасибі королю за ласку і за дворянський чин... Чого ж – нормальний костюм... При першій же нагоді я його й одягну – нехай люди бачать, що і ми “Не без прав”. (Показує на свій герб). Але нехай королі знають, що ми і „Не без гірчиці”... (Вішає костюм між цими двома гербами)»* [18]. Прикметно, що впродовж усієї п'єси місця дії – сцена і

гримувальна кімната – не змінюються, а нові обставини та коротку хроніку значного відрізка часу драматург подає у ремарках перед сценами.

Цікавим є функціонування у драмі прийому «репетиції у п'єсі». Зазвичай репетиція канонізує відкритість тексту й оприявлює особливий перехідний стан дійової особи, коли він уже не актор, але ще й не персонаж, якого грає. У п'єсі «Приборкування... Шекспіра!» вона набуває інших значень, зміщуючи акцент з театральної трупи на символічний підтекст розіграного фрагменту. Адже саме під час репетиції «Приборкування норавливої», знаменитої частини про наміри та методи Петруччо приручити Катаріну, Шекспір отримує звістку про смерть від рук войовничих пуритан найліпшого друга, Крістофера Марло, якого повсякчас воліла приборкати правляча династія. Туга за товаришем і бажання помсти підштовхують драматурга до написання викривальної історичної хроніки «Річард II»: «**Шекспір**. Моя наступна п'єса буде ще трагічніша і страшніша – я хочу вивести образ жорстокого і підступного монарха, який нищить неповинних людей...» [18].

Не менш важливим компонентом метадраматичного тексту є гра ролі у грі. Такий ракурс сприйняття не лише модифікує часопростір дійства, а й констатує персонажами усвідомлення своєї метадраматичної природи. Персоносферу п'єси «Приборкування... Шекспіра!» можна віднести до «змішаного» типу метаперсонажів. Її представниками є: актори театру «Глобус», місця дії; драматурги, у тому числі академісти, «університетські уми»; сам Шекспір як актор, і як історична постать митця; жителі Лондона – глядачі; знать, що уособлює друзів графа Ессекса. Та проте лише Шекспір наділений саморефлексією і здатен розмірковувати над реформаторськими проблемами театру і театрального матеріалу: «**Шекспір**. ... Люди міняють тільки одягу, а всередині вони ті ж самі... І театри міняють тільки декорації! А граємо ми уже давно і не раз зіграні кимось ролі... То краще вже брати відомі сюжети і давати їм нове трактування – так глядач скоріше зрозуміє тебе» [18]. Показовою є його участь у виставі «Річард III», що стає прикриттям, тривимірним маскуванням Автор-Режисер-Актор, за допомогою якого драматург реалізує свої політичні

переконання. Образної навантаженості додає те, що перу Шекспіра належать п'єси про скидання королів, непокору законам і змови. Однак, намагаючись не прогнівити ні опозицію, ні владу, він, зрештою, піддається приборканню, про неминучість якого на початку другої дії застерігає актор і один зі співвласників театру «Глобус», Річард Бербедж: «**Річард**. Тоді не ходить більше до таверни... А втім, вони можуть вас приборкати і в інший спосіб... **Шекспір**. Це ж як? **Річард**. Купити...» [18]. Тактику такого покорення вдало коментує один з драматургів-академістів, Бен Джонсон: «**Джонсон**. Ну, ти ж сам писав у “Приборканні норовливої”, як Петруччо спочатку морить голодом свою норовливу дружину, а потім годує її донесхочу... Отже, людина мовчить у двох випадках – коли така голодна, що вже не може говорити, і коли в неї... повний рот!» [18].

На особливу увагу заслуговує яскравий метадраматичний прийом залученості глядачів у ролі дійових осіб, яким охоче послуговується В. Герасимчук. У п'єсі вони постають повноцінним метаперсонажем театрального типу, про що свідчить згадка у переліку на початку драми, а також повсякчасні вказівки до дій: «*По краях сцени сидить знать, по боках, у “партері”, стоять прості глядачі*» [18], «*У “партері” стоять прості глядачі*» [18]. Така апеляція до глядацької зали, або ж вбудовування її безпосередньо у простір п'єси нашаровує рівні метадраматичної інтерпретації і реалізує концепт гри. Цікаво, що це також посилює відчуття фікційності та вибудовує шари умовності, адже «глядачів» виконують актори, а за їхньою грою спостерігають «справжні» глядачі. Іншим виразним чинником метадрами є коментування реакції аудиторії, яке у п'єсі «Приборкування... Шекспіра!» здійснює функцію лакмусового папірця і стає відображенням тодішніх політичних віянь. Драматург подає чітке диференціювання на просту (звичайні жителі Лондона) і впливову аудиторію (знать), аби розглянути події у двох перспективах: сприйнятті простого люду та вельмож. Від початку дійства спостерігаємо градаційну настроєвість публіки: після вистави «Річард III», у якій король-негідник, останній із династії Йорків, зазнає поразки – «*Глядачі, які стоять у „партері”, дружно і захоплено аплодують. Знать аплодує, але не так гаряче*»

[18]; у відповідь на виставу про скидання короля Річарда II парламентом, що її Шекспір пише як реакцію на смерть Крістофера Марло, – *«Глядачі насторожено слухають...»* [18], підкреслюючи хиткість становища. Та найцікавішою є реакція на ту ж постановку більш ніж 5 років потому, яку англійський драматург на прохання знаті ставить напередодні заколоту, очолюваного графом Ессексом, що вимагав смерті королеви Єлизавети I. Згодом він був засуджений до страти, тому що народ не підтримав повстання: *«Знать на сцені захоплено аплодує і кричить “Браво!”, “Отак треба скидати деспотичних королів!”*. *Глядачі у “партері” здивовано переглядаються...»* [18]. У кінці твору різниця між їхніми діями підкреслено коментарем Шекспіра: *«Народ у нас не боягузливий, а навчений...»* [18].

Таким чином, драма на дві дії В. Герасимчука *«Приборкування... Шекспіра!»* належить до фікційного типу метадрами, якому притаманні вставні елементи, що каталізують події зовнішнього світу і сприяють подвоєнню умовності простору. До метадраматичних ознак п'єси можемо віднести прийоми п'єси у п'єсі, репетиції у п'єсі, гри ролі у грі, сцени на сцені, використання театру як топосу, залучення залаштункового простору, театральну персоносферу і саморефлексуючого метаперсонажа, шекспірівський інтертекст, літературні референції, апеляцію до фікційної глядацької зали та коментування реакції глядачів.

2.2. Драма Марії Шуляк «Театр – це я!»: метадраматична інтерпретація

Історія постановок трагедії В. Шекспіра «Гамлет» є не менш трагічною вже не одного покоління українського театру. Більш ніж пів століття тому виключне право ставити «Гамлета» на сценах своїх театрів мали лише російські режисери, українські ж – могли споглядати шедеври метрополії та отримувати відмови через нібито примітивізм і неспроможність української сцени досягнути творчість великого митця. Прикметно, що коли у 1972 році в Україні відбувся перший арешт В. Стуса, В. Висоцький, що зіграв Гамлета на сцені «Театру на Таганці» 317 (sic!) разів, написав глибокодумного вірша «Мій Гамлет».

Потужним поштовхом до постановок «Гамлета» на українській сцені стала культова п'єса Леся Подерев'янського «Гамлет або Феномен датського кацапізму». У цій гострій сатирі на російську культуру Гамлет також зазнав десакралізації та постав як «свій» хлопець у толстовці та парусинових штанах, що мовить лише нецензурною лексикою. Апеляція не стільки до Шекспіра, скільки до Гамлета з московської Таганки. Таке розкодування спровокувало неабиякий інтерес до реактуалізації середньовічної трагедії і нових потрактувань з прицілом на сучасні реалії, у тому числі, театрального світу.

Драма на одну дію М. Шуляк «Театр – це я!» також є спробою розгерметизації канонічного твору англійського драматурга з метою означення проблем вітчизняного театру. До того ж, п'єса «Театр – це я!» має яскраву метадраматичну природу й належить одночасно до кількох типів метадами: *тематичного*, адже формує «драму про театр», *фікційного*, за побудову тексту у синергії п'єси у п'єсі з репетицією у п'єсі, та своєю виразною інтертекстуальністю – до *адаптивного*.

Прикметно, що центральною у творі постає цілком метадраматична тема, яка й артикулює вимір проблем театру – суперечки між режисером і акторським складом під час репетиції п'єси «Гамлет», що є своєрідним перевернутим зіткненням поколінь: старого, що прагне нового, і нового, що прагне старого. Сорокарічний Режисер одержимий ідеєю створити власний, революційний, сучасний театр, у якому не місце закостенілим прийомам і репертуарам:

«Режисер (радісно) ...Пора, нарешті, не соромлячись, заявити: Шекспір давним-давно застарів. І всі ці Мольєри і Шиллери теж. Я хочу очистити їх від надбудов часу, інтерпретацій, концептів, дискурсів. Я хочу зробити їх простими і зрозумілими для сучасного глядача» (Див. розділ «Творча робота» - *М.Ш.*). Молоде покоління, що уособлюють Актор і Актриса, навпаки, протестує проти такого блюзнірства та всіляко намагається протистояти Режисеру, у тому числі озброївшись іронією:

«Режисер. ...Я поставлю «Гамлета» по-новому...

