

Міністерство освіти і науки України
Київський національний університет імені Тараса Шевченка
Навчально-науковий інститут філології
Кафедра загального мовознавства, класичної філології та неоелліністики

**МОВА ТЕАТРАЛЬНОГО ПРОСТОРУ:
МЕТАТЕАТРАЛЬНІ ТЕХНІКИ В НОВОГРЕЦЬКІЙ
ДРАМАТУРГІЇ (НА МАТЕРІАЛІ ТВОРІВ І.
КАМБАНЕЛЛІСА ТА А. ГЕОРГІУ**

Кваліфікаційна робота
освітнього ступеня «магістр»
студентки II курсу магістратури
освітньо-професійної програми
**«Новогрецька філологія, англійська
мова та переклад»,**
спеціальність – *035 Філологія*
(035.081 Новогрецька мова і література
(переклад включно))
Дарина Миколаївна НЕВМЕРЖИЦЬКА

Науковий керівник:
к.філол.н., доц. Олександр ЛЕВКО

«Допущено до захисту»
Протокол засідання
кафедри загального мовознавства,
класичної філології та неоелліністики
протокол № ____ від « ____ » _____ 20 ____ року

завідувач кафедри _____ (підпис)
д.філол.н., проф. Світлана ГРИЦЕНКО

КИЇВ
2025

ЗМІСТ

ВСТУП	7
РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ МЕТАТЕАТРУ В ДРАМАТУРГІЇ ТА ЛІНГВІСТИЦІ	10
1.1. Метатеатр як літературознавча категорія: початки та термінологія.....	11
1.2. Метатеатр як методологічний підхід до аналізу драматичних творів.....	22
1.3. Інтертекстуальність та метатеатр.....	25
1.4. Мова театру та метатеатру: лінгвістичні аспекти.....	32
Висновки до першого розділу	38
РОЗДІЛ 2. ЛІНГВІСТИЧНЕ ОФОРМЛЕННЯ ТЕАТРАЛЬНОГО ПРОСТОРУ В МЕТАДРАМАТУРГІЇ І. КАМБАНЕЛЛІСА	40
2.1. Інтертекстуальна гра: метатеатральні техніки переосмислення мітології у п'єсі «Γράμμα στον Ορέστη».....	40
2.2. Концепт театрального «вічного»: інтертекстуальні та метатеатральні техніки драми «Ο δειπνος».....	52
Висновки до другого розділу	63
РОЗДІЛ 3. МОВНІ СТРАТЕГІЇ МЕТАТЕАТРАЛЬНОСТІ В ДРАМАТУРГІЇ Α. ΓΕОРΓΙΟΥ	65
3.1. Саморефлексивність й інтерпретація давньогрецької трагедії у п'єсі «Ιοκάστη σαράντα χρονών».....	65
3.2. Багаторівневність театрального простору в п'єсі «Αγαπημένο μου πλυντήριο».....	75
Висновки до третього розділу	83
ВИСНОВКИ	86
СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ	90
ДОДАТКИ	98

Невмержицька Дарина

Мова театрального простору: метатеатральні техніки в новогрецькій драматургії (на матеріалі творів І. Камбанелліса та А. Георгіу)

Анотація

У роботі досліджено мовні засоби функціонування метатеатральних технік у новогрецьких драматичних творах на матеріалі п'єс І. Камбанелліса та А. Георгіу; продемонстровано взаємозв'язок метатеатру та інтертекстуальності; встановлено ключові функціональні специфіки метатеатральних композиційних, лінгвістичних та паралінгвістичних у вибраних творах І. Камбанелліса та А. Георгіу.

Метою дослідження став аналіз структурно-композиційних, лінгвістичних та паралінгвістичних засобів вираження інтертекстуальності та метатеатральності, а також визначення їхньої функціональної специфіки в драматургії І. Камбанелліса та А. Георгіу.

Об'єкт дослідження — метатеатр у новогрецькій драматургії другої половини XX — початку XXI століття; предмет — мовні засоби функціонування метатеатральних технік у новогрецьких драматичних творах на матеріалі вибраних п'єс. За матеріал узяті драми І. Камбанелліса («Лист до Ореста» та «Вечеря») та п'єси А. Георгіу («Іокаста сорока років» та «Улюблена моя пралко»).

У ході роботи було окреслено історичний розвиток концепту метатеатру; визначено його взаємозв'язок з інтертекстуальністю в драматичному тексті; підкреслено використання метатеатру як методологічного підходу; виокремлено лінгвістичні техніки метатеатральності у драматургії; проаналізовано роль інтертекстуальності у вибудовуванні метатеатрального простору; досліджено лінгвістичні, паралінгвістичні та композиційні засоби вираження метатеатральності; установлено їхню функціональну специфіку.

Наукова новизна роботи полягає у комплексному аналізі метатеатру як лінгвістичного феномену, розкритті співвідношення та інтертекстуальності та метатеатральності у сучасній грецькомовній драматургії, у визначенні функціональної специфіки метатеатральних лінгвістичних технік у творчості І. Камбанелліса та А. Георгіу.

Ключові слова: метатеатр, інтертекстуальність, драматургія, Іаковос Камбанелліс, Андоніс Георгіу

Nevmerzhytska Daryna

The language of theatrical space: metatheatrical techniques in Modern Greek drama (based on the plays by I. Kambanellis and A. Georgiou)

Annotation

The paper investigates the linguistic means by which metatheatrical techniques function in modern Greek dramatic works, based on the material of plays by I. Kambanellis and A. Georgiou. It demonstrates the interrelationship between metatheatre and intertextuality and establishes the key functional specificities of metatheatrical compositional, linguistic, and paralinguistic elements in the selected works of I. Kambanellis and A. Georgiou.

The aim of the study is to analyse the structural-compositional, linguistic, and paralinguistic means of expressing intertextuality and metatheatricity, and to define their functional specificities in the dramaturgy of I. Kambanellis and A. Georgiou.

The object of the study is metatheatre in modern Greek drama of the second half of the 20th and early 21st centuries; the subject is the linguistic means by which metatheatrical techniques function in modern Greek dramatic works, based on the material of selected plays. The material used includes the dramas of I. Kambanellis («Letter to Orestes» and «Dinner») and the plays of A. Georgiou («Jocasta at Forty» and «My Beloved Washing Machine»).

In the course of the study, the historical development of the concept of metatheatre was outlined; its interrelationship with intertextuality in the dramatic text was defined; the use of metatheatre as a methodological approach was emphasized; linguistic techniques of metatheatricity in dramaturgy were identified; the role of intertextuality in constructing the metatheatrical space was analysed; the linguistic, paralinguistic, and compositional means of expressing metatheatricity were investigated; and their functional specificities were established.

The scientific novelty of the work lies in the comprehensive analysis of metatheatre as a linguistic phenomenon, the revelation of the correlation between

intertextuality and metatheatricality in contemporary Greek-language drama, and the definition of the functional specificities of metatheatrical linguistic techniques in the works of I. Kambanellis and A. Georgiou.

Keywords: metatheatre, intertextuality, dramaturgy, Iakovos Kambanellis, Antonis Georgiou.

ВСТУП

Театральне мистецтво, одне з найдавніших видів мистецтв, за історію свого розвитку зазнало багатьох змін, формувалося в різноманітних культурах та набувало різних форм. Театр новітнього періоду, починаючи з другої половини XX століття, підкорюючись загальним літературним та — ширше — культурним тенденціям до саморефлексії, автоцентричності та саморепрезентативності, змінює фокус з відтворення дійсності до її певного осмислення. Театр, унаслідок цього, почав активно досліджувати власну природу, свої межі та механізми впливу, а сцена перетворилася на об'єкт зображення, що об'єдналося терміном метатеатр, який запропонував у другій половині минулого століття американський дослідник Л. Ейбл [12]. Попри свою відносну молодість, феномен привернув значну увагу дослідників (зокрема Т. Розенмеєра [3], Р. Горнбі [4], М. Шмелінга [75], О. Вісич [7; 10] та ін.). Однак у більшості наукових студій метатеатр виступає саме як театральна категорія, а аналіз метатеатральних технік зосереджений на *mise-en-scène*, тобто перформансі. Натомість мовний компонент, а саме драматичний текст, лишається на маргінесах наукової зацікавленості. Такий дисбаланс у дослідженні текстуального вираження метатеатру й функціонування метатеатральних категорій у метатеатральному просторі й обумовлює **актуальність** нашого дослідження.

Новогрецька драматургія є унікальним культурним явищем на перетині Сходу та Заходу, яка поєднує тяглість античної культурної спадщини та вплив сильного християнського осередку. Творчість новогрецького драматурга І. Камбанелліса та кіпрського сучасного митця А. Георгіу ілюструє різні підходи до метатеатральності як явища та її імплементації у драматичних текстах, які досліджувалися в роботах Г. Ладоянні [40], Т. Грамматаса [59], Т. Ксанта [28; 29] та ін. Попри це, мовний аспект вираження метатеатру, зокрема у зв'язку з категорією інтертекстуальності, в їхніх п'єсах лишається вивченим недостатньо, що підкреслює окреслену актуальність нашого дослідження.

Метою дослідження є здійснення комплексного аналізу структурно-композиційних, лінгвістичних та паралінгвістичних засобів вираження інтертекстуальності та метатеатральності, а також визначення їхньої функціональної специфіки в драматургії І. Камбанелліса та А. Георгіу.

Для виконання поставленої мети були окреслені наступні **завдання**:

1. Окреслити основні віхи історичного розвитку та перцепції феноменів метатеатру та інтертекстуальності, їхньої взаємодії у драматичному тексті;
2. Зазначити методологічну цінність метатеатру як новітнього підходу до аналізу драматичних текстів;
3. Виокремити та класифікувати специфічні лінгвістичні техніки, які фіксують метатеатральну дійсність у драматургії;
4. Проаналізувати функціонування інтертекстуальності як однієї з метатеатральних технік створення подвоєного театрального простору;
5. Дослідити мовні засоби вираження метатеатральності у зв'язку з інтертекстуальністю в п'єсах І. Камбанелліса та А. Георгіу;
6. Встановити функціональну специфіку виявлених метатеатральних технік у контексті новогрецької драми.

За **об'єкт** дослідження взято метатеатр у новогрецькій драматургії другої половини ХХ — початку ХХІ століття, що зумовлене насамперед недостатнім висвітленням цього явища в рамках розвитку власне грецького театру, який має тісні культурні та історичні зв'язки з античністю, а тому — особливий інтертекстуальний діалог. **Предметом** роботи є мовні засоби функціонування метатеатральних технік у новогрецьких драматичних творах на матеріалі п'єс І. Камбанелліса та А. Георгіу.

Теоретико-методологічну базу роботи становлять напрацювання дослідників метатеатральних студій, а саме Л. Ейбла [10], Т. Розенмєсра [48], Р. Горнбі [33], М. Шмелінга [51], О. Вісич [2; 4], О. Клеовкіна [5], К. Гакопулу [66]; в окресленні феномену інтертекстуальності та його зв'язку з метатеатром

ми спиралися на дослідження Ю. Крістевої [37], Р. Барта [14], П. Павіса [6], Дж. Кальдервуда [19; 20], Е. Прусалі [78; 79] та ін.

Під час проведення дослідження були застосовані такі **методи**, як: системний аналіз, за допомогою якого були визначені основні компоненти метатеатральної структури п'єс І. Камбанелліса та А. Георгіу; інтертекстуальний аналіз, який дозволив установити зв'язок між метатеатром та попередніми культурними кодами, що зумовив конструювання двошарового простору театру в тексті; методи лінгвостилістичного та контекстуального аналізу, ужиті з метою визначення лінгвістичних, паралінгвістичних та стилістичних засобів, які конструювали текстуальний вимір метатеатру; та порівняльно-типологічний аналіз, застосований для зіставлення особливостей використання метатеатральних технік і засобів.

Наукова новизна роботи полягає у комплексному аналізі метатеатру як лінгвістичного та текстуального феномену, розкритті співвідношення інтертекстуальності та метатеатральності у сучасній драматургії та їх взаємозв'язку у конструюванні метатеатру, у визначенні функціональної специфіки метатеатральних лінгвістичних технік у творчості І. Камбанелліса та А. Георгіу.

Практичне значення дослідження визначається можливістю використання результатів роботи в навчальних цілях під час підготовки та читання курсів з теорії драми, літературознавства, театрознавства, лінгвістики тексту, а також під час вивчення новогрецької та кіпрської драматургії; у науковій діяльності отримані результати можуть сприяти подальшій розробці теоретичних проблем метатеатру та інтертекстуальності, лінгвістичних аспектів театрознавства; крім того, використання висновків може бути корисним для перекладачів та редакторів при роботі з текстами грецької та кіпрської драматургії, насиченими метатеатральними та інтертекстуальними елементами, а також у театрознавстві для глибшого розуміння та сценічної інтерпретації текстуального потенціалу метатеатральності в сучасній драмі.

Результати дослідження були апробовані на IX Всеукраїнських наукових читаннях за участю молодих учених «Філологія XXI століття: нові дослідження та перспективи» (Київ, 2025) з подальшою публікацією в збірнику тез, опубліковані в збірнику тез міжнародної наукової конференції «Філологія доби глобалізації: візії та перспективи» (Київ, 2025) та в збірнику тез Всеукраїнської наукової конференції «Сучасна філологія: лінгвістика, літературознавство, перекладознавство, фольклор» (Київ, 2025).

Структура роботи. Магістерська робота складається зі вступу, трьох розділів, висновків, списку використаної літератури та додатків.

РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ МЕТАТЕАТРУ В ДРАМАТУРГІЇ ТА ЛІНГВІСТИЦІ

1.1. Метатеатр як літературознавча категорія: початки та термінологія

Злам у культурній свідомості, що відбувся в другій половині ХХ століття, змістив фокус з предмета на процес, з наративу на форму (одним з ключових маніфестів тут стає есей Сюзанни Зонтаг «Проти інтерпретації» («*Against interpretation*»), уперше опублікований 1966) [55]. Цей період відзначається з'явою ряду концептів, пов'язаних грецьким префіксом «μετα-», що позначає не «поза», а «про самого себе», що й виокремлює певний рівень інтерналізації: метапоетика, метамова, метажанр, метафікція та метатеатр. За словами дослідниці Патриції Во, ці терміни стали «нагадуванням про те, що з 1960-х років привертало загальний культурний інтерес до проблеми, як людина осмислює, конструює та опосередковує свій досвід сприйняття світу» [60, с. 3].

Якщо метапроза, за словами Бертоне Хатлена, «примушує усвідомити природу й значення самого створення тексту» [17, с. 133], то метатеатр це те, що змушує нас усвідомити природу й значення театру та театрального простору як такого. Саморефлексивність — наріжний камінь, на якому засновані всі концепти, об'єднані грецьким префіксом «μετά-». «Саморефлексивність, — продовжує Хатлен, — ускладнює сприйняття реальності тексту, автора й читача» [17, с. 133]. А тому, визнаючи ключовим концепт саморефлексивності й у теорії метатеатру, ми говоримо про ускладнення сприйняття реальностей п'єси, глядача й актора.

Поява нового терміну «метатеатру», або «метадрами», у царині театро- та літературознавства таким чином супроводжувалася загальними процесами рефлексії, переосмислення та стирання звичних меж як розуміння мистецтва як такого, так і стирання меж самого мистецтва, що глобалізується, переступає

визначені йому історично умови, що є характерним для часів переходу від модернізму до постмодернізму.

Префікс «мета-» відзначається широкою уживаністю, що стосується утворення нових зв'язків. У більшості термінів, які мають у своєму складі цей префікс, дериваційно наслідують Арістотеля та «Метафізику» — царину, що сягає за, поза, перетинає межі фізики. Завдяки вживанню цього префікса ми виходимо на наступний рівень, який рефлексує над пов'язаним з ним попереднім рівнем. За словами Джона Ліпскі, «кожному рівню дискурсу відповідає метарівень, що критично стосується першого» [39, с. 53]. Таким чином введений у 1963 році американським есеїстом та театральним критиком Ліонелем Ейблом термін *метатеатру* визначав його як рівень, який рефлексує над попереднім йому рівнем театру.

Твердження основоположника зводилося до того, що з початком періоду Ренесансу, коли трагедія починає зникати, з'являється нова драматична форма, яку він характеризує двома концептами: «Світ це театр» (концепт, відомий ще з античних часів «*Σκηνὴ πᾶς ὁ βίος*», але найчастіше зустрічається в Шекспіра «*World's a stage, and all the men and women are merely players*») та «Життя це сон» (теж запозичений із поезики Шекспіра), цим підкреслюючи, перш за все, загальність та глобальність театального — чи театралізованого — простору, а по-друге, його вигаданість.