Актриса (хмикаючи). У сусідньому [театрі] через дорогу він теж поставлений по-новому, з фаєр-шоу.

Режисер. А я поставлю ще новіше!» (Див. розділ «Творча робота»).

Здатність до рефлексії, осмислення проблем театрального процесу, власного призначення і місця у театрі дає змогу віднести дійових осіб драми до театрального та саморефлексуючого типів метаперсонажів. Важливою у контексті розгляду персоносфери драми є рецепція драматургині театральної критики, сенсом існування якої, серед іншого, є функція своєрідного фільтру, відсіювача «високого» від «низького», що, проте, все частіше зазнає впливу особистих преференцій. У п'єсі збірним образом такого явища постає Критикиня. Яскраво підкреслено її недолугість і некомпетентність, що проявляється у надмірній компліментарності *«любому маєстрові»* та примітивізмі. До прикладу, в необізнаності зі знаковою для світової драматургії трагедією В. Шекспіра «Гамлет»:

«Критикиня. ...(*Стишує голос, поглядаючи на Актрису*). Ти не міг би нагадати... яку саме п'єсу ви репетируєте?

Актор (здивовано). «Гамлета».

Критикиня. О, чудесна п'єса, чудесна п'єса! (*Зніяковіло.*) А можете двома словами описати про що вона, і хто є хто. Знаєте, стільки вистав доводиться переглядати – всього не запам'ятаєш» (Див. розділ «Творча робота»).

Рецесія театральної критики не лише констатується кризою театру, про яку повсякчас сперечаються персонажі, а й окреслює загальну тенденцію до трансформації, яка, однак, не завжди завершується новою віхою розвитку.

Орієнтація на сучасного глядача – стрижнева для концепції театру Режисера, а маніфестацією його мети є бажання за будь-яку ціну поставити шекспірівську трагедію по-новому. На цю манію поступово нанизуються все більш абсурдні думки про сценічні способи виразності та роль митця у театрі, апогей яких підкреслено заголовковим комплексом драми «Театр – це я!». Душевний біль Офелії та Гамлета, наприклад, режисер прагне передати звиваннями на підлозі, які нарешті змусили б глядачів позбутися хронічної пасивності та вступити у творчий діалог зі світом п'єси: **«Режисер. ...Пояснюю: ви звиваєтеся аби глядач запитав себе “Чому?”**. Нехай він теж ламає голову і почне думати... Для мене важливо аби він думав, брав участь, шукав відповіді на питання, які його мучать. Я хочу розбудити глядача думкою» (див. розділ Творча робота).

Чималу увагу у п'єсі приділено переакцентуванню класичного образу Гамлета. На його думку Режисера, у сучасному театрі не місце *«пропахлій нафталіном старовині»*, сьогодення вимагає змін, завдання ж театру – йти в ногу з часом, у тому числі, перевдягати Гамлета у джинси і светр, що свого часу здійснив Лесь Подерев'янський: **«Режисер. ...Ось таким і повинен бути Гамлет сьогодення – своїм хлопцем, простим, близьким, зрозумілим кожному. Таким, як ми. Тоді це зачепить»** (Див. розділ «Творча робота»). До того ж, десакралізації зазнає *«найзнаменитіший монолог в історії драматургії»* – «To be or not to be». Власне, авторка констатує зміщення траєкторії філософського виміру монологу у бік побутовізму: **«Режисер. Найзнаменитіший? Дурниця. Він знаменитий лише через анекдоти. Пити чи не пити? Бити чи не бити? І тому подібне. А самого монологу ніхто не знає»** (Див. розділ «Творча робота»). Закономірно, що підтвердженням слів героя є виправдання *«відомої театральної критикині»* на прохання продекламувати початок монологу:

«**Критикиня**. Знаєте, стільки вистав доводиться переглядати...» (Див. розділ «Творча робота»).

З розвитком дії Режисер все частіше задля розкриття власного бачення театру звертається до онтологічного виміру буття, філософії Нового часу та метафізики. Такою є алюзія на філософський мисленнєвий експеримент про падіння дерева на безлюдному острові. Якщо ніхто не зміг побачити як воно впало, то чи справді це відбулося? Герой метадрами дає однозначну відповідь: «**Режисер** (*поблажливо*)... Чи існуємо ми насправді, якщо нас ніхто не бачить, навіть ми самі? А що як усі сім мільярдів людей на мить перестануть бачити? Буду лише я. І Зоряні Світи. Всі інші – вигадка моєї уяви...» (Див. розділ «Творча робота»). Наприкінці п'єси можлива інтерпретація такої поведінки як наслідку відірваності від реальності та максималістської наївності у прагненнях незвично руйнується приходом санітарів у костюмах хімзахисту, що згодом призводить до смерті Режисера. Цікаво у цьому контексті розглянути алюзію на південнокорейський серіал про гру на виживання «Гра в кальмара». У драмі М. Шуляк «Театр – це я!» накладання кіномистецтва на театр взаємодіє із моделлю Автора у тексті іншого Автора, та констатує зайвість одного з них, що має вирішитись одноосібною перемогою. Поразка, у такому разі, вважатиметься вибуванням з гри. Протистояння між Шекспіром і Режисером чітко артикульоване, а приводом до змагання слугує бажання останнього надати «Гамлету» власного, сучасного звучання: «**Режисер** (*до Шекспіра, що сів поруч Критикині, тихо*). Сиди і дивись як я тебе на раз-два виграю» (Див. розділ «Творча робота»). Неможливість творчої реалізації Режисера внаслідок такого зіткнення маніфестується пострілом у заключній сцені п'єси. Прикметно, що пістолет до рук знедоленого вкладає саме англійській драматург.

Функціонування у п'єсі постаті Шекспіра є не лише маркером ймовірної божевільності Режисера, а й метадраматичною ознакою гри з глядачами впродовж дійства. Відтак репліки Шекспіра продовж усієї репетиції радше нагадують голос внутрішнього критика за роздвоєної свідомості: «**Шекспір**. Ти мене не переплю-ю-юнеш»; «**Шекспір**. Ха-ха. Не корч із себе генія» Див. розділ

«Творча робота»). Зауважимо, що вказівка на його нереальність та галюцінаційну природу є лише у переліку дійових осіб, який, авжеж, недоступний для прочитання перед виставою. Власне, про те, що Шекспіра бачить лише Режисер, глядач не дізнається під час вистави, що створює множинність інтерпретацій п'єси залежно від способу сприйняття тексту: читання чи споглядання на сцені. Проте авторка все ж вдається до своєрідних підказок про змінений стан свідомості Режисера, вкладаючи до вуст Шекспіра згадку про причину тривалої відсутності та раптової появи – перебування у психлікарні, а також постійні прохання Режисера тиші, що супроводжуються стилістичним повтором: *«Актор і Актриса переглядаються»* (Див. розділ «Творча робота»).

Виразної метадраматичної природи набувають літературні референції, що розривають плавність процесу сприйняття розіграного на сцені та провокують інтелектуального реципієнта до творчого діалогу. Такими у драмі «Театр – це я!» є відсилання до культових зразків драматургії, які теж позначені метадраматичними рисами, п'єс С. Беккета «Чекаючи на Году» і Л. Піранделло «Шість персонажів у пошуках автора». Спершу беззмістовні пошуки, що згодом перетворюються на чекання Актора й Актриса на Режисера, а також його втаємничене повернення стають каталізатором подій п'єси.

Гра з інтертекстом продовжується також на рівні художнього втілення персоносфери «Гамлета». Задля цього авторка застосовує метадраматичний прийом гри ролі у грі, що, за Р. Хорнбі, додає третій вимір до сприйняття дійства. Зауважимо, що у драмі «Театр – це я!» відбувається подвоєння такої інтерпретації за допомогою номінального «перевдягання» персонажів на рівні зміни статі. Відтак актор, що мав грати Гамлета, стає Офелією, адже «психіка чоловіка занадто грубо влаштована, щоби грати таку тонку натхненну особистість, як Гамлет (Див. розділ «Творча робота»)). Цікаво, що таке травестування відбувається не лише всередині п'єси, трансформацій зазнає і рецепція зовнішнього світу – на місце Актриса, що спершу виконувала роль Офелії, Режисер ставить Критикиню, взагалі не дотичну до акторської

майстерності, та яка, за власним зізнанням, навіть не пам'ятає тексту «Гамлета». Однак це не страшить героя, адже: **«Режисер.** ... Слова в театрі зовсім не важливі. Головне – ідея, думка, почуття, гра» (Див. розділ «Творча робота»).

Стрижневою у драмі М. Шуляк «Театр – це я!» є багатовимірною концепція гри, метадраматичні ознаки якої проявляються у залученні глядацької зали до участі у п'єсі. Так, уже у першій ремарці-інвокації руйнується усталений поділ на світ сценічний (фікційний) і світ глядацький (реальний): *«Із глядацької зали поспішно, таранячи глядачів і перепрошуючи, входить Актор»*; *«Підіймаючись з першого ряду, на сцену виходить Критикиня...»* (Див. розділ «Творча робота»). Таке змішування, що відбувається впродовж усього дійства, ускладнює рецепцію п'єси та функціонує як своєрідне примусове вторгнення у художній вимір драматичної алюзії тексту, фактично, сповідуючи настанови Режисера про участь глядачів у перипетіях сцени. Задля цього драматургиня також застосовує апеляцію до глядачів, що є ще однією виразною рисою метадраматичності твору. Закономірно, що звертається до безпосередніх пожинателів плодів театру тільки Режисер, що понад усе прагне підлаштувати його під реалії та вимоги сучасності, аби підтвердити свої міркування та здобути перевагу у протистоянні авторів.

Отже, драма на одну дію М. Шуляк «Театр – це я!» типологічно актуалізує адаптивний, тематичний і фікційний різновиди метадрами. До ознак метадраматичності п'єси належить осмислення проблем театру, застосування прийомів п'єси у п'єсі, що підсилюється репетицією у п'єсі; новаторське дуалістичне втілення гри ролі у грі; шекспірівській інтертекст; саморефлексуєючий та театральний вид метаперсонажів; багатовимірною реалізацією ігрового компоненту; руйнація традиційних рівнів сприйняття за допомогою часткового перенесення дії до глядацької зали й апеляції до думки глядачів. Інтертекстуальний пласт п'єси, що наснажують філософські, кіномистецькі та літературні референції, а також стратегія Автора у тексті

іншого Автора, потребує підготовленого реципієнта, який зміг би позбутися пасивності в осмисленні твору та декодувати його матерію.

Висновки до другого розділу

Поетика метадрами оприявлює сукупність метадраматичних рис, виражальних форм і метатеатральних елементів драматичного тексту, задіяних задля свідомого витворення простору для рефлексії компонентів театрального процесу, а також місця та ролі драматургів, режисерів, глядачів у ньому.

Драма на дві дії В. Герасимчука «Приборкування... Шекспіра!» належить до фікційного та адаптивного різновиду метадрами. Характерною особливістю п'єси є подвоєння театрального простору, яке виражається прийомами п'єси у п'єсі та сцени на сцені. Репетиція у п'єсі ускладнюється літературною референцією і зазнає семантичних нашарувань, набуваючи символічного значення. Ущільнення часопростору і зображення раніше недоступного для глядача простору за лаштунками є ще однією метадраматичною особливістю драматичного тексту. Застосування гримувальної кімнати дає змогу виразніше передати душевний устрій Шекспіра, зокрема вразливість, і рефлексивну природу, що підносить його до рангу метаперсонажа. Іншим метадраматичним прийомом п'єси «Приборкування... Шекспіра!» є вмонтовування фікційних глядачів у канву тексту. Коментування реакції глядацької зали, а також її поділ на вельмож і простих жителів Лондона у тексті В. Герасимчука стає індикатором політичних настроїв і пересторог, своєрідним передвісником подальших дій.

Драма М. Шуляк «Театр – це я!» продовжує традицію реінтерпретації трагедії В. Шекспіра «Гамлет», і засвідчує поступ у переосмисленні класичного репертуару крізь призму проблем сучасного театру. П'єса виявляє свою природу одразу кількома різновидами метадрами: адаптивним, тематичним і фікційним. Метадраматичну дію підкреслено вмонтовуванням у художній простір твору вставної п'єси, що додатково підсилюється прийомом репетиції у п'єсі. Саме зіткнення різних театральних поколінь під час репетиції «Гамлета» стає рушієм подій п'єси, оприявником кризи театру, потреби змін, нових сенсів і стратегій, наближеності до сучасного глядача. Власне, шекспірівська п'єса служить радше провокатором до дискусії, театральної революції, ніж даниною класиці.

Персонасфера драми наділена здатністю до рефлексії, усвідомлення власного значення у творчому процесі театру, тож належить до саморефлексуючого та театрального різновидів метаперсонажів. Театроцентричність представлено також сатирою на сучасний стан театральної критики, що все частіше тяжіє до компліментарності на противагу констатації об'єктивної оцінки. Чільне місце у п'єсі М. Шуляк «Театр – це я!» належить феномену гри, що виражений двовимірним прийомом гри ролі у грі й актуалізований примусовим виконанням ролей протилежної статі. Залучення глядачів до участі у виставі відбито в апеляції до публіки, реалізації концепту загадки у функціонуванні та галюцинаційній природі Шекспіра, розмитті меж між вигадкою і реальністю, перенесенні світу драматичної ілюзії безпосередньо до глядацької зали. Варта уваги інтертекстуальність твору, що націлена на взаємодію з відкритим до творчого діалогу глядачем/читачем. Алюзія на кіномистецтво фігурує в п'єсі задля підкреслення фатальності зіткнення двох Авторів, що нагадує гру на виживання з одним переможцем. Літературні референції підкреслюють зв'язок драми «Театр – це я!» з моделями абсурдистського письма. Звернення до філософії Нового часу та метафізики дає змогу зобразити обрії революційної концепції сучасного театру, а також божевільність головного героя.

ВИСНОВКИ

У дипломній роботі, присвяченій дослідженню основних рис поетики метадами в сучасній українській літературі, здійснено огляд дискурсу метадами в українському літературознавстві, виокремлено структурні особливості метадраматичних текстів і розглянуто характеристику основних рис метадраматичності, визначено ознаки метадами у п'єсах В. Герасимчука «Приборкування... Шекспіра!» та М. Шуляк «Театр – це я!». На прикладі низки драматичних творів українських драматургів проаналізовано способи реалізації метадраматичних прийомів.

Метадрама, що художнім втілення сягає античності, вперше постала об'єктом наукового осмислення у працях літературо- і театрознавців середини ХХ століття. У науковий обіг термін «метадрама» увійшов завдяки студіям американського театрального критика та драматурга Л. Абея, що означив природу досліджуваного явища у симбіозі з метатеатром. Саме неабиякий вплив діячів театру інспірував подальші метадраматичні розвідки та зумовив функціонування поняття синонімічно до категорії «метатеатр». Науковій повноті аналіз метадраматичних структур набув у ґрунтовному дослідженні Р. Хорнбі, який задля виокремлення ключових різновидів метадами та її саморефлексійної природи взяв за основу доктрини структуралістського та постструктуралістського вчення.

Донедавна домінантною у полі метадраматичного аналізу українських літературознавців була драматургія кінця ХХ – початку ХХІ століття, однак науковий процес останніх років засвідчив розширення пласту досліджуваного матеріалу, зокрема рецепції витоків української метадами. Попри це тексти з яскравими метадраматичними рисами часто потрапляють у фокус уваги дослідників біографічної драми й інтертекстуальності, а спроби кваліфікованої інтерпретації нерідко зводяться до обмеженого оперування категорією «театр у театрі».

На основі окреслених структурних особливостей метадраматичних текстів, що полягають у застосуванні прийомів актуалізації метадраматичної

виразності: п'єси у п'єсі, репетиції у п'єсі, церемонії у п'єсі, гри ролі у грі, залученні метаперсонажів, літературних і самореференцій, проаналізовано п'єси В. Герасимчука «Приборкування... Шекспіра!» та М. Шуляк «Театр – це я!». Розгляд структурних особливостей метадрами засвідчив тяжіння української потужний інтерес українських драматургів до художнього осмислення метадраматичних моделей, прийомів і притаманного виміру театру як топосу. Фаховий аналіз віддалених за датою написання зразків української метадраматургії дав змогу окреслити еволюцію поетики метадрами в сучасній українській літературі, що полягає в інтенсифікації прийомів ігрового модусу, виразній інтертекстуальній домінанті й артикуляції посталих проблем театру, встановленні діалогу задля їхнього вирішення.

У результаті дослідження доведено, що основними рисами поетики сучасної української метадрами є оперування структурою театру в театрі, що оприявлює метадраматичний прийом п'єси у п'єсі, посилений репетицією у п'єсі та, часто, багатовимірним кодуванням гри ролі в грі. Церемонія у п'єсі, однак, зазнає маргіналізації та значно рідше стає актуальною формою втілення метадраматичного ракурсу. Визначено, що українській метадрамі притаманні двоїсті театральні сцени, розмиття меж меж сценічним простором драматичної ілюзії та дійсністю, залучення простору за лаштунками, постановки вставних сцен, що можуть слугувати як внутрішньою (у формі вставки), так і зовнішньою (актуалізованою «рамковим» типом) дією, апеляція до глядацької зали та коментування реакції публіки, настанова на ігрову комунікацію, а також специфічні дійові особи: драматурги, режисери, актори, фікційні глядачі, які у метадраматичному тексті набувають ознак саморефлексивних і театральних метаперсонажів.

Окреслено проблематику метадрами, що звернена до самої себе, природи драми, функцій театру, та нерідко стає приводом до дискусій про радикальну трансформацію, жагу до осучаснення, означення філософської категорії буття театального процесу та його служителів. Помітним для аналізованих текстів є інтертекстуальний чинник, який займає чільне місце у доробку українських

драматургів. Зокрема йдеться літературні та кіномистецькі алюзії, а також шекспірівський інтертекст, що подекуди зумовлений функціонуванням моделі введення Автора у текст іншого автора.

Отже, всі поставлені завдання реалізовано, мета кваліфікаційної роботи досягнута. Перспективи подальшого дослідження вбачаємо у аналізі ширшого зрізу драматургії задля детальнішого визначення функціонування метадраматичних моделей як стрижневих засобів художнього структуротворення у п'єсах українських драматургів.

ТВОРЧА РОБОТА

Драма на одну дію «Театр – це я!»