Отже, метадрама, за Л. Ейблом, це п'єса з метатеатральним аспектом, п'єса, жанр, що приходить у драматургію Нового часу на зміну трагедії [10, с. 35]. Рефлексуючи над цими словами Л. Ейбла, Т. Розенмеєр зазначає, що «Ейбл своїм “метатеатром” ніби хотів означити будь-яку п'єсу, яка не слідувала правилам традиційного мімесису» [48, с. 89]. Крім того, у своєму есеї «*Metatheatre. Essay on Overload*» німецько-американський науковець дискутує щодо самої коректності вживання префікса «мета-» у цьому терміні, зазначаючи, що, за моделлю «*la metalangue*» Р. Барта, сучасне вживання цього префікса передбачає домінантну критичну позицію вищого рівня над нижчим (мова, що стоїть над повсякденною мовою; метапоетика — критична діяльність

над усталеною поетичною системою). Однак, за його словами, сама суть метатеатру не зводиться до панівної позиції над театром, а навпаки — метатеатр функціонує в межах театральної системи. Л. Ейбл визначає метатеатр наступною сходинкою категорії трагедії, яку ми не можемо вважати синонімічною театрові як цілісності [48].

Схожий підхід під час аналізу дискурсу метатеатру в Л. Ейбла застосовує й А. Б'єрл у своєму есеї «*New Thoughts on Metatheatre in Attic Drama: Self-Referentiality, Ritual and Performativity as Total Theatre*», де він зазначає, що «префікс meta- означає зверненість до себе, але метатеатр не може бути повноцінним метадискурсом. Метатеатр означає, що театр упроваджує критичний та самосвідомий вимір» [15, с. 112].

Особливу увагу Л. Ейбл приділяв метатеатральному героєві. Його постать у дослідника асоціюється з постаттю Дон Кіхота — прототипом метатеатрального самореферентного персонажа. Як і Дон Кіхот, який не чекає, поки життя йому сприятиме й утворюватиме бажані йому ситуації, а сам перебирає контроль над реальністю й доповнює її своєю уявою, так і метатеатральний герой часто перебирає на себе роль драматурга й керує ходом п'єси. М. Фуко у своїй відомій праці «*Les mots et les choses*» називає Дон Кіхота «нічим іншим як мовою, текстом [...] він пише сам себе, мандруючи світом подібностей» [27, с. 46].

Підсумовуючи усі ідеї Л. Ейбла, Т. Розенмеєр класифікує такі ознаки метатеатрального персонажа:

1. Метатеатральний герой усвідомлює, що він перебуває на сцені; такі герої є водночас персонажами певної історії, а також акторами, які грають цих персонажів.
2. Драматичне життя персонажа вже мислиться театралізованим, але вони не знають сюжету, у який залучені.
3. Персонажі схильні імпровізувати [48].

Українська дослідниця Олександра Вісич також вважає метатеатрального персонажа особливою характеристикою метадрами. На її думку, метадрамою є

драма, «у якій наявні автореферентні персонажі, які нерідко беруть функцію внутрішніх драматургів у межах вигаданої реальності п'єси...» [4, с. 8]. Аналізуючи рецепцію шекспірівських драм й звертаючись до Т. Ф. Ван Лаана, дослідниця зазначає, що внутрішні драматурги зазвичай виявляються дуже майстерними акторами. Такі персонажі є дуже маніпулятивними, а в кризові моменти відмовляються від попереднього плану й беруть на себе нову роль. Зокрема таку особливість можна простежити в метадрамі Л. Коваленко «Героїня помирає в першому акті», де з-поміж усіх акторів яскраво вирізняється Нова, яка швидко перебирає на себе керівництво як репетицією, що стає основою сюжету, так і ходом п'єси, таким чином заміщаючи режисера, про якого ми здебільшого чуємо лише з реплік інших героїв [3, с. 114].

Попри певну неоднорідність трактувань робіт Л. Ейбла, термін «метатеатр» здобув своє подальше осмислення в роботах багатьох дослідників, які зачіпали теми метафікції, метажанру та метанарації. Вищезазначений Т. Розенмеєр у своєму есеї писав, що на сучасному етапі визнають належність метатеатру до ширшого поля метамистецтва [48, с. 91]. Якщо зважати, що метамистецтво звертає увагу на власну наративну структуру й тим самим нагадує аудиторії, що є вигаданим твором, то метатеатр чином зосереджується на розкритті процесу театралізації простору, розкриває свою штучну природу.

Крім того, науковець вніс розрізнення між двома поширеними в літературознавстві та театрознавстві термінами «метадрама» та «метатеатр». Хоча в наукових працях не так і рідко зустрічається їхнє взаємозамінне вживання, Т. Розенмеєр зазначає, що «“Метадрама” і “метап'єса” позначають п'єсу, “метатеатр” — виставу» [48, с. 87]. До того ж, аналізуючи підхід і розуміння самого Л. Ейбла заснованого ним концепту, Т. Розенмеєр зазначив про певну неточність у вживанні префікса мета- (μετα-) у створенні терміну. На його думку, «інший грецький префікс, наприклад, пара- (παρα-), був би доречнішим» [48, с. 91]. Тут же дослідник зазначає, що, якщо слідувати за Л. Ейблом «потреба в префіксі відпадає. Риси, які Л. Ейбл визначає у своєму новому жанрі, цілком функціонують у межах театральної практики» [48, с. 90].

Розвиток теорії Л. Ейбла поширився не лише на драматичні твори Відродження. Науковці почали аналізувати як давньогрецькі, так і постмодерні п'єси на предмет наявності метадраматичного аспекту. Першим до античного театру концепт метатеатру застосував Маріно Баркієзі [13, с. 113-130]. На думку української дослідниці О. Вісич, початком метадраматичної практики деякі дослідники вважають поетику Евріпіда, а особливо його «Вакханки» [2, с. 38]. На цій драмі також зосереджував увагу Томас Розенмеєр. Аналізуючи різні підходи до розуміння метатеатру, науковець посиляється на різні джерела, які вказують на «тенденцію пов'язувати ідею метатеатру з роллю Діоніса» [48, с. 101]. На думку Ісмєни Лада-Річардс, «Різноманітні метатрагічні функції, що раніше були лише побіжно пов'язані з центральною дією, у “Вакханках” концентруються, утворюючи “трагедію про трагедію”» [38, с. 182], а Ч. Сегаль завважає, що «Евріпід використовує образ Діоніса як бога трагічної маски, щоб розмірковувати над парадоксальною природою самої трагедії — парадоксальною, оскільки, створюючи ілюзію, трагедія прагне передати істину» [49, с. 216].

«Вакханки» Евріпіда фактично, на думку науковців, становлять «п'єсу в п'єсі», що завершується загибеллю Пентея. Діоніс «грає роль жреця» у внутрішній драмі для «внутрішньої» аудиторії й тим самим залучає «зовнішню» до рефлексії над природою театру [26; 62]. Цей метатеатральний маневр, окрім того, використовується й для гострої соціальної критики, призначеної для жреця бога Діоніса, який спостерігав за трагедією [62].

Метадраматичність постаті Діоніса у «Вакханках» Евріпіда виявляється чітко, коли той перебирає роль драматурга й починає роздавати вказівки менадам, як виконувати парод [62]. Проте у своєму есеї Т. Розенмеєр зазначає, що дослідники часто перетинають межу, що призводить до згубного приписування метатеатральних рис кожній п'єсі, у якій з'являється бог Діоніс [48, с. 101]. Про роль Діоніса у «Вакханках» пише й дослідниця Г. Фоулі, яка, хоч і не вживає напрямую термінів, пов'язаних з метатеатром або — як визначали саму трагедію Евріпіда — метатрагедією, усе ж окреслювала роль бога Діоніса

як наглядача за театральною виставою та умовами її проведення, хоча й розглядала це радше в межах антропологічного та етнографічного підходів [26, с. 207].

Річард Горнбі у своєму доробку «*Drama, Metadrama and Perception*» (1986), зауважуючи, що попередні дослідники значно звужують сам феномен метатеатральності, визначив, що «метадрама — це драма про драму; це коли предмет п'єси виявляється в певному сенсі самою п'єсою» [33, с. 31], а крім того, зазначає, що «метадрама не є вузьким явищем, зведеним до кількох великих п'єс чи кількох періодів в історії театру, а відбувається постійно» [33, с. 31-32].

Отже, Р. Горнбі розширив саме розуміння метатеатру та вивів п'ять типів (засобів), за якими класифікують метатеатральні твори: п'єса в п'єсі, церемонія в п'єсі, гра ролі в ролі, літературні посилення та посилення на реальне життя, посилення на самого себе [33, с. 32]. Ці категорії Р. Горнбі визначає інструментальними, тобто такими, які дозволяють розкрити суть метадраматичного втручання й визначити ступінь інтенсивності метадраматичного ефекту (адже, оскільки всі драми є метадрамами, то різняться вони між собою лише силою цього ефекту, який варіюється від нормального відчуття зміщення сприйняття до відчуття неспокою й тривоги, викликаного оголенням театральної структури). Тож «справжнім джерелом значущості» метадрами Р. Горнбі й називає це «подвійне бачення».

Свою класифікацію запропонувала й німецька дослідниця Карін Фіовег-Маркс, яка у своєму дослідженні поділила метатеатр на шість підтипів за операційним визначенням:

1. Тематичний метатеатр — метатеатр, який виформовується, коли театр стає місцем дії п'єси.
2. Фікційний метатеатр — метатеатр, утворений за допомогою прийому п'єси в п'єсі.
3. Епізований метатеатр — метатеатр, який реалізується шляхом прийому звертань до глядача.

4. Дискурсивний метатеатр — коли через обговорення театру або театрального процесу сам театр стає об'єктом уваги.
5. Фігуральний метатеатр — метатеатр, який містить прийом усвідомлення актором своєї подвійної ролі: актора й персонажа.
6. Адаптивний метатеатр — метатеатр, який утворюється шляхом посилення на інші твори, тексти або жанри [59, с. 112].

Якщо Р. Горнбі визначав метадраму як драму, де основним сюжетом виявляється сама драма, то М. Шмелінг у своїй французькій монографії про метатеатр 1982 року окреслив це явище як п'єсу, що посилюється сама на себе, головню через використання прийому «п'єса в п'єсі» [21; 51]. А отже, підхід М. Шмелінга можна визначити як інтертекстуальний. Схожим чином розумів феномен метатеатру й Б. Джентілі. У своїй праці «Театральне дійство в античному світі: елліністичний і римський театр» (1979) він зауважив: «Я вживав термін “метатеатр” у значенні п'єс, побудованих на основі вже існуючих п'єс» [29, с. 15].

Сучасний американський дослідник та письменник М. Рінгер, найвідоміші праці якого стосуються софоклівської драми, наприклад, його робота «*Electra and the Empty Urn: Metatheater and Role Playing in Sophocles*», надає терміну «метатеатр» досить широкого розуміння. За М. Рінгером, метатеатр — це «театр про театр, драма, що розгортається на межі самого театру та його конвенції. Він вимагає високого ступеня самосвідомості та пов'язаний з естетичними нормами театру» [47, с. 9]. На думку дослідника, вираженням метатеатральності можуть слугувати різноманітні форми театральної автореферентності, серед яких і різні форми свідомого посилення на драматичні конвенції чи інші твори [47, с. 9], що наближує його розуміння метатеатру як театру, що має інтертекстуальний зв'язок з іншими реаліями, проте не зводиться лише до них. А отже, у своєму визначенні М. Рінгер перетинається з концепціями М. Шмелінга та Б. Джентілі.

Французький дослідник, професор театрознавства П. Павіс у своєму «Словнику театру» зазначає, що, на його думку, метатеатр — це «театр,

проблематика якого зосереджена на театрі, що “говорить” сам про себе, тобто “саморепрезентується”» [6, с. 246]. Саморепрезентація, за дослідником (і тут він посилається на Ж. Дерріда), — це цитування одного тексту іншим, коли текст починає «рухатися сам по собі». А отже, усе тут указує, на його думку, на інтертекстуальність, «замкнену на текст».

Проте П. Павіс розмежовує поняття метатеатру та театру в театрі, на відміну від своїх попередників. Він зазначає, що «не обов’язково, щоб сценічні елементи безпосередньо продовжували внутрішню виставу під час прем’єри», для метатеатру достатньо самої зверненості до театралізованого життя, «достатньо самої появи зображеної реальності у театралізованій формі» [6, с. 246]. Він продовжує свою думку твердженням, що таким чином можна розглядати метатеатр як такою собі формою *антитеатру*, де межі між творчістю й життям розмиваються.

Схожим чином визначав метатеатр Дж. Кальдервуд. У своїй праці «*Shakespearean Metadrama: The Argument of the Play in Titus Andronicus, Love's Labour's Lost, Romeo and Juliet, A Midsummer Night's Dream, and Richard II*» (1971) він писав, що, у його розумінні, «метатеатр — це драматичний жанр, який вивищується над драмою, щонайменше драмою традиційною, таким чином перетворюючись на певну антиформу, у якій межі між п’єсою як самодостатнім мистецьким твором і життям розчиняються» [20, с. 4]. У цьому визначенні Дж. Кальдервуда можемо відзначити риси розуміння метатеатру як «надструктури», як «метаструктури», а також перегукування з «антитеатром» П. Павіса.

В. Еггінтон визначав метатеатральність невіднятною частиною будь-якої форми театру, яка містить дзеркальність, подвоєння та усвідомлення власного статусу [25, с. 74].

У грецькому сучасному театро- та літературознавстві метатеатральними студіями займалися такі дослідники, як К. Гакопулу, яка у своїй дисертації «*Θέατρο και μεταθέατρο: θέσεις και αντι-θέσεις πάνω στην ερμηνεία της αρχαίας τραγωδίας*» простежує історію рецепції та розвитку самого терміну метатеатру в

західноєвропейській та американській гуманітарній науці, розкриває основоположні теорії та аналізує античну трагедію (зокрема «Вакханок» Евріпіда) з погляду метатеатральних технік, зокрема й з лінгвістичного погляду [65], використовуючи розробки М. Рінгера. Над іншою п'єсою античного драматурга — трагедією «Іон» — працював В. Димоглідіс. Грецький дослідник зазначав, що метатеатральну оптику цього твору «розглядали досить в незначних обсягах що в грецьких, що в зарубіжних дослідженнях» [23, с. 211].

Т. Грамматас у своїх розвідках метатеатральності драматургічних робіт Н. Казандзакіса зосереджувався на ролях актора та глядача, а не на вісі актор-персонаж. За його словами, «дві апріорі відмінні ролі — актора та глядача — взаємно підміняють одна одну. Подвійна вистава, що розігрується на сцені, робить акторів глядачами, які спостерігають за іншими акторами, і водночас акторами», а тому «випадок метатеатру, або, простіше кажучи, театру в театрі [...] найкраще відповідає специфіці понять актора й глядача» [67].

В українському літературознавстві найбільше зосредила свою увагу на метадрмі вищезазначена науковиця О. Вісич, яка в ряді своїх робіт визначає метадрму як «драматичну форму з виразною саморефлексивністю, у якій наявні автореферентні персонажі, які нерідко беруть функцію внутрішніх драматургів у межах вигаданої реальності п'єси...» [4, с. 8]. Науковиця вбачає в метадрмі насамперед жанрову форму, а не певний прийом чи ознаку вже наявних театральних жанрових форм. Проте зазначає, що «на жанровому рівні до метадрм зараховують усі драматичні різновиди включно з комедією, водевілем, ревію, біографічною драмою тощо», що своєю чергою пояснює, що метадрама поєднується з іншими жанровими формами й співіснує з ними в межах одного тексту, а також те, що, попри попереднє мислення метадрми як трансформаційної форми трагедії, наразі її розуміння розширилося й ускладнилося.

Дослідниця Л. Сидоренко у своїй праці «Поетика сучасної української метадрми» зазначає, що «провідною ознакою метадрми (як і метапоезії,

метапрози) є створення центрального образу митця й зображення процесу творчості, інтерпретація проблеми співвідношення творчості та долі» [8, с. 13].

Олександр Клековкін у своїй «Theatrica» визначає метатеатр узагальненим словом «театр», «проблематика якого звернена до самого театру і який розповідає про самого себе». Дослідник у своєму визначенні зосереджується на найголовніших, на його думку, характеристиках метатеатру — саморефлексивності й самоусвідомленні: «В іншому значенні метатеатр — це театр, який “знає”, що він — театр, і не приховує цього від глядача» [5, с. 327]. Тож, посиляючись на загальний концепт «театру», дослідник також підкреслює повсюдність метадами й відмову обмежувати цей феномен єдиним жанром трагедії. Також відзначається певна відкритість театрального простору метадами до сприйняття читача або глядача — певне запрошення до участі у створенні цього метатеатрального світу.

Отже, поява терміна «метатеатр» у літературознавчих і театрознавчих студіях відбулася в контексті ширших культурних і теоретичних зрушень, пов'язаних з інтенсифікацією рефлексивності та саморефлексивності мистецтва на межі модернізму й постмодернізму. Попри доволі непрозоре та багатозначне тлумачення цього поняття його засновником Л. Ейблом, концепція поступово виформовувалася й набувала чіткіших обрисів у працях його послідовників — Т. Розенмеєра, Б. Джентілі, Р. Горнбі та ін. Широке трактування феномену зумовило потребу в спробах класифікації його форм і проявів (зокрема в роботах Р. Горнбі та К. Фіовег-Маркс). Важливою віхою у розвитку досліджень стало також розмежування термінів «метатеатр» і «метадрама», які в ранніх студіях часто вживалися взаємозамінно. Особливої уваги набув феномен метатеатрального персонажа, який стає визначальною ознакою метадами.

Низка дослідників розглядають метатеатр у тісному зв'язку з інтертекстуальністю — як форму переосмислення театрального досвіду, прояв автореферентності й саморефлексивності сценічного мистецтва.

Значну частку метатеатральних студій становлять дослідження античного театру, передусім трагедій Софокла та Евріпіда («Вакханки»). Цей напрям

активно розвивають і сучасні грецькі науковці, які спираються на здобутки західноєвропейської та американської науки. Так, Т. Грамматас акцентує увагу на взаємозв'язку ролей актора та глядача, тоді як К. Гакопулу аналізує метатеатральні техніки на рівні драматичного тексту.

В українських філологічних студіях теорія метамистецтва, зокрема метадрами, також дістала подальший розвиток у працях О. Вісич, О. Клековкіна, Є. Васильєва та ін.

Отже, метатеатр доцільно розглядати не як усталений жанр чи окремий художній прийом, а як літературознавчу категорію, що відображає процеси інтерналізації та критичного осмислення власної природи театру і драматургії. Саме в цьому сенсі метатеатр постає одним із ключових концептів сучасного метамистецтва, закладаючи підґрунтя для подальших досліджень у ширшому культурно-естетичному контексті.

1.2. Метатеатр як методологічний підхід до аналізу драматичних творів

Історія становлення теорії метатеатру показує, що, попри сталість інтересу до цього явища, який лише зростає з часом, дослідники по-різному інтерпретують і класифікують його. Багатогранність феномену дозволяє розглядати метатеатр не лише як жанрову форму, літературознавчу категорію чи специфічний театральний аспект, вияв або художній засіб, а також як аналітичний інструмент, що дає змогу виявляти в драмі рівень її саморефлексивності.

Якщо ж відштовхуватися від концепції Р. Горнбі про п'ять типів метатеатральності, то метатеатр як методологічний підхід допомагає визначити й ступінь інтенсивності метадраматичного ефекту, рівень інтертекстуального втручання, ступінь рефлексивності, стирання меж між реальністю та ілюзорністю. Разом з тим, методи метатеатру можна використовувати задля аналізу психології персонажів і самого драматурга.

Відгалуження в метатеатральних студіях аналітичного інструменту метатеатрального методу було зумовлене насамперед тим, що розвиток самої концепції метатеатру вимагав застосування чіткішого категоріального апарату. Щоб певним чином окреслити межі новоз'явленого явища, описати його вияви, форми та функції, театральна та літературознавча наука потребувала певного набору термінів. Крім того, розширення самого розуміння метатеатру та початок зацікавленості в метатеатральних виявах у драматичних роботах попередніх епох або маловивчених культур (наприклад, інтерес до виявів метатеатру в африканській драматургії) затребувало вироблення спеціальних інструментів дослідження.

Отже, метатеатр набуває ще одного аспекту. Він функціонує не лише як набір певних характеристик, а й засіб аналізу цих характеристик чи їх означення. У цьому контексті варто згадати п'ять визначених Р. Горнбі засобів / типів метатеатральності: «п'єса в п'єсі», «церемонія в п'єсі», «гра ролі в ролі»,

«літературні посилання та посилання на реальне життя», «посилання на самого себе». Кожен із них має власні текстуальні ознаки та характеристики, які дозволяють здійснювати системний аналіз драматичного тексту.

Варто зазначити, що після своєї з'яви на науковій арені метатеатр як методологічний підхід функціонував у рамках переосмислення й аналізу насамперед уже канонічних драматичних текстів. За його допомогою дослідники визначали рівень та специфіку метатеатральних ознак в античних драмах, театральних п'єсах драматургів Відродження та пізніших часів.

У межах цього варто згадати засновника самого концепту Л. Ейбла, який у такий спосіб аналізував твори В. Шекспіра («Гамлет», «Сон літньої ночі» тощо), визначав ключові характеристики саморефлексивності та театрального розщеплення й виробляв категоріальний апарат самого явища метатеатру. Р. Горнбі зосереджував увагу на античній трагедії, а також на неєвропейській театральній традиції. Не можна не зазначити також, що метатеатр як методологічний підхід застосовувався й для розширення меж розуміння пов'язаних з ним концептів — як, наприклад, інтертекстуальності та театральної ілюзії (θεατρική ψευδαίσθηση) [20; 65].

Задля унаочнення, можемо навести дослідження Браяна Кроу «*African Metatheatre: Criticizing Society, Celebrating the Stage*», у якому автор, аналізуючи метатеатральні прийоми й техніки в африканській драматургії, доводить, що «театр має на меті оголити гноблення й несправедливість, водночас утвердити здатність театру та театральності функціонувати як засоби виживання, опору й навіть [...] змін у сучасних африканських суспільствах» [22, с. 134]. Завдяки метатеатральному підходу автор виходить на соціологічний, політичний та ширший культурний контекст, аналізує функціонування театру як опору.

В античному світі, звісно ж, термін «метатеатр» не використовувався, проте його елементи посутньо науковці простежують з давньогрецьких трагедій. Метатеатральний підхід тут виступає як форма аналізу і в історичному, і в контексті розвитку театру як мистецтва, а також — у ширшому культурному й зокрема політичному аспекті. Наприклад, під час аналізу комедій

Арістофана був застосований метатеатральний підхід, який визначив, що його творам було притаманне порушення сценічної ілюзії в парабазі (у парабазі хор або керівник хору звертався до публіки, а актори покидали сцену. Іноді хор переставав виконувати певну роль і таким чином ставав «речником» автора; іноді лишався в ролі [12]). Перш за все, такий аналіз розкриває історичний розвиток театру, адже свідчить, що давні греки мали форму, що відповідає сучасному жанрові метатеатру; по-друге, у парабазі часто осмислювалися реальні політичні постаті, які з'являлися й у самих комедіях (наприклад, Креон у комедії «Вершники»). Тож такий методологічний підхід розкриває політичний та соціальний контексти тодішнього суспільства.

Крім того, засоби метатеатральності стають важливими для аналізу лінгвістичних стратегій драматичного тексту, адже вони виявляють механізми подвоєння реальності, гри з ілюзіями (на різних мовних рівнях) і тематизованого обману. Метатеатр дозволяє деконструювати текстову театральну структуру, виявити приховані комунікативні рівні (розщеплення мовленнєвих ролей, конструювання мови всередині мови (метамови) саме в драматичному тексті, коментування реплік).

Отже, метатеатр у сучасному літературознавчому та мовознавчому дискурсі слід розглядати не лише як художній прийом чи театральний феномен, а і як повноцінний методологічний підхід, певну методологічну рамку, яка надає досліднику інструменти для аналізу багаторівневої структури драми, її саморефлексивних жестів та стратегій створення/руйнування ілюзії. Такий підхід дозволяє по-новому осмислювати драматичні тексти в їхньому історичному, культурному та інтертекстуальному контекстах, відшаровувати театральні умовності й виявляти лінгвістичні техніки підважування, іронізування, конструювання ілюзії та подвійності театального простору.

1.3. Інтертекстуальність та метатеатр

Перше відчуття, яке змушує пережити метатеатр, — це загострене розуміння неподібності життя до драматичного мистецтва — реалістичного театру, який намагається розмити межі між собою та життям. Затим, навпаки, він притягує увагу до схожості життя до мистецтва та ілюзії. Метатеатр наголошує на дивакуватості, штучності, ілюзії. Л. Ейбл у збірці есеїв «Метатеатр» (1963) говорить про це так: «Трагедія дає сильніше відчуття справжності “світу”, а метатеатр дає сильніше відчуття, що цей світ — проєкція людської свідомості» [10; 24; 41].

П'єси такого ґатунку — їх Л. Ейбл назвав метап'єсами — на його думку, мають у собі правду, що вони є творінням «драматурга та його персонажів» [10, с. 133-135]. Розкриваючи свою театралізовану — а на театральну — природу, вони ставлять п'єсу в центр уваги. Зауваження Л. Ейбла щодо специфічності персонажів таких п'єс не є випадковим — у ній, на його думку, полягала сутність метатеатральності: «Вони [персонажі] самі знали, що є драматичними, ще до того, як драматург звернув на них увагу. Що ж зробило їх драматичними спочатку? Міф, легенда, попередня література, вони самі... На відміну від персонажів трагедії, вони усвідомлюють власну театральність» [10, с. 134-135].

Усвідомлення персонажами власної театралізованості ще до, власне, виникнення п'єси зумовило й подане Л. Ейблом визначення метатеатру як «п'єси про життя, яке вже мислиться театралізованим» [48, с. 134]. Таке трактування дозволяє інтерпретувати метатеатр як форму повторної театралізації попереднього культурного досвіду, реалізованої через посилення, алюзії або ремінісценції. Крім того, згадка дослідника про «попередню літературу» як першоджерело драматизації надає підстави розглядати інтертекстуальність як визначальну рису метатеатральності та, відповідно, як комплекс інтертекстуальних механізмів, що забезпечують первинний рівень театралізації.

Отже, ми можемо розглядати метатеатральну структуру як двошарову: перший її рівень за допомогою інтертекстуальних засобів, попереднього культурного або життєвого пласту формує первинний шар театру, тоді як другий засобами деструкції структури дестабілізує перший рівень, відкриває простір саморефлексивності й накладає другий шар — шар метатеатру.

Інтертекстуальність, як і метатеатр, існувала й функціонувала задовго до того, як науковці звернули на неї увагу та надали наукового осмислення в літературознавчій та лінгвістичній думці другої половини XX століття. Авторкою терміна стала французька дослідниця Ю. Крістева. Досліджуючи напрацювання М. Бахтіна, науковиця переосмислила певним чином його концепт про діалогічність художнього слова, що вбирає в себе «голоси різних суб'єктів».

Теорія М. Бахтіна лежить передусім у площі великих романів, де, на його думку, «множинність однаково авторитетних ідеологічних позицій». Ю. Крістева ж розгортає його тезу до універсальних масштабів. У її формулюванні інтертекстуальність цілком позбавлена інтерсуб'єктивності, а виступає радше як постструктуралістський та постмодерністський конструкт, основною характеристикою якого є відсутність будь-якого суб'єкта. Інтертекстуальність, на її думку, заміняє інтерсуб'єктність у цілому [37, с. 66]. Суб'єктність мовця не грає ролі як такої, як і природа самого тексту, а інтертекстуальність постає абсолютною силою. Максималістське визначення Ю. Крістевой наближає нас до розуміння Р. Барта світу як тексту. Тож інтертекстуальність діє в будь-якому тексті, конструює нові структури з уламків старих.

Подальший розвиток цієї ідеї здійснив Р. Барт, який взагалі не розмежовував поняття тексту та інтертексту, фактично ототожнивши їх: «Кожен текст є інтертекстом» [14, с. 225-232]. Під таке визначення підпадає й драматичний текст, який, фактично, не може існувати поза дією сили інтертекстуальності й незалежно від будь-чого вибудовує діалог з попередніми літературними, мітологічними, філософськими культурними пластами. Р. Барт у

своєму розумінні цього феномену дотримується позиції Ю. Крістевої щодо безсуб'єктності інтертекстуальності.

Як висновок, дослідження метатеатру та інтертекстуальності, а також їхнього співвідношення від самого початку розвивалися синхронно. Деякі дослідники нерозривно пов'язували обидва феномени. Зокрема Б. Джентілі підкреслював, що, на його думку, інтертекстуальність становить джерело виникнення метатеатру, а тому використовував цей термін у значенні «п'єс, сконструйованих із п'єс, що існували до того» [29, с. 15]. Схожим чином ідентифікував метатеатр і М. Шмелінг. Його дослідження метатеатру та інтертекстуальності поширювалися не лише на трагедії та комедії, а й на романтичні драми [28, с. 3].

Грецька дослідниця Еві Прусалі зазначає у своїй статті «*Η μεταμυθοπλασία στο θέατρο*», що Ганс-Тіс Леманн називає театр постмодерної доби метадраматичним театром — театром перформанції, розвиток якого також пов'язує з теоретичними засадами новітньої доби: смертю автора, яку розвивав Р. Барт, цитатністю та деконструкцією Ж. Дерріда та інтертекстуальністю Ю. Крістевої [78].

Якщо у прозі через інтертекстуальну множинність ми спостерігаємо поліфонічність (у термінології Бахтіна — «багатоголосся»), то в театрі така гра з мінливості голосів, суб'єктів, мовців та контекстів, зміна між інтертекстуальністю та її запереченням становить одну з визначальних рис метатеатру.

Звертаючись до канонічних, упізнаваних, часто «архетипних» текстів, театр реконструює культурний код через стилістичні та поетичні запозичення; «деструктивна» у певному сенсі природа метатеатру виводить глядача/читача за межі сценічної ілюзії реального життя (адже «первинний» театр прикидається відображенням справжнього життя) і формує нову театральність — театралізовану театральність, — яка, за влучним спостереженням Ю. Крістевої, постає «на руїнах старих». У цьому контексті надзвичайно промовистим

видається зауваження Л. Ейбла про акторське усвідомлення власної акторської природи.

Отже, основна мета метатеатру постає у, власне, створенні театру як сутності. А тому кожен герой, дотичний до метатеатру, постає театральним «елементом»: актором або драматургом. У цьому сенсі метатеатр постає дещо парадоксальним феноменом, який для конструювання театральної реальності потребує деконструкції та детеатралізації попереднього структурного рівня, який здійснює первинну театралізацію. У цьому контексті актуальною видається думка П. Во про метафікційний роман, який «зазвичай вибудовується на принципі фундаментальної й тривалої опозиції: створення художньої ілюзії (як у традиційному реалізмі) та оголення цієї ілюзії... він руйнує відмінність між “творенням” і “критикою” та зводить їх до понять “інтерпретація” й деконструкція”» [60, с. 6].

Отже, метатеатр можна уявляти як двошарову структуру, а метадраму — не лише як носій інтертекстуальних елементів, а і як особливо концентровану форму інтертекстуальності, подвоєну» за своєю суттю (що й видно з категорій Р. Горнбі, таких як «театр у театрі» чи «п'єса в п'єсі»). Ілюзії та алюзії зі складників перетворюються на основу метадрами.

Розвиваючи цю думку, варто зазначити, що й сам Р. Горнбі включає до інструментарію метатеатру інтертекстуальні елементи, зокрема літературні посилання та відсилки до реального життя [33, с. 32]. На думку дослідниці Чен Дзінг-с'я, літературні посилання та посилання на реальне життя саме підкреслюють інтертекстуальність театру й важливість розуміння п'єси в його культурному коді [21, с. 35-42].

На думку грецького дослідника З. Сяфлексіса, завдяки інтертекстуальності «осмислення твору зосереджується на органічній функції тексту та на його взаємозв'язку з літературним минулим» [82, с. 19]. Проте, як зазначає А. Зерву, таке «інтертекстуальне знання» може походити навіть не з писемних текстів, а з «цілого ряду інших вистав і досвідів [...] із позалітературних та позатекстових складників». А отже, грецька дослідниця акцентує на культурній маркованості

інтертекстуального вияву й вибудовуванні інтертекстуальних зв'язків [69, с. 169].

Р. Горнбі визначає, що літературні відсилання — це свідомі алюзії на конкретні твори [33, с. 90]. Проте разом з тим зауважує, що пародія може стосуватися не лише до індивідуального тексту, а до жанрової моделі загалом (наприклад, пародії на лицарські романи). Дослідник перелічує чотири основні типи таких відсилань: цитати, алегорії, пародії та адаптації. Водночас він наголошує, що тексти, які стають об'єктами відсилань, мають бути «новими та популярними, хоча й не обов'язково належати до корпусу власне драматичної культури» [33, с. 90].

Розвиває думку про тісний взаємозв'язок категорій метатеатру та інтертекстуальності й французький дослідник театру П. Паві. На його думку, метатеатром можна називати той вид театру, який «саморепрезентується». Разом з тим, «саморепрезентація» у його визначенні це «замкнена на тексті інтертекстуальність» [6, с. 275].

Алюзії на реальне життя, які, за визначенням Р. Горнбі, також стають метатеатральними елементами, часто поєднуються з інтертекстуальними елементами. Один з найяскравіших прикладів цього описаний Філіпом Едвардсом у передмові до Шекспірівського «Гамлета». У своїй передмові Ф. Едвардс цитує діалог між Гамлетом та Полонієм:

«Hamlet: ... My lord, you played once i'th'university, you say.

Polonius: That I did my lord, and was accounted a good actor.

Hamlet: And what did you enact?

Polonius: I did enact Julius Caesar. I was killed i'th'Capitol. Brutus killed me.

Hamlet: It was a brute part of him to kill so capital a calf there» [54, с. 143].

У наведеному уривку Гамлет питає, чи не грав Полоній колись в університеті в театрі, на що останній відповідає, що грав роль Юлія Цезаря — тобто брав участь у ще одній п'єсі В. Шекспіра — і був убитий Брутом. На перший погляд, це може видаватися звичайною відсилкою до п'єси «Юлій Цезар», проте Філіп Едвардс зазначає, що «якщо той самий актор, який грав

Цезаря, виконував роль Полонія, а той, що грав Брута, — роль Гамлета, тоді Полоній прирікає себе на смерть від руки Гамлета, як і Цезар загинув від руки Брута» [53]. Схожу тезу розвиває у своїх роботах із шекспірознавства і Дж. Кальдервуд, який зазначає наступне: «П'єси Шекспіра стосуються не лише різних моральних, соціальних, політичних питань та тем, якими упродовж тривалого часу і цілком слушно займалися театрознавці, але й самих його п'єс» [6, с. 247].