Репетиційна кімната. На задньому плані по центру розташовані двері, освітлені прожектором. Праворуч стоїть вішалка для верхнього одягу, біля неї – дзеркало, ліворуч – столик з чайником, пляшкою води, чашками та цукорницею. З обох боків сцени стоять стільці.

Дійові особи:

Режисер – чоловік, 40 років.

Шекспір – галюцинація, яку бачить лише Режисер.

Актор – хлопець, 20 років.

Актриса – дівчина, 20 років.

Критикиня – жінка, 50 років.

Лікарка – завідувачка психіатричної лікарні, 40 років.

Медбрат – чоловік, 30 років.

Із глядацької зали поспішно, таранячи глядачів і перепрошуючи, входить Актор. Побачивши порожню кімнату і переконавшись, що він не запізнився, заспокоюється, знімає з плеча сумку і ставить кип'ятити воду в чайнику. Потім поволі дістає з сумки щось на зразок камзола і приміряє його біля дзеркала. Забігає Актриса.

Актриса *(важко дихаючи)*. Слава богу, здається, не спізнилася. *(Підходить до столу, наливає собі чашку води, випиває залпом.)*

Актор *(милується відображенням у дзеркалі)*. Заспокойся, ще нікого немає.

Актриса (повертається до Актора, роздивляючись його). О. (Коротка пауза.)
О, а де це ти таку штуку взяв?

Актор. На Промі купив. Це щоб краще вжитись у роль. (Відводить погляд від дзеркала, дивиться на Актрису.) А ти чому така червона: розлючена чи захекана?

Актриса. А чому чи? Два в одному! Ану, поступися. (Підходить до дзеркала, розчісується.) Почнімо з того, що я сьогодні взагалі не планувала нікуди виходити. Я хотіла дістати голубці з морозилки і варити їх до ночі... варити-їсти, варити-їсти, варити-їсти... (Зневажливо дивиться на Актора, дістає з кишені помаду та підфарбовує губи.) Чого смієшся? Не чув про дні відновлення сили? Коли хтось, багатий хтось, їздить відпочивати «тілом і душею» на Мальдіви? (Сповільнюється, ніби пізнала суть буття.) А що робити тим, у кого немає душі, лише це тлінне тіло, яке хоче голубців? (Знову себе бече.) Або в Камбоджу ловити дзен, наче він роздається, як вай-фай? А інший хтось, простий смертний, як я і ти, йде на цілий день у голубцевий запій? Ясно, (махає рукою) темний. (Дивиться на підлогу.) Боже, як тут брудно, мені ж сюди треба падати! (Приміряється як краще впасти.)

Актор розставляє стільці, ніяк не може визначитися як краще.

Актриса. Так, мене щось не туди заносить. (Зупинилася, дивиться на стелю та рахує на пальцях, промовляючи) Падати... брудно... на Мальдіви... їсти голубці... Ага, репетиція! (Дивиться на хлопця, який не може правильно розставити стільці.) Та давай допоможу. (Допомагає Актору, постійно відволікаючись.) Ну ти скажи мені, хіба це по-дорослому? Телефонувати за годину до репетиції, знаючи де я живу?! Я ледве знайшла таксі! (Пауза.) Що вже говорити про затори! (Пауза.) І оце його (перекривлюючи) «Терміново п-приїздить на реп-петицію, у мене обмаль часу!». А сам де? Де?

Актор (піднесено). Отже, він нарешті повернувся. (Пауза. Потім починає тараторити.) Я такий радий. Ти не уявляєш скільки я йому смс-ок надіслав, а скільки разів телефонував... Але все було марно, я вже напам'ять вивчив

«Зараз, на жаль, відсутній зв'язок з вашим абонентом, зателефонуйте, будь ласка, пізніше». *(Коротка пауза.)* А сьогодні, коли я побачив його ім'я на екрані, ти не уявляєш на якому небі я був від щастя.

Актриса *(сідає на стілець розчаровано).* Отже, він нарешті повернувся. *(Роздратовано.)* Куди він подівся? Сказав вчити «Гамлета», зник на цілих два місяці, а тепер «Прийдіть негайно». У чому його проблема? Вже або не зникай, або не кажи вчити слова. *(Пауза. Знову роздратовано.)* Але чому одразу на репетицію? І чому негайно? *(До Актора.)* До речі, тобі не здалось, що він ніби біг кудись? Сподіваюся, не на літак з Камбоджі додому.

Актор *(не звертає уваги на Актрису, зачудовано).* Я такий радий.

Підіймаючись з першого ряду, на сцену виходить Критикиня – гарно вбрана немолода жінка з рівною спиною, вишуканою сумочкою, яскраво-червоними вустами та високо піднятою головою.

Критикиня *(роздивляючись кімнату).* А де ж наш любий метр?

Актриса *(знижує плечима).* Не знаємо. Ми самі його два місяці не бачили.

Критикиня. Але ж він прийде?

Актор. Не знаємо.

Критикиня. Він мені особисто телефонував і запрошував на репетицію. Я спеціально прийшла пізніше, бо не хотіла чекати. То де ж він? *(Роздивляється на всі боки.)*

Актор і Актриса *(разом).* Не знаємо.

Критикиня оглядає кімнату.

Акторка *(впівголоса Актору).* А хто ця дамочка?

Актор *(стиха).* Це театральна критикиня. Дуже відома.

Актриса. А-а-а. А як звати?

Актор. Здається... Ні, не пригадаю.

Актриса (*підставляючи стільчик Критикині, дуже люб'язно*). Ось стільчик, сідайте, будь ласка.

Критикиня сідає.

Бажаєте чаю чи кави?

Критикиня (*недбало*). Дякую, люба. Краще кави.

До зали з коридору стрімко входить Режисер, худорлявий неохайний чоловік років сорока. Прямус до сцени, поводить нервово і квапливо. За ним йде Шекспір, одягнений за всіма канонами. Ніхто, крім Режисера, його не чує і не бачить.

Режисер (*акторам, швидко киваючи головою*). В-вітаю, панове.

Шекспір (*швидко киває головою, перекривлюючи*). Вітаю! Вітаю! Доброго здоров'я! (*Весь час ходить по сцені, обмацуючи предмети.*)

Актриса (*недбало*). З поверненням.

Актор (*підходить до Режисера*). Я...Ми так сумували за вами. З вами все гаразд?

Режисер (*нервово*). Так-так, д-дякую. А де інші? Чому вас лише троє, тобто двоє? Де король, королева, Полерт, Лаоній?

Актор і Актриса переглядаються.

Актриса. Ви ж так несподівано з'явилися, інші не змогли прийти.

Шекспір. Хе-хе. А хто ж знав, що сьогодні втечемо.

Режисер (*розчаровано*). Виходить, прийшли лише ви троє, тобто двоє?

Актор. Так, лише Офелія і я.

Режисер (*ще більше розчаровано, вмощується на стільці*). І могильників немає? Мені потрібні могильники.

Актриса. Так усі ж на гастролях. Хіба ви не знали?

Шекспір. Не знали, у психушці немає вай-фаю, еге?

Режисер *(хапається руками за голову)*. Тиші! *(Пауза.)* Гаразд, будемо працювати з тим, що є. Так навіть краще.

Критикиня. Любий метре, я така рада бачити Вас після довгої перерви.

Режисер. А, ви вже тут. В-вітаю.

Критикиня. Спасибі, що запросили мене на репетицію. Як Ви? Я чула, що сталося. Мені так шкода.

Шекспір *(перекривлюючи)*. Мені так шко-о-од-а-а. Ще заплач.

Актор і Актриса переглядаються.

Режисер. Д-дякую, все гаразд.

Шекспір: Ха-ха, от брехуняка!

Режисер *(збуджено)*. Ви напишете про мою репетицію кілька речень? Ви такої ще не бачили, я впевнений! Сьогодні я поставлю «Гамлета» по-новому!

Критикиня. Обов'язково! Тільки не речень. Сторінок. Цілу книжку! Дві! *(Коротка пауза.)* Може, дасте коротке інтерв'ю?

Режисер *(схвильовано)*. Тільки якщо дуже коротке. Але я спочатку повинен попередити вахтера, щоб він нікого не пускав... *(Жартома.)* Розумієте, не люблю коли мене відволікають.

Критикиня *(киває головою)*. Так-так, звичайно.

Актор *(підходить до Режисера)*. Я можу сходити.

Режисер. Ні-ні, я сам. А ви поки готуйтеся. *(Поспішно виходить із зали, Шекспір йде за ним.)*

Критикиня сидить на стільці, Актриса готує їй каву, Актор красується камзолом перед дзеркалом.

Критикиня. Хлопче, так-так, ти. А підійно-но сюди.

Актор *(підходить)*. Вам щось потрібно?

Критикиня. Та таке... *(Стишує голос, поглядаючи на Актрису).* Ти не міг би нагадати... яку саме п'єсу ви репетируєте?

Актор *(здивовано).* «Гамлета».

Критикиня. О, чудесна п'єса, чудесна п'єса! *(Зніяковіло.)* А можете двома словами описати про що вона, і хто є хто. Знаєте, стільки вистав доводиться переглядати – всього не запам'ятаєш.