Варто завважити й те, що обидва розглянуті концепти — і метатеатр, і інтертекстуальність — вирізняються такими характеристиками, як усеохопність, універсальність та сукупність. Якщо звернутися до зазначених вище розробок Р. Барта та Ю. Крістєвої, то, на їхню думку, інтертекстуальність не виступає як окрема ознака певного, індивідуального тексту, а виразником будь-якого текстуального прояву, виявом цитатної свідомості, де будь-які слова вже були сказані до того.

Метатеатр, який Л. Ейбл засновував на двох наріжних каменях: 1) життя — це сон; 2) увесь світ — це театр, — не концентрується на театральній сцені як такий, а намагається дестабілізувати театральну ілюзію. У метатеатрі все піддається сумніву, деконструкції, рефлексії та осмисленню, а тому, через відкидання єдиної мети реалістичного театру — створити ілюзію реального життя, — метатеатр перевертає парадигму і створює із реального життя ілюзію театру.

Метатеатр у сукупності з інтертекстуальним підходом функціонує як метод з'яви нових форм театального вираження. Український дослідник Євген Васильєв у своєму дослідженні «Сучасна драматургія: жанрові трансформації, модифікації, новації» (2017) окреслює основні тенденції утворення нових жанрів у драматургії й визначає в цьому ключову роль інтенсифікації інтертекстуальних та інтермедіальних тенденцій. А крім того, метатеатралізація текстів, на його думку, великою частиною й зумовлює такі жанрові зміни [1, с. 199].

Отже, категорії метатеатральності та інтертекстуальності нерозривно пов'язувалися протягом усього часу їхнього дослідження й розвитку. Окреслений такими науковцями, як Ю. Крістева, Р. Барт, Ж. Женетт та ін., інтертекст як виразник попереднього культурного досвіду формує метатеатральний конструкт. Саме це підводить до висновку, що метатеатр функціонує як повторна театралізація вже наявних культурних кодів. Таким чином, метатеатр можна визначити як подвійний художній конструкт, що одночасно спирається на інтертекстуальність. Метатеатр пов'язується з інтертекстуальністю тим, яким чином театр рефлексує, осмислює, пародіює та відтворює попередній культурний досвід. Деконструюючи інтертекстуальний пласт, метатеатр розбиває театральну ілюзію та вибудовує приклад відкритого багатоголосого простору.

1.4. Мова метатеатру: лінгвістичні аспекти

Розглядаючи виникнення й розвиток терміну метатеатру, ми зазначали те, що метатеатр зараховують до царини метатексту й ставлять на рівні з метапрозою, яка звертає увагу на створення прозового тексту. Патриція Во у праці «*Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*» зазначає: «Метапроза — це термін, яким позначають художнє письмо, що свідомо й систематично привертає увагу до свого статусу як артефакту» [60, с. 2].

Якщо слідувати такому співвідношенню, якого дотримуються більшість дослідників, то цілком резонно стверджувати, що драма як п'єса (як текст) одночасно привертає увагу до власної текстуальності й акцентує на штучності театральної реальності.

У цьому контексті досить актуальними здаються дискусії щодо розрізнення метатеатру, метап'єси та метадрами. Як уже зазначалося, Т. Розенмеєр у своїй праці «*Metatheater: An Essay on Overload*» розмежовує ці два терміни за наступною логікою: якщо метадрама / метап'єса це, власне, п'єса (як текст), то метатеатр має більш театральний аспект і позначає виставу як таку [48, с. 87]. Про таке розрізнення говорить і К. Гакопулу, аналізуючи різні погляди на метатеатр. Дослідниця зазначає, що метатеатр асоціюють з театальною постановкою, а метадраму з текстом, сценарієм, і підкреслює, що такий розподіл засновується на контрасті між драмою як літературним текстом та розумінням театру як вистави [66, с. 22; 63, с. 155].

Тож, узявши до уваги такий розподіл, можемо виснувати, що саме текстуальний вимір існування, функціонування та конструювання метадрами / метап'єси становить окремий пласт досліджень.

Попри значний інтерес до метатеатральних студій, засвідчений великою кількістю досліджень та робіт на цю тему, лінгвістичний аспект метадрами лишається вивченим доволі обмежено. Частково ця тема осмислювалася в рамках досліджень Дж. Кальдервуда, який надавав метадрімі досить широкого визначення й розумів під ним «усе, що входить до п'єси — мова, дії, історичні

події, актори, декорації» [20, с. 12]. Дж. Кальдервуд у цьому сенсі аналізує «зірвання й часткове відновлення мови» («fall and partial recovery of speech») як «головну метадраматичну сюжетну лінію» [19, с. 7]. За Дж. Кальдервудом, який головно аналізував Шекспірівські трагедії, метадраматичність творів В. Шекспіра у своїй більшості засновувалася на мові, ідентичності, скривленому функціонуванні означників та означуваних.

Джуд Девід Губерт у своїх працях (зокрема в дослідженні «*Metatheatre: The Example of Shakespeare*») простежує зв'язок між лінгвістичними знаками, змістом, мімесисом та перформансом [24, с. 6; 24, с. 1-4] у п'єсах Шекспіра. На його думку, «лінгвістичні знаки, окрім передавання розвитку сюжету й характеристики персонажів, явно або неявно позначають мистецтво сценічної роботи та розваги», а «перформативна природа мови становить розмисел про проблематику та естетику театральності» [24, с. 6; 34, с. 1-4].

Частково проблема мови театру та метатеатру розглядалася у взаємозв'язку з шістьма функціями мови, виокремленими Р. Якобсоном у 1958 році. Зокрема дослідник А. Пере-Сімон у роботі «*The Concept of Metatheatre: A Functional Approach*» порівнював металінгвістичну та поетичну функції мови з концептом метатеатру [44].

М. Рінгер визначав такі вияви самореферентності театру, серед яких можна побачити й власне текстові вияви: релігійні або культові дії в п'єсі, свідоме використання театральної термінології або слів з театальною конотацією, а також розпад драматургійної ілюзії [47, с. 9; 66, с. 15;]. М. Рінгер працює з метатеатром у рамках семіотичного підходу й особливо акцентує на мові самого драматурга, насамперед на діалогах, які розкривають самоусвідомлення [66, с. 16].

Слідуючи прикладові М. Рінгера, грецька дослідниця К. Гакопулу підходить до текстуального аналізу античних драм з визначеними видами можливих метатеатральних відсилок, серед яких вона зазначає такі:

а) звернення до глядачів, згадки про присутність публіки, можливу участь глядачів у дійстві;

б) автореферентні відсилки драматурга до самого себе у своєму ж тексті, до себе як творця трагічного чи комічного твору, натяки на написання твору чи сам створений текст;

в) указівки на природу самого театру, характерні риси його побудови, а також використання театральної термінології [66, с. 24].

З лінгвістичного погляду метадраму досліджував і Р. Горнбі, який частково пов'язував свої розвідки з теорією інтертекстуальності. Науковець підкреслював роль інтертекстуальних мовних конструкцій (інтертекстів), що створювали метатеатральний ефект (цитування, алегорії, пародії, адаптації), розглядаючи їх як форми літературного посилення [33, с. 40].

Окрім того, Т. Розенмеєр, аналізуючи підхід Л. Ейбла, зазначав, що американський дослідник убачав у метадрамі такий різновид театру, де «мова зосереджена на самій собі, а слова використовуються радше як вказівники на інші слова, ніж як знаки, що позначають щось зовнішнє» [48, с. 88].

У доробку П. Паві теорія метап'єси прирівнювалася до метакомунікації, у межах якої вчені, наприклад І. Осолсобе [42], сприймали театр як форму спілкування між акторами на сцені та передачу повідомлення глядачам. Ці два рівні: внутрішній (між акторами) та зовнішній (до глядача) — мають, на думку науковця, спільні риси: «Персонаж неминуче виступає в такому комунікативному матеріалі, як це задумав драматург (навіть у випадку акторської неточності)» [6, с. 247].

Отже, як зазначає П. Паві, словесна формула драматичних реплік складається з двох голосів (розщеплення), а сама репліка виглядає так: «Я (1) кажу, що я (2) кажу...», де перше «я» — драматург або актор; друге «я» — власне, персонаж, який діє в межах історії. Так і виникає метатеатральна гра, гра ідентифікацій. Слідуючи визначенню П. Паві, «метатеатральність є фундаментальною властивістю будь-якої театральної комунікації» [6, с. 247]. Унаслідок цього можемо стверджувати, що цей елемент мета- уже є невід'язною частиною будь-якої театральної комунікації: існує вказівник на річ і водночас вказівка, що це не просто річ, а значення речі. У цьому він

перегукується з думками, висловленими Т. Розенмеєром, що префікс взагалі є недоречним у цьому терміні: «Потреба в префіксі відпадає. Риси, які Ейбл визначає у своєму новому жанрі, цілком функціонують у межах театральної практики» [48, с. 90].

Насамкінець П. Паві додає: «Якщо поетична мова виявляє себе як художній засіб, то театр презентує себе як світ, уже заражений ілюзією та театральністю» [6, с. 247].

Розглядаючи інтертекстуальність метатеатру, важливо пам'ятати, за словами М. Шаповал, «про суто лінгвістичну специфіку її функціонування. Оскільки навколо тексту завжди існує мова, що поєднує уривки різноманітних культурних кодів, формул, ритмічних структур, смисловими зв'язками буквально пронизано все» [9, с. 40]. Отже, варто враховувати й лінгвістичний аспект існування — або навіть уможливлення — метатеатру, адже п'єса передусім є текстом, і вся театральна реальність постає в межах текстуальних можливостей.

Отже, враховуючи все вищезазначене, можемо виокремити такі мовні засоби метатеатральності:

1. Звернення актора до публіки через прологи, монологи, епілоги.
2. Висловлювання, що демонструють усвідомлення власної театралізованості, вербалізацію ілюзорності дії.
3. Часте апелювання до метафори «all the world's a stage» (*Theatrum mundi*).
4. Використання маркованої лексики із семантичного поля обману, ілюзії, несправжності.
5. Застосування масок у межах однієї драми.
6. Мовні засоби, що функціонують у межах інструментальних типів Р. Горнбі (повтори, заучування реплік як імітація репетиції тощо).

Як уже розглядалося вище, співіснування та взаємопов'язаність інтертекстуальності та метатеатральності в межах метадрами зумовлює розщеплення й «подвоєння», що впливає на гру мовними засобами, здатними

забезпечити таке розщеплення. З лінгвістичного погляду можемо простежити взаємодію двох дискурсивних рівнів:

1. **Репрезентативного**, утвореного інтертекстуальними одиницями, які відтворюють попередній наратив (перше «я», за теорією П. Паві).
2. **Метарефлексивного**, що за допомогою мовних прийомів оголює театральну умовність, деконструює ілюзійну театральну реальність (друге «я», за теорією П. Паві).

Як відомо з театро- та літературознавчих студій, драма розгортається на сцені переважно посередництвом діалогів та монологів персонажів. Відсутність оповідача компенсують авторські коментарі та сценічні ремарки. А отже, ми виокремлюємо ще два рівні метатеатрального тексту:

1. **Рівень персонажа**, який розщеплюється на метатеатрального героя (репрезентативний аспект) та метатеатрального актора (метарефлексивний аспект).
2. **Рівень драматурга**, що проявляється через авторські вставки й самим фактом свого існування вказує на театральний конструкт.

Якщо метатеатральність на рівні персонажа / актора функціонує на текстуальному рівні й виражається завдяки різним варіаціям лінгвістичних засобів, то метатеатральний аспект рівня драматурга зазвичай, як зазначено вище, конструюється через авторські вставки та коментарі. П. Паві у «Словнику театру» зазначає, що «сценічні вказівки вважаються основною частиною одиниці “текст + вказівка”»; вони стають метатекстом, який опосередковано визначає акторський текст і виступає його визначальним фактором. Відтак, зберігаючи вказівки в постанові та ставлячи їх на чільне місце на етапі підготовки постанови, маємо “відданість” драматургові» [6]. А отже, якщо слідувати П. Паві, самі сценічні вказівки та авторські коментарі перетворюються на метатекст — текст, що рефлексує над авторським текстом п’єси.

Як відомо, мова театру відзначається лапідарністю — стислістю та виразністю мовлення. Відсутність оповідача зумовлює те, що саме мова стає головним засобом розкриття характерів, адже кожне слово в театрі або рухає

дію, або характеризує персонажа. Проте ця структура ускладнюється метатеатром, який додає елемент «деконструкції», мовної гри, непрозорості, який водночас руйнує кордони драми й перетворює весь світ — простір, який глядач уявляє або сприймає, — на театральний.

Варто зазначити, що драма це передусім видовище. Задумана для сценічного втілення, вона постає перед нами як особливий синтез літературного, театального та візуального мистецтв. А тому мова театру йтиме пліч-о-пліч з тим, що відбувається на сцені, як рухаються, жестикулюють та говорять актори. Тож паралінгвістичні засоби (адже текст не читається мовчки, а проговорюється, вокалізується) поєднуються з вербальними та невербальними засобами (жести, міміка, пози, паузи, сміх чи плач).

Узагальнюючи все наведене, можемо стверджувати, що метадрама як різновид метапрози виявляється насамперед через мовну організацію драматичного тексту. Вона поєднує репрезентативний та метарефлексивний рівні, утворюючи подвійність висловлювання: голос персонажа, який постає з попереднього культурного пласту, співіснує з голосом драматурга чи актора, утвореного метарефлексивним рівнем. Ця розщеплена структура забезпечує ефект відсторонення, дозволяє текстові коментувати самого себе й акцентує на штучності театральної реальності.

Під метатеатральністю ми часто розуміємо фундаментальну властивість театральної комунікації. Вона виявляється у прямому зверненні до глядача, у грі з ілюзорністю, у цитуванні та інтертекстуальних відсилках, у застосуванні масок і прийомів, що імітують репетицію або підкреслюють умовність сцени. Сценічні ремарки та авторські коментарі постають як метатекст, а тому не лише регламентують постановку, а й підкреслюють сконструйований характер драматичного світу.

Отже, мова — вербальна / невербальна та паралінгвістична — стає одним з головних носіїв метатеатрального ефекту. Вона визначає, як п'єса відображає власну штучність, і водночас розширює простір дії, перетворюючи увесь уявний світ на сцену.

Висновки до першого розділу

Феномен метатеатру став одним із ключових проявів саморефлексивності модерної та постмодерної драматургії. Його поява та формування нерозривно пов'язані з розвитком та становленням загальнокультурних тенденцій другої половини XX століття, спрямованих на переосмислення давніх традицій, природи мистецтва, її мети й покликання, перехід від розуміння мистецтва як процесу, як форми, а не лише як результату або змісту.

Вибудовування та входження поняття метатеатру в загальну культурну, літературознавчу та театрознавчу парадигму відбулося в межах ширших літературознавчих й загалом культурних процесів того часу, де префікс мета-позначав перехід від об'єктного до рефлексивного мислення. Термін «метатеатр», введений Л. Ейблом у 1963 р., став основним предметом дослідження багатьох науковців, насамперед Т. Розенмеєра [48], Р. Горнбі [33], П. Павіса [6], О. Вісич [2; 4] та ін. Попри певну неоднорідність трактувань та інтерпретацій терміна, з розвитком він набував певних характеристик. Під цим феноменом різні дослідники розуміли як окремий стиль, художній прийом, так і цілий жанр або принцип структурування драми, що передбачає свідоме виявлення театральності як такої. І хоч сам термін виник лише в другій половині минулого століття, було доведено, що метод як такий існує з античності.

Крім того, метатеатр та метатеатральність як властивість метатеатру може виступати аналітичною категорією, яка поєднує теоретичний та художній виміри. У такому аспекті він функціонує як інструмент виявлення метатеатральних технік, способів моделювання меж театральної ілюзії, її руйнування, входу та виходу в театральний простір. Метатеатральна стратегія дозволяє виявити механізми «подвійного бачення» (Р. Горнбі) й багаторівневість структури драматичного тексту.

Пов'язаність феноменів інтертекстуальності та метатеатральності досліджувалася ще з часів постановки самих термінів. Їхній зв'язок зачіпав у

своїх розвідках і сам Л. Ейбл, який вважав метадраму «первинно театралізованою». Зв'язок між метатеатром та інтертекстуальністю, їхній взаємовплив заснований на принципі багатоголосся й текстуальної діалогічності. Якщо інтертекстуальність виявляє відкритість тексту щодо попередніх культурних форм, то метатеатр рефлексує над цією відкритістю.

У метадрамі метатеатр та інтертекстуальність діють протилежними силами, одна з яких вибудовує театральну реальність (репрезентативний рівень), а інша — руйнує її (метатеатральний рівень). Інтертекстуальні коди, алюзії та цитування стають не лише засобами художнього переосмислення попередніх творів, а й механізмами створення метатеатрального ефекту. А отже, інтертекстуальність виступає одним з наріжних каменів функціонування й конструювання метатеатру як такого.

Метатеатр, оскільки зафіксований найчастіше у тексті, використовує весь широкий спектр лінгвістичних засобів для створення метатеатрального ефекту, який проявляється в авторських ремарках, прологах, епілогах, лексичних засобах, зверненнях до публіки та ін., що досліджувалося рядом науковців (М. Рінгером [47], К. Гакопулу [63]). Метатеатральні засоби використовуються на рівнях персонажа, актора та драматурга, а отже, забезпечують метатеатральне розщеплення, багатоголосся й деконструкцію.

Підсумовуючи, можна зазначити, що у сучасному літературознавстві метатеатр постає як комплексне явище, що з'являється на перетині літературознавчих, театрознавчих та лінгвістичних студій. Він слугує не лише художнім прийомом, а й способом теоретичного осмислення меж театральної умовності, її зв'язків із реальністю та іншими текстами культури. Метатеатр постає як необхідна умова усвідомлення й рефлексії над конструюванням реальності життя в театрі, меж між ілюзією, брехнею, обманом, правдою та істиною, перевернути парадигму театру та життя (*Teatrum mundi*); намагання «гри» з театральним простором, його певною мірою гнучкістю, універсальністю та близькістю до будь-якого глядача, спроба осмислити «себе» та свого місця у суспільстві та світі.

РОЗДІЛ 2. ЛІНГВІСТИЧНЕ ОФОРМЛЕННЯ ТЕАТРАЛЬНОГО ПРОСТОРУ В МЕТАДРАМАТУРГІЇ І. КАМБАНЕЛЛІСА

2.1. Інтертекстуальна гра: метатеатральні техніки переосмислення мітології в п'єсі «Γράμμα στον Ορέστη»

Із самого свого зачину театр для греків був не лише виставою чи розвагою. Театр вважався священним місцем, місцем істини, прихованої за масками, місцем очищення, місцем, «що говорить». Французький актор Луї Жуве вважав, що «людина, приречена розгадувати таємниці життя, винайшла театр» [79].

Для сучасної Греції, яка гостро переживала тисячолітній розрив історичного та культурного зв'язку з античністю, з частковою втратою своєї спадщини, театр став осередком культурної пам'яті та весь час відігравав ключову роль у самоідентифікації народу. Професор Д. Дзиовас у праці «*The Transformations of ethnicity and the Ideology of Hellenicity in the Interwar period*» зазначає, що «Пошук ідентичності у початках театру, коли сучасний театр звертається до своїх джерел в античній грецькій драмі, трагедії чи комедії, є не менш потужним чинником тяглості та цілісності так званої «грецькості», появу якої намагаються окреслити драматурги» [58].

Із середини ХХ століття сам театральний дискурс зазнає значних змін, зумовлених лінгвістичним поворотом, зміщенням фокуса уваги митців з процесу на форму, загальної рефлексії, переживання важливих історичних процесів для кожної нації: діалог підважується, руйнується його цілісність, а слова відокремлюються, ізолюються. Театр починає говорити про екзистенційні пошуки та проблеми.

У новогрецький культурний простір європейські течії та віяння прибувають із певним запізненням. Попри тяглість грецької театральної традиції, початки саме новогрецького сучасного театру своєю драмою «*Αυλή των θαυμάτων*» Іаковос Камбанелліс окреслює лише в 1957 році.

І. Камбанелліса називають «голосом сучасного театру», хоча його з'ява на культурній арені ознаменувала зсув не лише в театральному мистецтві, а й у кінематографії. І. Камбанелліс писав сценарії для фільмів, серед яких і «*Η Στέλλα με κόκκινα γάντια*», що лягла за основу для відомого фільму М. Какоянніса «*Στέλλα*», де головну роль виконує видатна грецька акторка М. Меркурі. Драматург стає автором близько двох десятків п'єс та з десятка сценаріїв, зосереджує свою увагу на сучасному та давньому, сплітає міт та дійсність, реальне та вигадане. Залученості драматурга в грецьку античність, що вписувалося в ширшу літературну течію неомітотворчості, присвячували окремі дослідження як закордонні, так і грецькі дослідники (Г. Ладоянні [73], Т. Грамматас [67], Т. Ксантос [75; 76], М. Павлу [43], С. Георгіу [66] та ін.).

До найвідоміших творів І. Камбанелліса зараховують і трилогію «*Ο δέϊπνος*» («Вечеря»), що складається з п'єс «*Γράμμα στον Ορέστη*» («Лист до Ореста»), «*Ο Δέϊπνος*» («Вечеря») та «*Πάρδος Θηβών*» («Парод Фів»). Прем'єра відбулася 27 лютого 1993 року на Новій Сцені Національного Театру.

Усі три п'єси певним чином рефлексують та переосмислюють відомі мітологічні сюжети, які у п'єсах І. Камбанелліса переживають зсув, зміщення фокуса й смислову трансформацію.

Трилогія, крім того, відома своїм метатеатральним аспектом, який у своїх напрацюваннях розглядали такі дослідники, як Т. Ксантос [75, 76], М. Павлу [43], С. Георгіу [66]. Глибокі інтертекстуальні розгляди проводить у своїх роботах Ф. Сакелларопулу [63, с. 121-169]. Особливо дослідниця зосереджується на інтертекстуальних мотивах та інтерпретаціях давнього в новому у драмах «Лист до Ореста» та «Вечеря». В. Тассіс же приділив увагу інтертекстуальному коду в п'єсі «Парод Фів», художньому мітові, який розгортається в ній, та значущості топосу [63, с. 177-210].

Сюжет усіх трьох п'єс, як уже зазначено, ґрунтується на давньогрецькій мітології, дві з яких охоплюють історію сім'ї Атридів, а саме «Лист до Ореста» та «Вечеря» («Парод Фів» бере за основу міт про сім'ю Лабдакидів) та по-своєму її інтерпретуючи. Т. Ксантос, посилаючись на Р. Барта, у своїх

роботах пише, що «міф про Атрідів є одним із тих, яких письменники з давніх часів до сьогодні переосмислюють, надаючи нових поглядів та пояснень до вже відомих подій» [с. 75, с. 4].

Відомий своєю любов'ю до давнього мистецтва І. Камбанелліс зміщує акценти, задані в мітах та пізніших трагедіях Евріпіда («Іфігенія в Авліді», «Іфігенія в Тавриді», «Електра» та ін.), переосмислюючи вже наявні сюжети. Варто, проте, зазначити, що драматург не намагається змінити сам хід сюжету. Попри художню інтерпретацію, результат завжди відповідав мітологічним уявленням. В п'єсах І. Камбанелліса давні мітологічні герої здобувають нові голоси, провіщають нові істини, переплітаючи античну традицію та сучасні погляди. Так, Клітемнестра стає образом фемінізму та всепрощення, Електра розкриває глибокі психологічні комплекси, а Іфігенія стає постаттю, у якій ми впізнаємо мудрість [30, 61, 57].

Інтертекстуальний код, який вибудовується в драмі І. Камбанелліса, постає перед читачем / глядачем досить очевидним. Нитка, що веде до трагедій Евріпіда та античного міту, бере свій початок із самої назви першої п'єси та основної дійової особи — Клітемнестри. Хоча, як зауважує Т. Ксантос, попри інтертекстуальну навантаженість драми, І. Камбанелліс не прагне відтворити точний образ Клітемнестри, його Клітемнестра створює власний образ [75; 76]. Відштовхуючись від уже відомого матеріалу, грецький драматург показує інший бік як знаних усім подій, так і образу самої Клітемнестри, якій він надає не лише нової характеристики, а й шанс виправдатися — шанс, якого вона не мала в античному мітові.

Таку зацікавленість у давніх героях, та й у міті загалом, І. Камбанелліс у пролозі до вистави «Ο Δείπνος» пояснював так: «Твій зв'язок з персонажами театральної вистави — це не слова, це людський зв'язок. Щобільше, цей постійно оновлюваний живий зв'язок із ними — доказ їхньої вічності, і це причина того, чому використання ситуацій та образів, узятих з трагічних міфів, може зробити чітким та зрозумілим для глядача те, що ти намагаєшся сказати» [72, с. 19].

Отже, для І. Камбанелліса звернення до античності — спосіб передати ідею образами, які зрозуміє майже кожен. Античний код тут виступає як універсальна мова, відома всім, а особливо в межах Греції, у контексті грецького народу, який має сильний історичний зв'язок з античністю.

Перша драма трилогії «Лист до Ореста» («Γράμμα στον Ορέστη») є монологом Клітемнестри, яка пише лист своєму синові Оресту. Основна її мета — пояснити свої вчинки та рішення, перш ніж стане запізно, адже, як відомо з міту, Орест убиває матір. Унаслідок цього драма поєднує два модуси: писемний модус, який виражається через образ листа, який Клітемнестра тримає в руках та «зачитує») та усний (сам процес зачитування листа й ремарки, які персонажка додає під час цього). Між цими двома модусами виникає своєрідний діалог: Клітемнестра веде розмову не лише зі своїм відсутнім сином, до якого звертається, а із самою собою, коментуючи й реагуючи на «свої» ж слова, написані у листі.

Отже, виникає певне розщеплення, яке фіксує І. Камбанелліс в авторській ремарці, що відкриває п'єсу:

«Ερχεται στη σκηνή η ηθοποιός που θα υλοθυθεί την Κλυταιμνήστρα».
(«На сцену виходить акторка, яка гратиме роль Клітемнестри»).

Виразний метатеатральний прийом, ужитий драматургом, проводить чітку лінію між двома рівнями: інтертекстуальним та метатеатральним. І. Камбанелліс указує, що Клітемнестра, яку читач / глядач бачить на сцені, — лише акторка, яка в ході п'єси перетвориться на давньогрецьку героїню. Хоча заради метатеатрального ефекту вистачило й самої згадки про акторку, проте драматург поглиблює розщеплення, діалогічність між акторкою та персонажкою, яку вона гратиме.

Щоб посилити контраст між мітом та театальною реальністю, драматург описує Клітемнестру-акторку як звичайну сучасну грекиню — з цигарками та кавою в руках — образ, знайомий кожному. З розвитком п'єси, як уже зазначено, акторка ніби проходить символічний обряд переходу й перетворюється на справжню Клітемнестру, щоб, урешті, вийти на лінію міту й

зустріти трагічну долю — бути вбитою сином. І. Камбанелліс це відзначає й на текстуальному рівні. Якщо на початку п'єси, коли на сцені ми ще бачимо акторку, її ім'я подано капіталізацією: «Κλυταιμνήστρα»; наприкінці ж — у сцені вбивства Орестом матері — воно вже пишеться із суцільною капіталізацією, як ім'я повноцінної драматичної героїні: «ΚΛΥΤΑΙΜΝΗΣΤΡΑ».

Такий тонкий текстуальний маневр, непомітний у сценічному виконанні, та який легко помітити читачеві, позначає момент залучення в театральний простір, переходу від метатеатрального до інтертекстуального пласту, акту «входу» й «перевтілення».

Як уже зазначалося, за переконаннями П. Паві, авторські ремарки функціонують у драмі як метатеатральні й метатекстуальні елементи. Саме ремарки формують умови, у яких відбуватиметься майбутня вистава — те, якою вона має бути і як її має уявляти глядач або читач.

І. Камбанелліс з перших рядків наголошує на фіктивності театального простору:

«Κάθε παράσταση [...] είναι ένα πειστικό υποτίθεται. Νομίζω πως σε μια παρουσίαση αυτού του μονόλογου αυτό το υποτίθεται, και μάλιστα επαυξημένο, είναι απαραίτητη προϋπόθεση».

(«Кожна вистава [...] — це переконливе “нібито”. Гадаю, що в показі цього монологу це “нібито”, і ще посилене, є необхідною передумовою»).

За допомогою цієї ремарки — яка вже за своєю суттю є метатеатральною — І. Камбанелліс одразу вміщує п'єсу в умовний, вигаданий простір і вказує на це читачеві. Ефект підсилюється не-текстуальними елементами, що сприяють вибудовуванню метатеатрального пласту в драмі, серед яких можемо назвати одяг самої акторки, її рухи та речі, які вона тримає, а також стан самої сцени.

«Н σκηνή να είναι σε συνθήκες πρόβας» («Сцена устаткована так, ніби зараз відбувається *репетиція*»).

Усе це поступово виводить нас із простору міфу, окресленого інтертекстуальними маркерами (іменами Ореста й Клітемнестри), і вводить у простір метатеатру.

Авторська ремарка виформовує на сцені хаотичну, дещо незавершену атмосферу: триває репетиція, довкола розкидані аркуші з текстом, акторка ще не вдягнена як антична героїня, а «сповідь» — недописана. Театральний простір ніби ще на стадії конструювання, а початок п'єси нагадує радше підготовку до вистави, аніж саму виставу: акторка тільки-но починає освоювати роль, шукає потрібні репліки й губиться серед незліченної кількості паперів.

Такий прийом — репетиція в межах драми — є однією з класичних метадраматичних технік. Дослідниця О. Вісич у праці «Українська метадрама ХХ століття» зазначала: «Репетиція в п'єсі може бути фрагментарною сценою або, представлена розгорнуто, центром дії; відтак зовнішня п'єса виконує функцію обрамлення. Використовуючи цей прийом, автор канонізує відкритість тексту, фіксує його пренатальну стадію перетворення на виставу — театральний продукт, який найчастіше так і не реалізується в межах драми» [4, с. 24]. У п'єсі ж І. Камбанелліса репетиція — це не частина вистави, а сама вистава, яка, справді, відбувається в ширших межах театального простору. Сутність прийому репетиції саме тут радше зводиться до конструювання відчуття штучності простору, обману (оскільки репетиція і є виставою, хоча існує натяк на зворотне), хиткого балансування між репрезентативним та метарефлексивним рівнями. А крім того, завдяки цьому прийому драматург досягає ефекту несподіваності й нестабільної структури мовлення: акторка читає текст з розкиданих аркушів, губить їх, перемішує інтонації та стилі. Гра І. Камбанелліса складається з того, що перед глядачем / читачем розгортається і репетиція, і вистава, і процес становлення ролі.

Клітемнестра на сцені тим часом бере лист і починає повільно зачитувати, ніби щоб упевнитися, що все написане — написане добре. Окреслена нами вище діалогічність писемного та усного модусів починається саме тут, коли саме акторка бере лист, найімовірніше, справжньої Клітемнестри, і починає зачитувати. Стик репрезентативного та метарефлексивного рівнів ґрунтується саме на цій цитатності, на озвучуванні слів іншої героїні, якою акторка не є, але вдає її («*ἡ ἠθοποιός που θα υλοδυθεί*»). Лист у такому випадку є цілісним

інтертекстуальним елементом, сама його наявність указує на існування попереднього пласта, який його створив.

Клітемнестра починає листа словами «Оресте, мій любий сину» («Ορέστη, αγαπημένε μου γιέ»), що, перш за все, цілком відповідає епістолярному стилю. Акторка ж починає не просто зачитувати листа, а коментувати й, згідно з авторськими ремарками, дописувати або переписувати. Розрізнити, де зачитування листа, а де власні слова акторки, майже неможливо. Іноді таким маркером можуть виступати займенники: якщо зважати, що лист написаний від першої особи, особи самої Клітемнестри, то акторка вставляє відокремлені узагальнені фрази, які доповнюють тези листа, як, наприклад, у фрагменті:

«(1) τον πατέρα σου, Ορέστη, δεν τον διάλεξα εγώ για άντρα μου. (*Αφήνει πάλι το μολύβι*). (2) Εμάς τις γυναίκες μάς αφήνουν να διαλέγουμε μόνο το νυφικό μας, όχι και τη ζωή μας».

Перше речення (1) до авторської ремарки можна ідентифікувати як те, що сказане Клітемнестрою мітологічною: на це вказує звертання до Ореста як до сина (Ορέστη), репліка про те, що вона не обирала собі чоловіка, Агамемнона, сама (δεν τον διάλεξα εγώ για άντρα μου). Інтертекстуальний код та знання мітології дають нам чітку вказівку, кому можуть належати саме ці слова. Друге ж речення не має такої вказівки, тому цілком може бути коментарем акторки, на що звертає увагу й авторська ремарка «Αφήνει πάλι το μολύβι» («Знову відкладає олівець»). І. Камбанелліс свідомо на початку розводить два образи. Між ними пролягає відстань, скидання театральної ілюзії, переосмислення. Ці слова він теж укладає в уста своєї акторки:

«Σκέψου πως αυτά τα μαρτυρά κάποιος που είναι πια πέρα από αυταπάτες, εγωπάθειες και ματαιότητες. Ειδικά απόψε νιώθω πολύ μακριά, σκέφτομαι όσα γίνανε και μου φαίνεται σαν ψέμα».