Актор *(наївно).* Так-так, звичайно. *(Замислився.)* Отже, дійових осіб у п'єсі дуже багато: вельможі, солдати, моряки, актори, могильники, друзі Гамлета, привид його батька, норвезький полководець... Однак головних персонажів, мабуть, всього шість: король, королева, її син принц Гамлет, старий вельможа Полоній і його діти Лаерт і Офелія. Нинішній король отруїв колишнього короля, батька Гамлета, і одружився з його вдовою, королевою Гертрудою. Гамлет закоханий в Офелію. Ось так.

Критикиня. Хм, я завжди вважала її надто заплутаною. Сподіваюсь, він її скоротить.

Акторка приносить Критикині каву.

Критикиня *(беручи каву, до Акторки).* А ти кого там граєш?

Актриса *(фиркаючи).* Ну, не Гертроду ж.

Критикиня *(до Актора, люб'язно).* Кого вона грає?

Актор. Офелію. Інших жінок у п'єсі немає.

Заходить Режисер із Шекспіром.

Режисер. Починаємо працювати.

Критикиня *(встає зі стільця, віддаючи чашку Актрисі).* Стривайте, метре, Ви ж обіцяли інтерв'ю!

Режисер. Вибачте, мені ніколи.

Критикиня *(дістає із сумки записник і ручку).* Усього кілька питань. Читачам і глядачам цікаве кожне Ваше слово.

Шекспір. Вона бреше. Ти нікому не цікавий!

Режисер (*сердито*). Постановки ще не було, тож говорити нема про що.

Критикиня (*махає руками*). Як це немає про що?! Ви ж знаєте, що кожен Ваш крок до майбутньої вистави, навіть найперший, – це вже важлива і значуща театральна подія. І взагалі, все, що пов'язано з Вами, привертає посилену увагу журналістів.

Режисер (*задоволено*). Ну, гаразд. П'ять хвилин, не більше.

Критикиня (*відкриває записник*). Я можу повідомити пресі про Ваше повернення?

Режисер. Так, можете.

Критикиня (*записуючи у блокнот*). Як пояснити те, що оголосивши про репетицію п'єси, Ви зникли на два місяці?

Режисер (*нервово*). М-мене терміново викликали на постановку з-за кордоном. Відмовитися було н-неможливо.

Шекспір. Хе-хе. Ні, закордон – це палата № 6, а ми були у 3.

Режисер. Знаєте, я був настільки занурений у роботу, що заборонив підтримувати зі мною будь-які контакти.

Критикиня (*улесливо*). Я впевнена, що прем'єра пройшла блискуче.

Режисер. Прем'єри ще не було, але скоро світ про неї почує.

Критикиня. Дякую, що запросили на репетицію. Моя мрія – подивитися, так би мовити, зсередини, що і як творить великий Режисер.

Режисер. Так-так. Скажіть, Ви точно напишете про це? Я хочу щоби весь світ дізнався про *мого* «Гамлета».

Актор (*намилювавшись камзолом*). Скажіть, а чому Ви вирішили ставити саме «Гамлета»?

Актриса. Так-так. Адже він одночасно йде у нашому місті ще у трьох театрах. Наприклад, у сусідньому, через дорогу.

Шекспір. Та це я його змусив.

Режисер *(до Шекспіра).* Досить! Тиші!

Актор і Актриса переглядаються.

(До Актора.) Важлива не новизна п'єса, а оригінальність трактування. До того ж, постановки, які Ви згадали, не мають нічого спільного з мистецтвом. Я поставлю «Гамлета» по-новому. *(Тихіше.)* Нарешті буде тиша.

Шекспір. Так-так, аякже. Ти – невдаха.

Актриса *(хмикаючи).* У сусідньому через дорогу він теж поставлений по-новому, з фаєр-шоу.

Режисер. А я поставлю ще новіше!

Критикиня *(зачаровано).* О любий метре, а в чому суть Вашої концепції?

Режисер. Любов. Любов, любов і ще раз любов. Це єдине, про що варто говорити зі сцени. Подивіться репетицію, і Ви самі все зрозумієте. А тепер вибачте, мені потрібно працювати. *(Акторам.)* Ви готові?

Актриса *(з докором).* Ми вже два місяці як готові.

Критикиня повертається на свій стілець, готуючись записувати враження. Режисер бере стілець з іншої частини сцени, ставить його біля Критикині. Сідає через один стілець від неї.

Режисер *(до Шекспіра, що сів поруч Критикині, тихо).* Сиди і дивись як я тебе на раз-два виграю.

Актор *(Режисерові).* Поки Вас не було, я потроху працював над роллю. Якщо ви не проти, я можу для початку показати монолог Гамлета. *(Виступає вперед, стає у «позу Гамлета» і починає декламувати.)* Бути чи не бути...

Режисер *(перериваючи).* Стривай, стривай, стривай! Спершу скажи: що це ти на себе натягнув?

Актор *(зняковіло)*. Ну... Це типу камзол... Або колé... Я думав, що вам сподобається. Купив його, щоб увійти в образ.

Шекспір. Ха-ха. А він мені подобається.

Режисер *(розмахує руками)*. Що це ще за камзоли і колé? Хто тебе просив займатися самодіяльністю? Це театр чи музей старожитностей? Молодий глядач прийде в театр і що він побачить? Пропахлу нафталіном старовину? І це ти вважаєш сучасним театром? Хто його зрозуміє? *(Звертається до глядачів.)* Ви б зрозуміли? *(До Актора.)* Кого він схвилює? Коротше кажучи, зніми це ганчір'я не-гай-но.

Шекспір. Ти мене не переплю-ю-юнеш.

Актор *(засмучено)*. А в чому ж мені тепер грати?

Режисер. А в чому ти прийшов?

Актор. Ну... *(Оглядає себе.)* У джинсах, у светрі ...

Режисер *(оглядаючи Актора)*. Ось таким і повинен бути Гамлет сьогодні – своїм хлопцем, простим, близьким, зрозумілим кожному. Таким, як ми. Тоді це зачепить.

Актор. Але колорит епохи...

Режисер. Яку епоху ти хочеш нам показати? Кому вона потрібна? Мій «Гамлет» буде про сучасність, про нас із вами. *(До глядачів.)* І вами.

Актор і Актриса переглядаються.

Актор. Але...

Шекспір *(приклав долоню до вуха)*. О, чуєш? *(Крутить пальцем навколо осі.)* Віу-віу-віу.

Режисер. Досить розмов, у мене немає часу. Працюй.

Актор неохоче стягує театральний костюм, залишається у буденному одязі і виходить вперед.

Режисер. Ну чому ти стоїш, як укопаний?

Актор. Вживаюся у новий образ. Сучасного Гамлета.

Режисер. Вживайся швидше, мені ніколи.

Актор (*мляво, чухаючи потилицю і позіхаючи*). Бути чи не бути...

Режисер. Стоп!

Актор (*сердито*). Що знову не так?

Режисер. Я подивився на тебе і зрозумів: цього монологу не буде.

Актор (*обурено*). Як не буде?

Режисер. Отак. Нафтатлін. Грали-переграли. У зубах застрягло. У моєму «Гамлеті» йому не місце.

Шекспір. Ха-ха. Не корч із себе генія.

Актор. Але ж... але ж це найсильніше місце у п'єсі, її апогей, вінець, квінтесенція, пік. Найзнаменитіший монолог в історії драматургії!

Режисер. Найзнаменитіший? Дурниця. Він знаменитий лише через анекдоти. Пити чи не пити? Бити чи не бити? І тому подібне. А самого монологу ніхто не знає.

Шекспір. Це ти дурниця. Знаєш як довго я його писав?

Актор. Неправда! Всі знають! (*до Критикині.*) Скажіть, ви ж знаєте цей монолог?

Критикиня. Аякже! (*Декламує з натхненням.*) Бути чи не бути... (*запинається.*)
Бути чи не бути... (*Невпевнено.*) Ось в чому питання...

Режисер (*вимогливо*). А далі?

Критикиня. Далі? (*Виправдовуючись.*) Знаєте, стільки вистав доводиться переглядати...

Режисер. Як я і казав: усі чули про бути чи не бути, але самого монологу ніхто не знає. До речі, я теж не знаю. Значить, він зайвий.

Шекспір. Це ти зайвий. А мій монолог найкращий.

Критикиня. Ви маєте рацію, любий метре! Монолог треба вилучити. Кому він у наш час потрібен?

Актриса. Перепрошую, а ви не вважаєте, що п'єса, тим паче така, вимагає до себе поваги? Драматургія – то святе.

Режисер. Драматургія? Яка вона, на біса, свята? П'єса – ніщо, її просто не існує, доки я її не втілю. Я викину з неї все, що більше не звучить.

Актор (*приголомшений тим, що у нього відбирають найголовніший монолог*). Як це «не звучить»? (*Декламує.*)

«І хто тягнув би далі
Життєву лямку і стікав би потом,
Якби не страх – а що там, після смерті?» [42]

Це, по-вашому, застаріло?

Режисер. Застаріло. Таку мову тепер ніхто не розуміє. (*Коротка пауза.*) І переклад мені не подобається. Я не знаю англійської, але відчуваю, що щось не те. Я поставлю «Гамлета» власноперекладеним.

Шекспір (*засмучено*). І правда не те.

Актриса. Але ви ж не знаєте англійської!

Режисер (*радісно*). Це неважливо. Я просто розкажу п'єсу своїми словами. Пора, нарешті, не соромлячись, заявити: Шекспір давним-давно застарів. І всі ці Мольєри і Шиллери теж. Я хочу очистити їх від надбудов часу, інтерпретацій, концептів, дискурсів. Я хочу зробити їх простими і зрозумілими для сучасного глядача.

Критикиня. Геніально! (*Швидко записує.*)

Актриса. Але якщо ви так прагнете нового і сучасного, то чому б вам не поставити кого-небудь із сучасних драматургів?

Режисер. Я не мо... Я не хочу і все. Це справа принципу.

Актор. То що з моїм монологом? Бути чи не бути?

Режисер. Про монолог забудь. Забудь взагалі всі слова.

Актор. То я даремно все вчив?

Режисер. Даремно. Слова в театрі зовсім не важливі. Головне – ідея, думка, почуття, гра.

Актор. А хіба думка виражається не словами?

Шекспір. А я ж казав, цей хлопчина нічогенький.

Режисер (*повільно, вимовляючи кожне слово окремо*). У моєму театрі – не словами. (*Коротка пауза.*) До речі, ти і зараз вимовляєш занадто багато слів. Досить базікати, давайте працювати. Де Офелія?

Актриса (*виходить вперед*). Я тут.

Режисер. Репетируємо твою сцену з Гамлетом.

Актриса. Що я повинна робити?

Режисер (*трохи подумавши*). Лягай на підлогу.

Актриса (*обурено*). Ви бачили цю підлогу? Вона брудна!

Режисер. Досить патякати. На спину.

Актриса. Підлога брудна, а я в своєму костюмі, не театральному!

Режисер. Потім випереш. Я тобі кажу: лягай.

Актриса. А можна стоячи або сидячи?

Шекспір. Хе-хе. А годинничок-то цокає.

Режисер. Ти ще довго будеш витрачати час на суперечки? (*Нервово.*) Я ж сказав: у мене обмаль часу.

Актриса (*вагається*). Та куди ви поспішаєте?!

Режисер. Лягай, або я зніму тебе з ролі!

Актриса (*неохоче лягає*). Що тепер?

Режисер. Тепер звивайся.

Актриса (*здивовано*). Навіщо?

Режисер. Ти страждаєш чи ні?

Актриса. Не знаю. Я роль ще не вчила.

Режисер. Ти страждаєш. І тому звиваєшся від душевного болю.

Актриса починає звиватися.

Режисер. Сильніше, сильніше!

Актриса. А що, у цій сцені Офелія вже божевільна?

Режисер. Ні. Я ненавиджу, коли автор виводить на сцену божевільних. (*Чути регім Шекспіра.*) Тиші!

Актор і Актриса переглядаються.

Режисер. У моєму трактуванні не буде божевільних. Ти втілюєш страждання, біль і тугу всього світу! Зрозуміло? Страждай, страждай!

Актриса (*стишено*). А чому я і весь світ повинні страждати?

Режисер. Що? Чому? Бо я так хочу. Такий час. Така країна. Це видовишно. І до того ж, красиво. Звивайся!

Актриса звивається і смикається.

Критикиня (*унівголоса, захоплено*). Це геніально! Бачити таку репетицію випадає лише раз у житті.

Актриса (*звиваючись*). А про що Офелія, тобто я, думає у цей час?

Режисер (*лагідно*). Тобі необов'язково думати. Нехай думає публіка.

Актор (*Режисерові*). А мені що робити?

Режисер. Теж лягай на підлогу.

Актор хоче лягти поруч з Актрисою. Режисер його зупиняє.

Режисер. Не поруч! В іншому кутку сцени.

Актор (*лягає на підлогу*). А що тепер? Теж зиватися?

Режисер. Ні, спочатку повзи до неї.

Гамлет повзе до Офелії. Вона зивається. Через хвилину Актор підіймає руку.

Режисер. Що?

Актор. Я доповз.

Режисер. Тепер зивайтеся і страждайте разом.

Обидва актори зиваються і смикаються.

Актриса (*зупинилася*). Я втомилася. Скільки ще я повинна страждати?

Режисер. Поки публіка не почне аплодувати. А тепер стукайте п'ятами об підлогу, щоб глядач розумів: ваше нервово напруження досягло апогею.

Актори топчуть ногами сцену. Режисер відбиває долонями ритм, прискорюючи темп, поки актори, дійшовши до знемоги, не зупиняються.

Актриса. Вибачте, я все одно не розумію. Чому ми просто не можемо грати нормально? Чому я повинна повзати, лежати, тупати ногами і битися об підлогу?

Режисер. Ви не розумієте? Дуже добре. Пояснюю: ви зиваєтеся аби глядач запитав себе «Чому?». Нехай він теж ламає голову і почне думати... Для мене важливо аби він думав, брав участь, шукав відповіді на питання, які його мучать. Я хочу розбудити глядача думкою.

Шекспір. Ні, ти просто божевільний.

Актриса. А хіба не можна розбудити глядача... іншим способом?

Режисер (*обурено махає руками*). Ну слухайте, це примітивно! Ви хочете ходити на ногах і розмовляти стоячи або сидячи? Але що у цьому нового? Чим будемо дивувати? Ви здивувалися діалогу на підлозі? Значить, я досяг своєї мети.

Критикиня (*плескає в долоні*). Як це оригіально! Любий метре, Ви створює театр майбутнього!

Режисер (*Актору і Актрисі*). Ну, чому зупинилися?

Актриса (*сердито*). Даруйте, але я не звикла грати лежачи на підлозі. Я відчуваю себе якоюсь черепахою.

Режисер. Сприймати нове, грати по-новому завжди важко. Я не обіцяв, що репетиції будуть легкими.

Шекспір підходить до дверей, прикладається до них вухом.

Актор. А ми всю виставу гратимемо лежачи чи тільки цю сцену?

Шекспір (*вистівуючи*). Ха-ха. Я вже чую кроки.

Режисер (*нервово*). Досить розмов, у мене обмаль часу. Мене будь-якої миті можуть викликати. Продовжуйте грати.

Актор. Дозвольте сказати два слова...

Режисер (*перебиваючи*). Не-до-зво-ля-ю. Крапка. У цьому театрі тільки я можу говорити.

Актор. Але я лише хотів...

Шекспір. Ну-у-у, не ображай хлопчика.

Режисер. І хотіти тут можу тільки я. (*До Шекспіра*) Тиші!

Актор і Актриса переглядаються.

Я не потребую допомоги. Єдине, що від вас вимагається – слухатися мене беззаперечно.

Актриса (*жалібно*). Але ми втомилися.

Критикиня (*Режисерові, улесливо*). Може Ви розповісте мені про свій задум? А я то все гарненько запишу. Я не розумію Вашої постановки, але відчуваю, що вона просто геніальна.

Режисер (*Акторам*). Ну, добре, відпочиньте.

Актори з полегшенням встають і переводять дух.

Режисер. Дві хвилини, не більше. *(Критикині.)* То що Ви хотіли від мене почути?

Критикиня. Ваше розуміння «Гамлета» і його головного героя.

Режисер *(задоволено).* О, це цікаво. Як ви, мабуть, знаєте, мій театральний стиль – містичний постреалізм.

Критикиня *(записуючи).* Вибачте, не так швидко. Я не встигаю записувати.

Режисер *(ходить по сцені, махаючи руками).* Постреалістичний театр – це майбутнє. *(Зупинився, поглядає на Критикиню.)* Записуєте? *(Критикиня киває головою.)* Ага. Отже, *(заклав руки за спину, ходить по сцені)* він відкриває у театрі глибини, про які ніхто до цього не підозрював. Тому мене так цікавить «Гамлет». *(Зупинився, дивиться на Критикиню, яка щось занотовує.)* У наш час він нецікавий. *(Голосно, звертаючись до всіх)* Кого колише якийсь середньовічний принц? *(Вказує рукою на Актрису.)* От тебе він колише? Ні? *(Повертається до Актора.)* А тебе? *(Той активно киває головою.)* Ай, вас не рахую. *(Звертається до глядачів.)* А вас? *(Звертається до Критикині.)* От бачите, нікого він не колише. Та й чи жив він насправді?

Шекспір. Ти що верзеш, невдахо?

Режисер *(поблажливо).* Це не людина, це давно вже міф. Мене ж турбують інші питання. *(Дивиться на стелю, розводить руками.)* Вічність. Безвихідь. Доля. *(Знову повертається до Критикині, заодно обводячи поглядом і Актора з Актрисою.)* Місце, яке займає *(б'є себе в груди)* моє Я у нашому божевільному Всесвіті. Аура, яку випромінюють нам Зоряні Світи. *(На мить завмирає, дивлячись на зал.)* Таїна буття, множинність свідомості, містичність миті, коли я заплющую очі. Чи існуємо ми насправді, якщо нас ніхто не бачить, навіть ми самі? А що як усі сім мільярдів людей на мить перестануть бачити? Буду лише я. І Зоряні Світи. Всі інші – вигадка моєї уяви. Ось про що моя п'єса. Я ставлю власного «Гамлета». А чия це п'єса – для мене не має значення. Але якщо вже

на те пішло, то мені взагалі не подобаються п'єси, а тим паче «Гамлет». *(Сердито махає руками.)* Все слова, слова, слова. Вони навіюють нудьгу. І я постараюся висловити це своєю постановкою. *(Розмірено.)* Коли я говорю «глядач», то маю на увазі не дурників, що наповнюють зали, а справжніх знавців і цінителів театру. Тобто тих, що люблять і шанують мої вистави. *(Знову стає суворим.)*

Актор і Актриса переглядаються.