Поступове руйнування інтертекстуального коду метатеатральними засобами відбувається за допомогою інтенсивної концентрації лексики на позначенні брехні («ψέμα») та самообману («αυταπάτες»). Унаслідок цього між акторкою та Клітемнестрою трапляється дистанціювання, розходження: перш за

все, акторка визнає, що «усе, що трапилося [попередній, мітологічний, пласт] видається брехнею» («ὅσα γίναντο καὶ μοῦ φαίνεται σαν ψέμα»); а по-друге, воно не відчувається тим, що присутнє зараз, у теперішньому («νιώθω πολὺ μακριά»).

Саме лист стає особливою точкою перетину всіх ліній драми. Сама назва — «Лист до Ореста» — окреслює виразний епістолярний модус п'єси й задає саме такий горизонт очікування для читача/глядача. Проте структура драми порушує цю очікувану жанрову визначеність: усний та писемний модуси постійно переплітаються, розмиваючи межу між монологом і листом.

Мовлення Клітемнестри, яка водночас пише та коментує свій текст, вирізняється розмовністю. Якщо проаналізувати наведений фрагмент: «Πρέπει ὁμῶς να τα γράψω, καὶ να βιαστώ μάλιστα. Καὶ δὲν εἶν' εὐκόλο ὅπως φαίνεται... νά, ορίστε, λέω, λέω, κι ακόμη δε σου 'χω πει τίποτα». Перш за все, варто зазначити, що її репліки позначені скороченнями, властивими усному мовленню (εἶν' εὐκόλο, σου 'χω), нерішучістю, вираженою трьома крапками, повтореннями (λέω, λέω), а також уживанням просторічних часток (оріστε, νά). Крім того, як ми бачимо, акторка часто плутає лексеми «писати» та «говорити». Ці мовні засоби створюють ефект живого мовлення, наближеного до сценічної імпровізації. Як зауважує А. Мавролеон, «епістолярна форма, зазначена в заголовку, нівелюється розмовним, оповідним тоном листа, який тяжіє до внутрішнього монологу, а також до живого діалогу, сцени та театральності» [74, с. 6].

Крім того, лист в І. Камбанелліса має інтертекстуальне значення. Подібний мотив з'являється й в Евріпіда в «Іфігенії в Авліді», де саме лист Агамемнона стає джерелом трагедії, що визначає долю Клітемнестри. У п'єсі сучасного новогрецького драматурга вона ніби повторює жест свого чоловіка: пише листа при світлі свічок, серед хаосу паперів. Проте, як підкреслює Т. Ксантос, між двома листами існує глибинна відмінність мотивів: якщо Агамемнон пише, розриваючись між батьківськими почуттями та політичним обов'язком, то Клітемнестра діє з відчаю, спустошеності, прагнучи повернути втрачене [75, с. 13]. А отже, якщо лист Агамемнона спричинює втрату, то лист

Клітемнестри намагається цю втрату подолати. Та водночас саме в цьому полягає трагізм, сконцентований в образі листа: спрямований у майбутнє, він його так і не досягає. Орест його не отримує, діалог не відбувається. Мітологічний пласт превалює й визначає фінальну сцену, де той, у кому Клітемнестра бачить спасіння, виявляється її загибеллю. Саме в цій сцені інтертекстуальний код бере гору над метатеатральним: умовна акторка зникає, а на сцені постає мітологічна Клітемнестра, яку, як і в античному міті, убиває син. Театральна гра поступається міту.

Авторська ремарка фіксує метатеатральність образу Клітемнестри, що полягає в її розщепленні на Клітемнестру з міту й Клітемнестру-акторку. Проте в самій драмі її постать ускладнюється ще й третім аспектом її особистості — акторка перебирає на себе роль драматурга. У визначенні О. Вісич наявність метатеатрального персонажа є однією з ключових ознак метатеатру. У метатеатрі, пише дослідниця, «наявні автореферентні персонажі, які нерідко беруть функцію внутрішніх драматургів у межах вигаданої реальності п'єси...» [4, с. 8]. А як ми бачимо у «Листі до Ореста», Клітемнестра своїми доповненнями та переписуваннями «виправляє» свій текст, змінює суть, намагається повпливати на хід вистави, а отже, виступає «співтворцем» п'єси.

Проте завершення п'єси, передбачене інтертекстуальним кодом, який забезпечує первинну театралізацію, неможливо виправити чи змінити. Акторка, зачитуючи листа, найімовірніше, не знає долі своєї героїні, а тому нервово прислухається до будь-яких шорохів та звуків («Νομίζει καὶ πάλι ὅτι ἀκούσε θόρυβο ἀπ'τῆ μεριά της πόρτας»). Зазначена дослідницею О. Вісич «нереалізованість» репетиції, яка має перетворитися на виставу (чого так і не стається), найпевніше, відбувається й тут: простір репетиції руйнується, коли інтертекстуальний код починає домінувати, у результаті чого театральна вистава зникає, поступаючись місцю мітові; акторка змінюється Клітемнестрою, яка помирає від руки сина, так і не зумівши змінити своєї долі.

Зі страху героїня поспішає, розмовний стиль починає переважати, у зачитуванні з'являються цілком «спонтанні» фрази, які передають хаотичність її

мислення: «Ὅμως κάτι άλλο ήθελα να πω» («Та я хотіла сказати щось іще»); «Από κείνον πήρα το χαρτί για το γράμμα... και δεν μείνανε και πολλά φύλλα... λες να μη μου φτάσουνε;» («І папір на листа я в нього взяла... але лишилося не так багато аркушів... може, ще й не вистачить?»)). Незавершеність підкреслюється тим, що Клітемнестра не закінчує свого листа, не встигає його дописати, остання фраза переривається трьома крапками, а останні порухи Ореста тонуть у темряві, лишаючи глядача / читача в здогадках про те, що сталося ж насправді.

Театралізованість героїні можна простежити на лексичному рівні її мовлення. Воно вирізняється яскравою метатекстуальністю, знову й знову вертаючись до «діалогічності», постійного балансування між письмовим словом й усним: «Γιατί να σου γράψω αντί να σου τα λέω!» («Чому я маю тобі це писати, а не розповідати!»); «Ὅμως κάτι άλλο ήθελα να πω» («Та я хотіла сказати щось інше»); «Τελειώνω, Ορέστη, έγραψα ό,τι είχα να σου πω» («Це все, Оресте, я написала все, що хотіла тобі сказати»)).

Крім того, як уже зазначалося, героїня вживає багато слів семантичного поля обману, ілюзії, а також посилянь на театр / театральність. Кілька разів Клітемнестра промовляє слово «αυταπάτες» («самообман»): «κάποιος που είναι πιο πέρα από αυταπάτες»//«με τα λάθη και τις αυταπάτες του». У ширшому контексті останнього прикладу, де Клітемнестра описує свої стосунки з Агамемноном, вона вживає таке речення: «Στην αρχή αναρωτήθηκα, μήπως έπαιζε θέατρο; μήπως χρειάζεται κάποια βοήθεια για να βγει από τη σπηλιά του με τα λάθη και τις αυταπάτες του...» («Спочатку я задумувалася: може, він лише вдає? Може, йому потрібна допомога, щоб вийти з тої печери з його помилок та самообману...»). Фразеологізм «παίζω θέατρο» — дослівно «гратися в театр» — своєю лексичною конструкцією звертає увагу на театралізованість простору.

Так само часто зустрічається й дієслово «υποτίθεται» («як уявляється», «передбачається»). Окрім уже зазначених прикладів з «υποτίθεται»: «ένα πειστικό 'υποτίθεται'», «απαραίτητη προϋπόθεση» — драматург уживає його в авторських указівках для опису того, чого нема, але читач має це додумати: «Στρέφει και αρχίζει να μιλά ερχόμενη αργά προς τα μπρος όπου υποτίθεται υπάρχει

ἐνα παράθυρο» («Обертається й починає говорити, повільно крокуючи вперед, де, *припускається, має бути* вікно»). Така мінімалістичність, відсутність чітко окресленого простору допомагає вибудувати атмосферу хаотичності та незавершеності, яка аналізувалася вище. А крім того, такими невеликими словами, точковими вставками І. Камбанелліс ніби викидає читача з театрального простору та вертає в реальність, а іноді — нагадує про його штучність та фальшивість, тим самим закликаючи читача та/або глядача стати співтворцем цього простору й долучитися до уяви.

Як висновок, у драмі І. Камбанелліса «Γράμμα στον Ορέστη» театрального простір поділений на три рівні: реальний (який представляє акторка, режисер, глядачі), сценічний (сама репетиція) та мітологічний (інтертекстуальний код). Через мовну структуру, ритм реплік, розмовні скорочення та інтонаційні зсуви драматург позначає кордони цих площин, але водночас ними їх і стирає, створюючи ефект взаємопроникнення різних світів. Саме мовна тканина твору перетворюється на динамічну «мембрану» між грою та реальністю, між минулим та сучасністю, між міфом та переосмисленням. У цій тканині тексту сходяться всі прямі драми: автора й актора, персонажа й актора, про що й говорила грецька дослідниця Зої Самара: «У виставі ми є не лише співучасниками дійства, а й глядачами в момент, коли відбувається своєрідне перетворення: слово автора виражається рухами та словами актора. Слово стає тілом — тілом, однак, символічним, адже на сцені воно не репрезентує ані актора, ані театрального персонажа, а точку їхнього зближення» [80, с. 85].

Інтертекстуальність та метатеатральність у драмі тісно переплітаються. Лист Клітемнестри як інтертекстуальний елемент стає елементом метатеатральним, актом матеріальності дії. Звернення Камбанелліса до гібридної мовної форми — змішування вищих реєстрів мови, епістолярних конструкцій з елементами розмовності, — підкреслює, що театр існує не лише в тексті, а й в акті мовлення, адже саме ці розмовні художні прийоми найповніше виражаються в усному виконанні.

Драматург відкрито вживає художні метатеатральні прийоми, щоб розбити попередньо театралізований простір: це й авторські ремарки, які часто посиляються на уявність, вигаданість середовища довкола; це звертання до театральних реалій; використання слів семантичного поля обману та ілюзії; незавершеність, обірваність, хаотичність простору, що вказує на переривчастість самої структури драми, де в певних моментах превалює метатеатральний код й акторка, а в інших — інтертекстуальний код та мітологічна Клітемнестра. Отже, драма «Γράμμα στον Ορέστη» стає прекрасним зразком метатеатральної драми з провідним мітологічним мотивом.

2.2. Концепт театрального «вічного»: інтертекстуальні та метатеатральні техніки драми «Ο δείπνος»

Театр — одна з найдавніших форм людської творчої діяльності, яка бере свій початок з ритуальних пісень та танців. Тяглість його безперервного існування зумовила те, що в театрі відбилися найрізноманітніші періоди людської історії та форми, якими послуговувалися різні культури. У театральній дійсності, не обмеженій історичним часом, водночас співіснують як герої Шекспіра чи давньогрецьких трагіків, так і постмодерні герої сучасних драматургів, що, власне, і формує ядро концепту театального вічного. Сам І. Камбанелліс у пролозі до видання трилогії розгортає ідею вічності, певної безперервності театального простору, який відкидає будь-які часові чи просторові обмеження, навіть межі між реальним та вигаданим: «Коли Театр стає твоїм життям, твоїми думками, твоєю долею, межі між світом твого щоденного життя й світом, де живуть Клітемнестра, Гамлет, пані Алвінг, перестають існувати. Ти живеш серед цього населення Театру й для тебе він такий самий реальний, як і твоє інше [життя]» [70, с. 19]. Розвиваючи цю думку, грецька дослідниця З. Самара першим реченням у своїй праці «*Θέατρο και Διαφορότητα: Η Κωμωδία της Μύρας του Βασίλη Ζιώγα και Ο Κήπος των Ηδονών του Fernando Arrabal*» обирає саме таке формулювання свого бачення театру: «Театр вважається насамперед місцем вічності» [80, с. 84].

У драматургії І. Камбанелліса вічність осмислюється з погляду ретроспекції, що прокладає місток до того, що існує у сучасній глядачевій дійсності. Поєднання теперішнього й минулого, сучасного й античного цілком можливе у театрі, не обтяженому часовими рамками: тут *dramatis personae* драматурга, які походять з античності, проголошують сучасні цінності, розмовляють сучасною мовою й іноді нічим не відрізняються від звичних глядачеві людей довкола.

3. Самара у своїх дослідженнях з театрознавства розглядала «театр у театрі» насамперед як «дзеркало», як також — як поєднання мітологічного й реалістичного елементів, античного й новогрецького драматичного начала [80; 81]. А «театр у театрі» — один з основних метатеатральних прийомів І. Камбанелліса. Ці поєднання протилежностей і створюють ефект «вічності», який присутній у драмах митця, а особливо — у другій п'єсі трилогії «Ο δέϊπνος».

Друга п'єса однойменної трилогії «Ο δέϊπνος» («Вечеря») стає продовженням першої драми — «Γράμμα στον Ορέστη» («Лист до Ореста»). У «Вечері» драматург переносить дію в будинок селянина, якого звати Фол, чоловіка мітологічної Електри, доньки Агамемнона та Клітемнестри. Згідно з авторською вказівкою, дія відбувається за кілька років після смерті Клітемнестри та Егіста (і, звісно ж, Агамемнона та Кассандри). На сцені розміщено стіл, за яким зібралася вся сім'я Атридів (і причетні до них Кассандра та Егіст). Усі присутні умовно поділені на дві групи: мертві (Клітемнестра, Егіст, Агамемнон та Кассандра) та живі (Іфігенія, Електра, Орест та Фол). Мертві чують і бачать живих, останні ж про присутність перших не знають, хоча, можливо, і здогадуються.

Сама назва драми виступає сильним інтертекстом і, ймовірно, наштовхує читача / глядача на стійку асоціацію з Тайною Вечерею (Μυστικός Δείπνος). На столі, який має чітко вирізнитися на сцені, згідно з авторською ремаркою, можна спостерігати скатертину, начиння, вино та хліб — усе, що потрібно для звершення християнського Таїнства Євхаристії. А саму кімнату сповнюють віддалені звуки піснеспівів, які нагадують візантійську музику. П'єсу, отже, пронизують християнські мотиви (які суголосні мотивам усепощення та покаяння, які превалюють у настроях персонажів), чужі античним героям, яких ми бачимо на сцені.

Містичне «вічне», де сплутаний часопростір, де поєднуються античні, сучасні та візантійські елементи, позначається й на померлих: вони, застигли у тому віці, у якому були вбиті, не мають на собі й знаку тліну. А тому Євхаристія

звершується не так для них, як для живих, які, на відміну від мертвих, «передчасно постарілі й духовно більш виснажені, аніж мертві», адже стіл накритий для всіх («ένα μακρὸν τραπέζει γιὰ πολλούς»). Грецька дослідниця Г. Ладоянні, аналізуючи п'єсу І. Камбанелліса, завважила, що «твір може водночас зчитуватися і як обряд із “Хоефорів” Есхіла, як Таїнство Омивання Ніг, як Тайна Вечеря, як християнська (та грецька!) поминальна вечеря, як звичайний родинний ритуал, який все ще не втратив своїх християнських зачатків» [73, с. 233].

Надзвичайно суперечливий інтертекст п'єси формує особливу атмосферу діалогу між різними етапами такої грецької історії, а отже, відображає парадоксальність грецького народу, мітологічну культуру якого ми знаємо з античності і який, разом з тим, став місцем найбільшого розквіту християнської традиції.

Основний сюжет, як уже неодноразово зазначалося, охоплює історію сім'ї Атридів і бере за фундамент трагедії трьох найвідоміших давньогрецьких трагіків: Есхіла, Софокла та Евріпіда. Проте І. Камбанелліс не просто переосмислює відомий матеріал, а, узявши його за основу, вибудовує альтернативну реальність, яка, з усім тим, претендує на істинність у межах міту, оскільки логічно суміщає відому інформацію. Як і в трагедіях, Клітемнестра та Егіст убиті Електрою та Орестом; останній після суду в Атенах привіз із Тавриди Іфігенію та знову зустрівся з Електрою. Як й Евріпідівська Електра, Електра І. Камбанелліса одружилася із селянином [76, с. 8], який, проте, тут, у сучасній драмі, здобуває ім'я, якого він не мав в античності. Відповідність міту формує довіру до театрального простору, яка, проте, поступово знищується метатеатральним ефектом.

Метатеатральність у драмі функціонує на рівні самосвідомого руйнування театральності простору як такого й водночас — конструювання іншого простору, який, суміщуючи характеристики багатьох епох, відображає нейтральність, або, що ймовірніше, сучасність. Побудувавши інтертекстуальну театральну структуру на основі античного міту, якого майже неухильно

дотримувався, І. Камбанелліс навмисно розбиває її періодичними вставками «анахронізмів», завдяки яким глядач (або читач) усвідомлює умовність і штучність сценічної дійсності. Це іноді можна простежити на лексичному рівні, де герої промовляють слова, які не могли існувати в античному контексті. Попри те що основне текстове полотно п'єси вибудоване за допомогою власне грецької лексики, яка коренями сягає давньогрецької мови, іноді можна відмітити вживання «анахронічної» лексики: «μύθος» («με μύθο στη ράχη»), що є запозиченням з османської турецької мови; «βουλιάζω», що походить з елліністичного койне; або вживання культурно/релігійно маркованої лексики, як у випадку зі словосполученням «διαβολική σύμπτωση» («диявольський збіг»), де утворюється чітке посилення на диявола — постать марковано християнська (хоча він з'являється також і в інших релігіях). Саме ж слово етимологічно походить з елліністичного койне (δια + βάλλω) та слугувало синонімом лексеми «συκοφάντης» — наклепника та шантажиста. Те ж стосується введення в текст термінів, притаманних пізнішим часам, наприклад, музичного терміну «ισοκράτημα», який належить площині візантійської християнської музики.

Неможливість співіснування в одному часопросторі християнсько-візантійських та античних традицій викликає в читача / глядача сумнів щодо правдивості та легітимності театального простору. Цим і виправдане зауваження З. Самари щодо того, що поєднання різних елементів — мітологічного й реалістичного, античного та новогрецького, виступає як метатеатральна техніка.

І перша, і друга п'єси трилогії дещо перегукуються між собою схожістю метатеатрального ефекту. І. Камбанелліс на початку обох драм дає авторські ремарки, які відіграють чималу роль у вибудовуванні рефлексії театру. У них продовжується започаткована традиція вживання форм, похідних від дієслова *υποτίθεται* («уявляється», «вважається», «припускається»): *υποτιθέμενος χρόνος* / *υποτιθέμενος τόπος* («уявний час» / «уявне місце»). Крім того, обидві п'єси мають ставитися в умовах репетиції («Και το έργο αυτό γράφτηκε για να παίζεται

[...] σε μορφή *πρόβα*») без особливих декорацій, лише деякі об'єкти (лист або стіл) мають бути виразними.

Авторські ремарки мають на меті сприяти залученості інтертекстуального коду, проте, на відміну від «Листа до Ореста», де такі ремарки на початку та в кінці відразу вибудовували рамку розщеплення Клітемнестри на акторку та героїню за допомогою засобів капіталізації, у «Вечері» суцільна капіталізація присутня всюди («*Η ΙΦΙΓΕΝΕΙΑ μπαίνει*»), а тому ми розуміємо, що наразі на сцені саме постаті античних героїв.

Ця відмінність від першої п'єси, що полягає у домінантності репрезентативного (інтертекстуального) рівня від самого початку, зберігається у «Вечері» майже до фіналу, де І. Камбанелліс вводить ключовий, досить раптовий метатеатральний маневр п'єси. Неочікувана поява Актора, який, згідно з п'єсою, грав роль Егіста («ο ηθοποιός που παίζει τον ΑΙΓΙΣΘΟ» — навіть тут ми бачимо на лексичному рівні апелювання до театральних реалій), розбиває інтертекстуальний ланцюг. Саме ця поява остаточно знищує ілюзію драматичної реальності, яка до того моменту вже стала невіднятним структурним елементом п'єси.

Монолог Актора сам по собі, самим своїм існуванням є суцільним метатеатральним актом, який насамперед є звертанням до аудиторії, а відтак — доланням «четвертої стіни»: «*Κυρίες και κύριοι* (1), *δε διακόπτουμε την πρόβα* (2), *που παρακολουθείτε, αλλά απλώς αυτό το μονόπρακτο* (3) *τελειώνει κάπως απότομα...*» («Пані та панове, ми не перериваємо репетицію, за якою ви спостерігаєте, просто ця вистава на одну дію завершується дещо зненацька...»)

Виділені лексеми та конструкції відіграють важливу роль у створенні метатеатрального ефекту. Окрім прямого звертання (*κυρίες και κύριοι*), тут можна зазначити також театральну лексику (2 та 3). З іншою апеляцією до простору репетиції утворюється певна «рамкова» структура п'єси, де на початку й у кінці драматург так чи інакше — чи то через авторський коментар, чи то вустами свого героя — нагадує про умовність простору. Адже, як уже зазначалося, на початку І. Камбанелліс говорить, що «*και το έργο αυτό γράφτηκε*

να παίζεται... σε μορφή *πρόβας*», а в кінці Актор нагадує нам про це: «Δεν διακόπτουμε την *πρόβα* που παρακολουθείται».

Проте, разом з тим, такі слова Актора привносять логічну суперечливість: зазвичай глядачі, до яких Актор міг би звертатися, не спостерігають за репетицією, а якщо в залі і є присутні люди, то їх обмежене коло. Тож Актор не має підстав вважати, що перед ним існує аудиторія. А отже, виникає зацікавлення, чи обізнаність Актора не поширювалася далі, за межі авторського світу, який він мав би уявляти як простір репетиції, а натомість охоплює його ширше — як простір, власне, вистави. Якщо слідувати такому припущенню, то метатеатральна усвідомленість Актора долає два умовні рівні: рівень розуміння, що він грає роль у просторі репетиції; та рівень розуміння, що простір репетиції теж є театральною ілюзією, а насправді це є простір вистави.

Слова Актора виразно передають його збентежений, дещо розгублений стан. Мова має характер спонтанного усного мовлення, на що вказують такі прислівники як «*απλώς*», «*κάπως*», що фіксують нерішучість. Це підкреслюється й уживаннями трикрапок, що позначають павзи. Унаслідок цього глядач або читач не може з певністю визначити, чи є ця репліка частиною вистави, чи, можливо, справді сталася неочікувана імпровізація.

За словами Актора, він отримав прохання від автора «повідомити [глядачам], що він [драматург] загубив кілька рядків і не може їх знайти». У такий спосіб Актор заміщає самого І. Камбанелліса, стає його речником, фактично перебирає його роль у драмі, набуваючи статусу метатеатрального персонажа, який одночасно існує в межах і за межами п'єси. Таке припущення, що Актор перетворюється на драматурга, може обґрунтувати й попереднє твердження про обізнаність Актора в просторі вистави.

Ба більше — Актор полемізує з драматургом, інтереси якого, власне, і представляє: «Προσωπικά, νομίζω ότι δε χρειάζονται... ό,τι είχε να πει — εάν έχει κάτι να πει — μας το είπε...» («На мою особисту думку, вони [рядки] і не потрібні... усе, що він хотів нам сказати — якщо взагалі щось хотів сказати — він уже сказав»). Таке розщеплення цілком продовжує метатеатральний дух

монологу, що ускладнюється подальшим визнанням себе (та інших персонажів) акторами. Але І. Камбанелліс перевертає цю парадигму: замість очікуваного усвідомлення героїв, що вони є акторами, ми бачимо розуміння акторів, що вони є героями: «Πάντως, εμείς εδώ στις δοκιμές, αυτό που καταλάβαμε είναι ότι ίσως να είμαστε τα πρόσωπα μιας ιστορίας που από κληρονομικό οίστρο και πάθος γινόμαστε η μηχανή μιας παράλογης και μάταιης σκληρότητας και αυτοκαταστροφής» («Утім, саме тут, під час репетиції, ми зрозуміли, що, можливо, ми є персонажами якоїсь історії, яка через успадковане шаленство й пристрасть перетворила нас на механізм безглуздої й марної жорстокості та саморуйнування»).

Окрім того, що актор означає себе та решту дійових осіб як персонажів певної історії — навіть не розуміючи, якої саме («μιας ιστορίας»), — і тим визнає, що всю попередню виставу вони *гнали*, І. Камбанелліс цим художнім прийомом не лише розбиває межу театральної ілюзії, а й створює новий інтертекстуальний код, за яким давні герої знову оживають на сцені. Цей мотив суголосний із перетворенням акторки на Клітемнестру у «Листі до Ореста».

Позначаючи себе на інших присутніх на сцені як героїв, Актор уживає теперішню форму множини першої особи дієслова «είμαι» («είμαστε τα πρόσωπα»). Таке граматичне маркування часу підкреслює, що актори на сцені існують як персонажі саме тепер, у момент звернення до глядачів, а отже — поза рамками самої п'єси. Унаслідок цього утворюється перевертання театральних ролей: тепер герої самі, без допомоги акторів, промовляють безпосередньо до глядача, і голос їхній звучить автентично, позбавлений театральної умовності. Інтертекстуальне коло замикається. Вийшовши з театального простору з раптовим завершенням репетиції, герої знову в нього вступають — і цього разу ніби по-справжньому, переконуючи в цьому глядача, який змушений знову довіритися. І цим замикається черговий ланцюг, а театральна дійсність виправдовує свою «одвічність».

Унаслідок цього можемо стверджувати, що фінальна поява Актора стає таким актом свідомого розвінчання театральної ілюзії: І. Камбанелліс прямо

вказує, що все побачене — лише гра, «репетиція, за якою ви спостерігали», а саме завдяки цьому маневрові досягає максимального рівня метатеатрального ефекту, а «Вечеря» перетворилася на певний розмисел про саму природу театру й межі художньої умовності.

Т. Ксантос у своїй праці *«Ιάκωβος Καμπανέλλης ‘Ο Δείπνος’. Η Διακειμενικότητα, οι χαρακτήρες, το μεταθέατρο και η ετεροτοπία στο Σύγχρονο Ελληνικό Θέατρο του Καμπανέλλη»* пише, що «Камбанелліс зміщує фокус від традиційного переосмислення міфу до аналізу самої природи театру — його ілюзорності, повторюваності й рефлексивності. Простір дії водночас існує як реальний і як театральний, а дійові особи перебувають між цими двома площинами, постійно переходячи межу між грою й дійсністю» [76, с. 13].

Поява Актора може видатися дещо спонтанною та непередбачуваною, та у самому тексті можна простежити певні натяки на відмінність персонажа Егіста (якого, за авторською вказівкою, грає Актор) від інших: перш за все, його знання значно перевищують знання інших присутніх на сцені, а його позиція від початку маркується як така, що перебуває «поза» дією, що наближає його до ролі коментатора чи напіввсезнаючого спостерігача. Уже в першій сцені він промовляє до Клітемнестри: «Η Ιφιγένεια δεν σ’ ακούει, μην το ξεχνάς» («Іфігенія тебе не чує, не забувай про це»). На що та відповідає здивовано: «Γιατί, Θεέ μου, είμαστε τόσο κοντά» («Боже мій, чому? Ми ж стоїмо так близько»).

Перш за все, варто зазначити, що такий короткий обмін репліками підкреслює, що Егіст (або Актор) усвідомлює межу між світом живих та мертвих, чого або не розуміють інші (як-от Клітемнестра), або розуміють не настільки глибоко, як він сам; крім того, Егіст час від часу «виключає» себе із загалу. Його дистанційована позиція кодифікується за допомогою мовних засобів — передусім завдяки уживанню займенників, які виявляють межу між «він» і «інші». Як, наприклад, у наведеному вище діалозі з Клітемнестрою Егіст говорить, що Іфігенія «тебе не чує», хоча сам теж говорить і його теж Іфігенія не чує, а тому, певно, варто було вжити займенник «нас».

Показовою у цьому сенсі є й така репліка: «Αφήστε τους να ζήσουν όσον καιρό τους απομένει χωρίς να σας κουβαλάνε» («Дайте їм прожити відведений їм час без *вашого* тягаря»). Однак згодом він знову ідентифікує себе з групою померлих, тим самим викриваючи амбівалентність власного статусу — він і «усередині» дії, і «поза» нею: «Οι μαστόροι πού δουλεύουνε στους τάφους μας...» («Працівники, що трудяться на *наших* могилах»).

Більшість звернень Егіста направлена на тих, хто може його чути й бачити, тобто до мертвих, а зміст його реплік не несе особливої смислової / сюжетної наповненості, які радше скидаються на коментарі: «θυμάστε τη θεία γεύση του ψωμιού» («згадайте святий смак хліба»), «εγώ της έλεγα πως είχε βλέμμα αναμονής» («я їй казав, що в неї погляд, ніби чогось чекає»).

Отже, роль Егіста — роль коментатора, а не активного учасника обіду. Його короткі фрази не несуть особливого інформаційного навантаження й не знаходять відгуку що серед живих, що серед мертвих. Про існування цього героя легко забути, спостерігаючи за перипетіями на сцені, а тому сама його позиція з початку відокремлена, відсторонена й не залучена в сюжет.

Характерна особливість мовлення Клітемнестри в п'єсі «Γράμμα στον Ορέστη», а саме розмовність, вирізняється й у мові цієї драми. Мовленню героїв притаманне вживання скорочених форм та синтаксичних структур, що є ознаками усного дискурсу: «τα 'βλεπα να 'ρχονται», «δεν είσ' από ξύλο», «κι εσύ τι έβαλες με το νοу σου». Це різко контрастує з тенденцією героїв на лексичному рівні вживати слова давньогрецького походження, іноді — відверто карикатурно, як, наприклад, у репліці Електри: «Μυκήνες εσήμαινε μόνο ο μέγας και πολύς ο Αγαμέμνονας». У наведеній фразі гостро відчувається цитата (імовірно, Електра повторює те, що вона звикла чути з дитинства), не оформлена графічно (без лапок), тобто інтертекст, який веде до попереднього культурного пласту — античного міту. Проте, як можна підмітити, інтертекст відокремлений стилістично — уживанням марковано давнього тексту в площині новогрецького.

Мовлення Егіста (та Актора) теж характеризується вживанням катаревусних форм та лексем: «νεκροί про πολλοί», «οἰστρος», «ἐπὶ ματαίῳ», «ἐν σοφίᾳ». Хоча саме Егіст є метатеатральним персонажем, який, найімовірніше, мав би розмовляти сучасною мовою, саме він перебирає більш притаманне античним героям мовлення.

Драма «Ο δειλνός» — це про перевертання парадигми, про сполучення того, що у звичайних — власне, не-театральних — умовах не могло б співіснувати в одному просторі. Інтертекстуальність забезпечує сходження в межах однієї сцени різних історичних та культурних шарів: античного міту, християнської символіки й новогрецької культурної традиції, у якій зчитуються давньогрецькі трагедії, таїнства християнства чи родинні обряди. Метатеатральна сутність драми перетворює драму на розмисел про саму театральну дійсність, де інтертекстуальний простір деконструюється метатеатральними техніками, серед яких найвиразніша — поява Актора, монолог якого і є суто метатеатральним актом.

П'єса, крім того, має рамкову побудову, а межі самоідентифікації героїв часом стають нечіткими та розмитими. Безперестанне балансування між мітом та метатеатром породжують сумніви в глядача / читача щодо правдивості театального простору.

П'єсу пронизує метатеатральна концептуальна подвійність: живі та мертві, актор та персонаж, античне та християнське, реальне та умовне. Фіксуються, крім того, спорадичні вживання анахронізмів — слів, які не можуть належати античному пластові, якому, за інтертекстуальним визначенням, мала б належати драма.

Самі актори-герої перебувають на певному метарівні, що закріплюється й лінгвістично: живі говорять здебільшого у побутовому реєстрі, уживаючи скорочені форми слів, тоді як метатеатральні герої тяжіють до архаїчної лексики та катаревусних форм.

Фігура Актора балансує на межі між реальністю та дійсністю. Його суто метатеатральна постать застигла між актором та персонажем, який водночас

розбиває театральну реальність та вибудовує нову. Завдяки цьому «Вечеря» перетворюється на драму про сам театр, його природу та здатність до саморефлексивності.

Поєднання інтертекстуальності як змісту та метатеатральності як форми дозволяє І. Камбанеллісу створити вічний театр, у якому минуле й сучасне, вигадане й реальне, слово й дія стають взаємозамінними. Через мову, структуру й ідею «Вечері» драматург утверджує театр як простір без початку й кінця — як саму сутність творчого буття людини.

Висновки до другого розділу

Творчість І. Камбанелліса, який по праву вважається батьком сучасного грецького театру, є однією з вершинних у грецькій драматургії. У своїх п'єсах драматург часто звертався до античної мітології, вважаючи, що «зв'язок драматурга та мітичних героїв є дуже важливим, оскільки завдяки зверненням до подій та характерів з трагічних мітів те, що хочеш сказати, стає відразу ж своїм та зрозумілим для глядача» [72, с. 19]. Крім того, його роботи вирізняються особливим метатеатральним компонентом, який рефлексує над театром та намагається осмислити театральну природу та його «безперервність».

У двох драмах І. Камбанелліса — «Γράμματα στον Ορέστη» та «Ο δειλνός» — театр постає як особливий багаторівневий простір, де інтертекстуальність і метатеатральність не просто співіснують, а утворюють єдиний художній механізм. У «Γράμματα στον Ορέστη» це взаємопроникнення реалізується через поєднання реального, сценічного та мітологічного рівнів, а мовна структура стає «мембраною» між ними, яка відображає поступовий перехід від метатеатрального до інтертекстуального рівнів, фокусує увагу глядача / читача на розламі у театральній дійсності та подвійності *dramatis personae*.

У «Ο δειλνός» цей принцип розгортається у формі зіткнення різних культурних кодів — античного, християнського та новогрецького — і проявляється через постійне балансування між реальним та умовним, живим і мертвим, актором і персонажем, що відбивається у мовному відображенні цих коливань: використання катаревусних форм між розмовних форм, дистанціювання завдяки вживанню займенників та звернення до анахронізмів.

Обидві п'єси, згідно з авторськими ремарками, мають певний рівень умовності: відбуваються в умовах репетиції й мають мінімум декорацій і навіть гриму. Це, своєю чергою, покладає більше навантаження на текст, який покликаний «обманути» читача або глядача, а також на його уяву.