Шекспір *(сплескує в долоні)*. Ну ти й даєш, ото закрутив.

Режисер. А тепер я повинен повернутися до репетиції. *(Акторам.)* Продовжуємо. Знову швидко лягаємо на підлогу!

Актори лягають.

Режисер. Утім, не треба... Встаньте.

Актори знову встають. Режисер підходить до Актора і довго, вивчаючи, дивиться на нього.

Актор *(тривожно)*. Щось сталося? Чому Ви на мене так дивитесь?

Режисер *(примружився)*. Кажеш, ти розучував роль Гамлета?

Актор. Так, вже вивчив. А що?

Режисер. Справа у тому... *(Замовкає.)*

Актор *(невинно)*. У чому?

Режисер. Справа у тому... що я тебе не бачу. *(Хитає головою зі сторони в сторону.)*

Актор *(злякано)*. Тобто? Як це не бачите?

Режисер. Не бачу тебе у ролі Гамлета.

Актор. По-вашому, я погано граю? *(Коротка пауза.)* Я можу проповзти ще раз. *(Лягає на підлогу.)* Якщо треба, то і на спині. *(Повзе на спині.)*

Режисер. Не засмучуйся, з тобою все гаразд. Просто я тебе не бачу.
(Замислюється, погладжуючи підборіддя.) Я бачу іншого Гамлета. Не тебе.

Актор (Встає. Сумно.). І кого ж ви бачите замість мене?

Режисер. Гамлета буде грати... (На мить замислюється, а потім зупиняє погляд на Критикині.) Ви!

Критикиня (вражена). Я?!

Актор, Актриса і Шекспір. Вона?!

Режисер. Так. Це єдине правильне рішення. У містичному постреалістичному театрі не може бути іншого вибору. Психіка чоловіка занадто грубо влаштована, щоби грати таку тонку натхненну особистість, як Гамлет.

Актор (розчаровано). А я залишуся без ролі?

Режисер (махає руками). Ні в якому разі.

Актор. А кого ж я буду грати? Короля? Полонія? Лаерта?

Режисер (хитає головою). Ні.

Актор (розчаровано). Могильника, чи що?

Режисер (задоволено). Ні.

Актор (насупивши брови). Кого ж тоді?

Режисер (самовдоволено, склавши руки на грудях). Такий актор, як ти, гідний найкращої ролі. (Пауза.) Ти будеш Офелією.

Актор (шоковано). Я?

Актриса, Критикиня і Шекспір. Він?!

Шекспір. Слухай, нездаро, може ну його? Ти виграв, я визнаю. Досить.

Режисер. Так. Він і тільки він. Продовжуємо репетицію.

Актриса (обурено). Перепрошую, а навіщо тоді я приходила? Ви знаєте скільки на мене там голубців чекає?!

Режисер. *Спокійно, спокійно. (Підходить до Актриси. Всаджує її на стілець. Забирає записник із рук Критикині та віддає його Актрисі.)* А Ви будете критикинею.

Критикиня. Любий метре, є невеличка проблема! *(Сором'язливо.)* Я не знаю слів.

Режисер *(сердито).* Повторюю: слова в театрі непотрібні. Головне – мізансцени, світло, музика, рух, кіно, комп'ютерна графіка. Якщо слова знадобляться, будемо імпровізувати. Я і сам можу їх придумати.

Критикиня. Гарзд, гарзд. З чого нам почати?

Режисер. З того місця, на якому ми зупинилися. Офелія буде лежати на підлозі і тупати ногами, а Гамлет повзти до неї.

Актор прямує у віддалений куток сцени і хоче лягти, але Режисер його зупиняє.

Режисер. Не туди. Тепер ти – Офелія, а вона – Гамлет.

Актор лягає на місце Офелії і стукає ногами об підлогу. Критикиня переходить на місце Гамлета і повзе до Офелії.

Критикиня *(упівголоса).* Вражаюче трактування! Ця постановка геніальна!

Актриса *(вживаючись у роль критикині).* Вибачте, дозвольте втрутитися на одну хвилинку. Я все розумію, крім одного: навіщо Вам братися за шекспірівську трагедію. Які проблеми ви хочете підняти?

Режисер *(збуджено).* До біса проблеми. У кожного глядача вистачає своїх проблем, навіщо його ще чимось обтяжувати? Публіка тепер хоче тільки розваг, і вона отримає їх сповна.

Актриса. Тоді ще одне: Вам не буде соромно, якщо вистава вийде поганою?

Режисер *(сердито).* Слідкуйте за тим, що говорите! Я Вас не для цього запрошував. *(Коротка пауза.)* Мені ніколи не буває соромно, тому що я не ставлю поганих вистав. І Ви не розумієте головного: ставити те, що сподобається усім – нудно. А коли нудно – про тебе ніхто не говорить. Отже,

тебе не існує. Це як із межею видимості. Нехай лають, нехай проклинають, нехай над тобою сміються, головне, бути на слуху. Чим гірше, тим краще! *(Розмахує руками.)* Важливо створити шум, підняти хвилі, розпалити скандал. А скандал – це і є справжній успіх.

Актриса *(зневажливо)*. Дешево все яюсь.

Режисер *(розлючено)*. Шановна, Вам нема чого тут робити. *(Махає руками.)* Йдіть звідси! Ви просто не сприймаєте нового, не відчуваєте сучасності!

Шекспір. Тихо, тихо. *(До Актриси.)* Ну не хвилюйте Ви його так.

Актриса. А що таке, по-вашому, бути сучасним?

Режисер *(заспокоюючись)*. Сучасний – це я сам! Все решта – позаминуле століття. *(Знову розпалюється.)* Ви не можете зрозуміти, що театр безнадійно застарів. Ми сповідуємо новий театр – постдраматичний і режисерський! Театр існує тільки для режисера. П'єса і драматург для нас зовсім не важливі.

Актриса *(саркастично)*. Ви справді хочете запропонувати людям замість Шекспіра... себе?

Режисер *(ошелешено)*. А чому ні? У театрі нікого не існує, окрім режисера. Театр – це я! Я в ньому головний і єдиний. Я творець, деміург. Я подібний до Бога.

Шекспір. А-а-а, я йому передам.

Актриса *(обурено)*. А хіба в театрі немає інших творців?

Режисер. Інші є, творців немає.

Актриса. А балетмейстери, актори, художники, композитори? Драматурги, врешті-решт?

Режисер. Вони лише змінні шестерні, що обертаються по моїй волі і моєму бажанню. Я – пружина, яка крутить ці шестерні. Я – енергія, яка приводить всіх у рух, Я – мозок театру, його обличчя, його ім'я, його репутація і його успіх. Я перший, Я останній, Я вічний. Я – це Все!

Шекспір. Ха-ха-ха. А от і вони.

Стук у двері лунає у залі. Всі завмирають. Тиша. Знову стук.

Актриса *(приходить до тьми першою).* А-а. Це, мабуть, гастролери повернулись.

Режисер. Ні! Не відкривай! Ні, ні, ні, ні! *(Бігає по сцені.)*

Актриса *(унівголоса).* Що з ним коїться?

Шекспір. Ха-ха. А я ж казав.

Входять Лікарка і Медбрат, молодий високий хлопчина з накачаними біцепсами. Обоє у костюмах хімзахисту. Побачивши їх, Режисер замовкає на пів слові і тривожно озирється, інстинктивно шукаючи місце, куди можна сховатися. Решта застигають у подиві. Лікарка робить кілька кроків уперед, Медбрат залишається біля сцени внизу. Шекспір показує Режисеру на місце за стільцями. Обоє там ховаються, про щось перешіптуючись.

Лікарка *(люб'язно).* Добрий день.

Актриса *(шоковано).* Вибачте, а ви хто?

Лікарка *(привітно посміхаючись).* Ми до вас.

Актриса *(різко).* У нас репетиція.

Лікарка *(м'яко, повертаючись до Медбрата).* Ми так і думали.

Актор *(виходить наперед).* Стороннім сюди не можна.

Лікарка *(ласкаво).* Ми ненадовго.

Актор. Прошу вас, вийдіть, будь ласка.

Лікарка. Зараз підемо. *(Помічає Режисера за стільцем.)* Ви не хочете піти з нами?

Режисер *(нервово, з-за стільців).* Я нікуди не піду!

Лікарка *(лагідно).* Я прошу Вас.

Режисер *(кричить).* Геть звідси!

Шекспір кладе щось темне та металеве в кишеню Режисера, плескає по плечу.

Лікарка *(спокійно, ніби вмовляє дитину).* Ви знаєте, що нам пора.

Режисер. Забирайтеся! *(Кидається на Лікарку з кулаками, але його швидко перехоплює Медбрат.)*

Режисер намагається вирватися, але Медбрат міцно тримає його.

Лікарка *(як і раніше дуже спокійно, майже лагідно).* Будьте розсудливими. Ви ж не хочете, щоб ми застосували силу.

Пауза. Режисер ніби у воду опущений.

Критикиня *(ледь не кричить).* Хто ви такі? Як ви смієте так поводитися з великим Режисером?

Лікарка *(спокійно).* Я завідуюча відділенням лікарні, де вже близько двох місяців лікується шановний Режисер. Він пішов сьогодні вранці без дозволу, і ми змушені його повернути назад. Так краще для його здоров'я і безпеки присутніх.

Критикиня *(понура).* Він хворий? Чим?

Лікарка. Медичні питання ми обговорюємо лише з рідними. *(Медбрату).* Відпустіть його.

Медбрат. А це безпечно?

Лікарка. Так, він усе розуміє. *(Режисерові.)* Правда?

Режисер мовчить. Руки його безсило звисають.

Лікарка. Ось і добре. *(Медбрату.)* Проведіть його до машини.

Двері позаду вперше відкриваються. Режисер кидає останній погляд на Шекспіра. Той киває йому. Режисер виходить першим, за ним – Медбрат.

Лікарка. Вибачте, що довелося перервати вашу роботу. До побачення. *(Виходить.)*

Німа сцена. Всі, крім Шекспіра, дивляться їм услід. Чути постріл. Сміх Шекспіра.

Завіса

Кінець.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Ар'є П. Людина у підвішеному стані. Тексти п'єс в авторській редакції. НЦТМ ім. Л. Курбаса. [Електронний ресурс] URL: <http://kurbas.org.ua/avanscena/dijovi/arie%20judyna.html>
2. Бондар Л. О. Переосмислення канону драматургічного персонажа у п'єсах Ярослава Верещака. Науковий вісник Миколаївського державного університету імені В. О. Сухомлинського. Серія : Філологічні науки. 2013. Вип. 4.12. С. 30–37.
3. Бондар Л. Семантичне навантаження прийому «театру в театрі» у сучасній драматургічній практиці. Вісник Луганського національного університету імені Тараса Шевченка. Луганськ, 2013. № 12 (271). С. 20 – 29.
4. 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.
5. Бондарева О. Жанрові кордони класики, некласики та посткласики в драматургії. Літературний процес: методологія, імена, тенденції. 2010. № 1–2. С. 24–25.
6. Бондарева О. Міф і драма у новітньому літературному контексті: поновлення структурного зв'язку через жанрове модельовання: монографія. Київ, 2006. 512 с.
7. Бондарева О. Новітня українська драма: динамічні тенденції розвитку на тлі рецептивної кризи. Питання літературознавства. 2008. Вип. 75. С. 271–279.
8. Бондарева О. Театр кодує історію, або як стратегії «театру в театрі» працюють на переосмислення біографічних персоналій. Філологічні науки та перекладознавство: європейський потенціал. Wloclawek : «Baltija Publishing», 2021. С. 184-187.
9. Василівська Н. І. Постепічний характер драматургічної спадщини Неди Нежданої. Science and Education a New Dimension. Humanities and Social Sciences VI (30), 2018. С. 11–14.

10. Васильєв Є. М. Сучасна драматургія : жанрові трансформації, модифікації, новації : монографія. Луцьк : ПВД «Твердиня», 2017. 532 с.
11. Вергеліс О. Підвішені люди. Дзеркало тижня. Україна. № 35. 1 жовтня 2016 р. [Електронний ресурс] URL: <https://zn.ua/ukr/ART/pidvisheni-lyudi-.html>
12. Верещак Я. Третя молитва. Моносповідь. *Верещак Я. М. «Центрифуга. Варіанти»*. Збірка п'єс. К., НЦТМ ім. Л. Курбаса, 2018. С. 165-174.
13. Верещак Я. Центрифуга. Чорна комедія. *Верещак Я. М. «Центрифуга. Варіанти»*. Збірка п'єс. К., НЦТМ ім. Л. Курбаса, 2018. С. 123-148.
14. Вісич О. Генеза сучасної концепції метадрами. Наукові записки. Серія «Філологічна». Острог : Вид-во НаУОА, 2017. Вип. 65. С. 11-14.
15. Вісич О. Жанрово-стильова диспозиція метадрами. Наукові записки Національного університету «Острозька академія». Серія «Філологічна». 2019. Вип. 5 (73). С. 317–321.
16. Вісич О. Метадрама: теорія і репрезентація в українській літературі: дис. ... докт. філол. наук. Луцьк, 2019. 387 с.
17. Вісич О. Постмодерна метадрама Павла Ар'є «Людина в підвішеному стані». Вісник Львівського університету. Серія філологічна. 2018. С. 279-285.
18. Вісич О. Типологія метадрами в сучасному літературознавстві. Актуальні проблеми літературознавчої термінології: Вип. 2. Науковий збірник. Рівне : О. Зень, 2017. С. 165–169.
19. Герасимчук В. Прикоборкування... Шекспіра! Тексти п'єс в авторській редакції. НЦТМ ім. Л. Курбаса. [Електронний ресурс] URL: http://kurbas.org.ua/avanscena/dijovi/herasymchuk_pryborkuvannia.html
20. Діброва В. Куліш. П'єса на дві дії. К: Видавництво «Український пріоритет», 2019. 96 с.
21. Каспич Г. Інтертекстуальна специфіка сучасної української драматургії. Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Сер. «Філологія». Одеса, 2019. № 41. С. 32–35.

22. Каспич Г. Культурологічний інтертекст драматургії Валерія Герасимчука: дис. ... к-та філол. наук. Київ, 2020. 233 с.
23. Клековкін О. THEATRICA: Лексикон. Київ, 2012. 800 с.
24. Когут О. Архетипні сюжети та образи в сучасній українській драматургії (1997-2007 рр.): монографія. Рівне, 2010. 440 с.
25. Костенко Г. Модальність сатиричної та побутової комедії в українських драматичних жартах кінця ХІХ – початку ХХ століття. Вісник Маріупольського державного університету. Серія: «Філологія». 2014. Вип. 10. С. 33–42.
26. Костенко Г. П'єса «Шантрапа» О. Саксаганського у виставі Б. Богомазова «Що їм Гекуба?» Проблеми сучасного літературознавства. 2015. Вип. 20. С. 340–345.
27. Кочерга С. У пошуках жанрової переакцентуації. *Studia methodologica*. 2017. № 45. С. 96–102.
28. Миколайчук-Низовець О. Гайдамаки. Інші. Миколайчук-Низовець О. *Алхімія часу: Зб. драматургічних творів*. К: Світ знань, 2019. С. 173–216.
29. Мірошніченко Н. Від діагностичної до прогностичної моделі драми. Український контекст, «Курбасівські читання», 2020. № 15. С. 84-98.
30. Неда Неждана (Мірошніченко Н.). І все-таки я тебе зраджу. Драматична імпровізація. НЦТМ ім. Л. Курбаса. [Електронний ресурс] URL: <http://www.kurbas.org.ua/dramlab/neda/IvsetakyIa.pdf>
31. Новобранець О. *Досвітні вогні української літератури (драма обробка Лесі Українки «Камінний господар»)*. Вісник Житомирського державного університету імені Івана Франка (30), 2006. С. 144.
32. Паві П. Словник театру; пер. М. Якуб'як; Львівський національний ун-т ім. Івана Франка. Факультет культури і мистецтв. Кафедра театрознавства та акторської майстерності. Л. : Видавничий центр ЛНУ ім. Івана Франка, 2006. С. 246
33. Поліщук К. Драматургічне мистецтво Івана Тобілевича (Карпенка-Карого) у метапоетичному дискурсі. Слово і час. 2015. № 9. С. 102–106.

34. Поліщук К. М. Поетика Івана Тобілевича (Карпенка-Карого): системний аналіз: автореф. дис. ... канд. наук: 10.01.01. 2016. Бердянськ, 2016. 21 с.
35. Поліщук К. Поетика Івана Тобілевича (Карпенка-Карого): системний аналіз: дис. ... канд. філол. наук: 10.01.01. Кіровоград, 2016. 205 с
36. Сидоренко Л. Митець у «перевернутому» світі: особливості перехідного художнього мислення у драмі Ярослава Верещака «Душа моя зі шрамом на коліні». Літератури світу: поетика, ментальність і духовність. № 9. Кривий Ріг, 2017. С. 220-230.
37. Сидоренко Л. Моделі митця й орієнтири творчої самоідентифікації у драмі Я. Стельмаха «Синій Автомобіль». *Синопис: текст, контекст, медіа*, № 1(13). 2016. С. 63–72. [Електронний ресурс] URL: [https://doi.org/10.28925/2311-259X.2016\(1\)245](https://doi.org/10.28925/2311-259X.2016(1)245)
38. Сидоренко Л. Поетика сучасної української метадрами: дис... канд. філол. наук: Київ, 2018. 254 с.
39. Цокол О. Текстові стратегії української драматургії 1980-2010-х років: дис. ... к-та філол. наук. Київ, 2017. 204 с.
40. Шаповал М. Інтертекст у світлі рампи: міжтекстові та міжсуб'єктні реляції української драми: монографія. Київ, 2009. 352 с.
41. Шекспір В. Гамлет, принц данський. Пер. з англ. Ю. Андруховича. Київ: А-ба-ба-га-ла-ма-га, 2008. 204 с.
42. Abel L. *Metatheatre: A new view of dramatic form*. New York, 1963. 168 p.
43. Abel L. *Tragedy and metatheatre: essays on dramatic form*. Holmes & Meier, 2003. 250 p.
44. Hornby R. *Drama, Metadrama and Perception*. London-Toronto : Associated University Presse, 1986. 189 p.
45. Vieweg-Marks K. *Metadrama und englisches Gegenwartsdrama*. Lang Verlag, Frankfurt am Main, 1989. 221 s.