Завдяки такому вибудовуванню тексту, грі з античним та сучасним, розриванню й замиканню інтертекстуальних ланцюжків театральний простір

набуває своєї «вічної» характеристики. Театр стає місцем, що не має обмежень ані просторових, ані хронологічних, попри умовність, що, навпаки, закликає читача / глядача до співавторства. Таким чином, у творчості І. Камбанелліса театр стає моделлю «вічного» мистецтва — без початку й кінця, де слово й дія, минуле й сучасне, актор і персонаж невинно творять нові сенси буття.

РОЗДІЛ 3. МОВНІ СТРАТЕГІЇ МЕТАТЕАТРАЛЬНОСТІ В ДРАМАТУРГІЇ А. ГЕОРГІУ

3.1. Саморефлексивність та інтерпретація давньогрецької трагедії у п'єсі «*Ιοκάστη σαράντα χρόνων*»

Друга половина XX століття ознаменувала початок активного розвитку сучасного грецькомовного театру не лише на материковій Греції, а й на Кіпрі. У новоствореній державі, перш за все, широкого розповсюдження набули перекладні п'єси, здобутки закордонної західноєвропейської драматургії займали чільне місце на початках театрального шляху.

У 1970 році було засновано Театральну організацію Кіпру (Θεατρικός Οργανισμός Κύπρου, скор. ΘΟΚ), що об'єднала драматургів молодой Республіки Кіпр, яка лише десятиліттям раніше здобула незалежність від Великої Британії.

Попри це, шлях кіпрських митців до визнання й, власне, появи на театральній сцені був тривалим та непростим. Як зауважував театрознавець Хрисос Пуліотис, «ми маємо кіпрських драматургів, але ще не маємо кіпрського театру» [70, с. 234], наголошуючи на рідкісності постановок творів місцевих авторів на національній сцені. Проте, як зазначають детальні дослідження, «за п'ятдесят років існування Театральної організації Кіпру на сцену було поставлено п'ятдесят сім театральних робіт, написаних більш як тридцятьма кіпрськими драматургами» [70, с. 233].

Розвиток власне кіпрської драматургії вбачався критично важливим аспектом культурної емансипації та соціального діалогу — опорні точки новоствореної держави. Андреас Христофідис у передмові до програми вистави Міхаліса Пасьярдиса «*Το νερόν του Δρόπη*» (1974) під заголовком «Значення кіпрської театральної п'єси» стверджував, що «театральний розвиток немислимий без появи кіпрських драматургів», а також, що «театр є переважно соціальним видом літератури» [70, с. 234].

З часом, однак, горизонти кіпрської драматургії розширилися, а творчість вітчизняних митців почала привертати все більше уваги. Одним з показових прикладів цьому є премія Театральної організації Кіпру, яку у 2008 році отримав один з провідних сучасних кіпрських драматургів, адвокат за фахом Андоніс Георгіу за п'єсу «Улюблена моя пралко», поставлену Експериментальною сценою Театральної організації Кіпру попереднього року. Крім того, у 2006 році Державною премією була відзначена його збірка «Γλυκιά Bloody Life», а роман «Ένα άλμπουμ ιστορίες» (2014) отримав Державну премію та Премію літератури Європейського Союзу. Проза кіпрського письменника, як і його драматургія, відзначається метанаративністю та поліфонічністю.

«Улюблена моя пралко» («Το αγαπημένο μου πλυντήριο») — збірка з трьох монологічних драм: «Ιοκάστη σαράντα χρονών», «Φλυαρίες» та «Το αγαπημένο μου πλυντήριο». Сюжетно мало пов'язані між собою, усі три монологічні п'єси химерним чином переплітаються, натякають й доповнюють одна одну. Три драматичні герої й героїні різного віку й статі ведуть монологи, шукаючи відповіді на онтологічні й екзистенційні питання, відповіді на які їм ніхто дати не може.

Усі три монологи мають суттєву інтертекстуальну основу, переплітаючись з уривками із «Сонати місячного світла» («Η Σονάτα του Σελινόφωτος») Я. Рицоса та мітом про Едіпа. Сама назва всієї збірки й третього монологу зокрема відсилає до кінострічки Стівена Фрірза «Моя прекрасна пральня» (My Beautiful Laundrette, 1985), що сполучає кіпрську п'єсу з фільмом-символом сучасного неолібералізму у тетчерівській Англії 1980-х [68]. А отже, інтертекстуальний фон не є однорідним, як це ми бачимо в драматургії І. Камбанелліса, а поліфонічний та розгалужений, що в деяких випадках радше межує з проявами «цитатної свідомості».

Репрезентативний рівень першої п'єси збірки «Ιοκάστη σαράντα χρονών» («Іокаста сорока років») спирається на античний культурний фонд. Кіпрська культура, тісно пов'язана з грецькою як мовно, так й історично, традиційно

звертається до давньогрецьких сюжетів та образів, а через мовний зв'язок саме переосмислення давніх сюжетів набуває своїх особливостей.

Перша п'єса пропонує нам реінтерпретацію давньогрецької трагедії Софокла «Цар Едіп», подану крізь призму постмодерного театру. У сучасній драмі, на відміну від античної трагедії, фокус зміщується з Едіпа на Іокасту — його матір та водночас дружину. Саме Іокаста стає центральною *dramatis persona* й водночас умовною «оповідачкою», оскільки драма загалом і є її монологом, її «сповіддю», що дозволяє нам провести певні паралелі з образом Клітемнестри в драмах І. Камбанелліса, де також превалює жіночий голос та тематика материнства, особливо на рівні п'єси «Γράμματα στον Ορέστη», де також лейтмотивом слугує взаємовідношення між матір'ю та сином — проблема, актуальна й для драми А. Георгіу.

Разом з Іокастою на сцені присутній хор, але роль його незначна. Він радше виступає як певна «данина» античності і єдиний слухач монологу Іокасти, яка час від часу до нього звертається.

Час і місце дії фіксується вже в першій авторській ремарці: «Θήβα. Στο παλάτι. Λίγο πριν την αποκάλυψη» («Фіви. Палац. Незадовго до розкриття правди»). Така коротка примітка, сполучаючись із назвою, у якій зазначено ім'я драматичної героїні, надає необхідні попередні знання для розуміння контексту, розкриває глибші інтертекстуальні зв'язки та формує театральний простір античної трагедії, а тому, власне, уточнення, про розкриття якої саме правди йдеться, надлишкове. Унаслідок цього можна виснувати, що репрезентативний рівень п'єси починає конструюватися із самого початку. Умовний час та місце дії драми чітко вказує на те, що монолог Іокасти ніби «вставлений» у трагедію Софокла, а тому, відповідно, претендує на певну достовірність.

Разом з репрезентативним рівнем починає виформовуватися й деструктивний елемент, притаманний метатеатральному рівневі. Структурований простір давньогрецької трагедії відразу ж проблематизується авторською ремаркою, у якій драматург зазначає, що «Η Ιοκάστη 60 χρόνων περίπου... απευθύνεται στο Χορό... μηχανικά, σαν να υποδύεται ένα ρόλο» («Іокаста,

жінка приблизно 60 років... звертається до Хору... механічно, *наче грає певну роль*»).

Дисонанс насамперед викликає розбіжність у віці Іокасти. У назві зазначено вік сорока років («Ιοκάστη σαράντα χρόνων»), а в авторській ремарці — шістдесят («Η Ιοκάστη 60 χρόνων περίπου»). Така невідповідність дозволяє припустити, що Іокаста сорока років та Іокаста шістдесяти років — дві різні особи, що, своєю чергою, уможлиблює теорію про її розщеплення на героїню та акторку. Авторська ремарка «приблизно 60 років» є характеристикою за виглядом акторки, а не героїні. Сама ж героїня на сцені відсутня, а тому її вік ми співвідносимо з тим, що вказаний у назві. Унаслідок цього уся модель драми будується на тому, що Іокаста-акторка шістдесяти років виконує роль Іокасти-героїні, якій сорок років.

Саме ця авторська ремарка утворює основний метатеатральний ключ до структури п'єси, де героїня усвідомлює себе як акторку, а на сцені відтворюється лише уламок реальності, її театральний еквівалент.

На вік Іокасти драматург звертає увагу й у фіналі п'єси, де, однак, вік розкриває дещо інший мотив: «Ἐτσι καὶ ἀλλιώς τότε ἤμουν σχεδόν σαράντα χρόνων» («Так чи інакше, мені тоді було майже сорок років»).

Розділення, зафіксоване на початку, у цьому випадку зовсім нівелюється, інтертекст накладається та превалює. А тому в цій п'єсі А. Георгіу можемо спостерігати те ж, що відбувалося в п'єсах І. Камбанелліса, — перетворення акторки на героїню в кінці драми.

Основний текст п'єси після авторської ремарки починається дослівною цитатою з трагедії Софокла «Цар Едіп» у перекладі новогрецькою Тасоса Руса. А. Георгіу так окреслює нам мітопростір п'єси інтертекстом, який стає входом у простір класичної драми. Проте сам характер виконання цього інтертексту є метатеатральним.

Перш за все, варто зазначити, що цитата взята в лапки («Εδόθη στο Λάλο κάποτε χρησμός...»). Таке графічне маркування, найімовірніше, свідчить про те, що акторка зачитує або чуже висловлювання, або висловлювання, взяте з

іншого джерела. Натомість її власні думки лапок не мають. По-друге, зачитування за характером є інтонаційно механічним, беземоційним, що різко контрастує з рештою тексту монологу, який, навпаки, є глибоко експресивним та емоційно забарвленим. Текст Софоклівської трагедії має довгі та складні речення, логічну, послідовну структуру й складні словоформи, що тяжіть до катаревуси, наприклад, «έδοση», що є формою третьої особи однини аориста від давньогрецького дієслова «δίδωμι», уживання частки «δε». Мовлення самої Іокасти ж, навпаки, характеризується розмовністю стилю, хаотичністю, зламом логічної структурованості: так, у фразі «σκοτώθηκε, σε ένα τρίσπυλο μακριά από εδώ, πλήρωσε το έγκλημα του, ποτέ δεν τον πίστευα, ποτέ, ψέματα μου είπε» Іокаста поєднує дві теми: смерть Лая («убили, на перехресті трьох доріг, заплатив за свій злочин») і знову повторення, що вона не вірила в смерть дитини («ніколи йому не вірила, ніколи, він мені брехав»).

Така безладність мовлення свідчить про психологічний наслідок розщеплення Іокасти, збою її самоідентифікації та самоусвідомленої гри, за визначенням Р. А. Мартіна в дослідженні *Metatheater, Gender, and Subjectivity in Richard II and Henry IV, Part I*: «Самоусвідомлена гра (тобто усвідомлення, що ти є героєм на сцені, але те, що відбувається в сюжеті, ставить це знання під загрозу) стає метафорою складної конфігурації реструктурованого, переривчастого відчуття самого себе» [40, с. 264].

По-третє, механічне повторення й постійне звуження цитати може свідчити про заучування тексту, що дає нам підстави ідентифікувати цей простір як простір репетиції, а саме метатеатральний простір «репетиції в театрі». Цю тезу можна простежити на прикладі наступного уривку: «Τρεις μέρες δεν πέρασαν απ' τη γέννα του βρέφους [1] κι ο γονιός του σφιχτοδένει τα πόδια και το στέλνει [2] να το ρίξουν σ' απάτητο βουνό [3]... κι ο γονιός του σφιχτοδένει τα πόδια και το στέλνει [2] να το ρίξουν σ' απάτητο βουνό [3]... να το ρίξουν σ' απάτητο βουνό [3]».

Як бачимо, частина під номером [1] зустрічається лише раз, під номером [2] — два рази, відповідно, а частинка [3] — чотири рази. Вона й становить

основний акцент фрази, збирає всю трагічність того, що дитину скидають «з гори, на яку не ступала нога людська».

Отже, структурна організація п'єси — складна метатеатральна система, діалектика між двома рівнями: перший (репрезентативний) виступає як структурний каркас та референційний простір, забезпечує початкову впізнаваність та зумовлює розпізнавання драми як відтворення відомої трагедії; другий рівень (метарефлексивний) спрямований на проблематизацію попереднього. І ця проблематизація відбувається за допомогою основного метатеатрального прийому п'єси — брехні. Героїня монологом постійно заперечує попередній інтертекстуальний простір: «Ψέμα εἶναι. Δεν ἔγινε ἔτσι. Δεν εἶναι ἀλήθεια» («Брехня. Усе було не так. Це неправда»). Між двома рівнями встановлюється взаємозв'язок, але взаємозв'язок деструктивний, у якому один рівень намагається нівелювати інший. Але парадокс метатеатральності у тому, що зникнення одного рівня загрожує зникненню всього метатеатрального ефекту: прибирання репрезентативного рівня зробить заперечення безпредметним, а зникнення метарефлексивного перетворить п'єсу на звичайний мімесис.

Таке заперечення Іокасти стоїть у безпосередній близькості до вже наведеного інтертексту (цитати з трагедії Софокла), що наштовхує на припущення, що Іокаста заперечує міт, частиною якого вона, власне, є, і в просторі якого на момент п'єси розташований театр. І відмовляючи мітові у дійсності, вона відмовляє в дійсності самому театрові й самій собі.

Мовлення Іокасти егоцентричне. Утверджуючи себе як єдине джерело істини, акторка маркує простір довкола як ілюзійний, брехливий у своїй суті, оскільки носій правди — лише вона сама: «Και την ἀλήθεια ἐγὼ την ξέρω. Και ὄχι ἄλλος. Κανένας. Εἰγὼ μόναχα, ἐγὼ και ὄχι ο κάθε γραφιάς, ο κάθε βοσκός, ο κάθε μάντης. Εἰγὼ» («І лише я знаю правду. І ніхто більше. Тільки я, я, а не якийсь там писака, чи якийсь чабан, чи оракул»). Відмежовуючи себе від цього несправжнього простору, дистанціюючись від нього, вона відмовляє собі в «брехливій» театральності.

Крім того, у наведеному уривкові можемо помітити зневажливу за конотацією лексему «*ὑραφιάς*», що, імовірно, є адресацією до драматурга як письменника, який не може знати краще від самої героїні. Так Іокаста маркує себе як творіння й розкриває своє усвідомлення цієї ролі. А відтак — визнає себе тією, хто знає правду, не відому самому драматургу, що свідчить про перебирання героїнею самої ролі драматурга.

Як уже зазначено, однією з основних характеристик монологічного мовлення у п'єсі є повторюваність. Якщо у цитуванні Софокла це має відтінок звуження й заучування, механічний, чіткий, розмірений характер, то у «спонтанному» мовленні це видає зацикленість, хвилювання й намагання переконати себе у тому, що, власне, героїня вважає правдою: «*Δεν εἶναι γίος μου. Ἄντρας μου. Ο ἄντρας μου*» («Він не мій син. Чоловік. Чоловік»). Повторюючи одну й ту ж фразу, вона ніби підкріплює власну версію реальності, опираючись на слова як на останній доступний механізм самозахисту.

Одну з найвиразніших ознак хиткого балансування Іокасти між двома рівнями дійсності демонструє постійно повторювана її фраза щодо Едіпа: «*Μπορούσε να ἦταν γίος μου. Θα μπόρούσε. Αλλά δεν εἶναι*» («Він міг би бути моїм сином. Міг би. Але не є ним»). Ефект створений за допомогою двох лінгвістичних елементів:

- а) через протиставлення («міг би, але не є»);
- б) через поєднання умовного та дійсного способів дієслів (*θα μπόρούσε / δεν εἶναι* — міг би / не є);

Якщо означити, що умовний спосіб, представлений дієслівною формою «*θα μπόρούσε*» («міг би»), відповідає репрезентативному рівневі, тобто тому, що потенційно могло б бути правдою в межах міту, який Іокаста заперечує, то дійсний спосіб, продемонстрований заперечною часткою та формою дієслова «*εἶναι*» — «*δεν εἶναι*» («не є»), маркує метарефлексивний рівень, на якому Іокаста створює нову реальність, відкидаючи стару — ту, де Едіп був її сином. За допомогою такої граматичної структури А. Георгіу демонструє, як Іокаста

переозначає правду: замість повторення міту вона актуалізує власну версію подій, утверджуючи свій контроль над наративом.

Драматург вибудовує власну, відмінну від Софоклівської трагедію усвідомлення. Якщо трагедія мітологічного Едіпа в незнанні, у фатумі, то трагедія сучасної Іокасти полягає у шляху від заперечення міту й суцільної неправдивості до пізнання істини. Іокаста кіпріотського драматурга, зрештою, доходить до визнання правди, а на зміну лексемі «ψέμα» («брехня») приходять антонім — лексема «αλήθεια» («правда»): «την ένιωσα την αλήθεια» («я відчула правду»). На місці повторюваної фрази «μπορούσε να ήταν γιος μου» («він міг би бути моїм сином») з'являється фраза «ας είναι και γιός μου» («хай буде моїм сином»). Проте сам концепт правди, як і концепт брехні, розвивається в самому розумінні акторки / героїні. Вона її водночас і знає, і не знає: «Ξέρω, γιατί πάντα ένιωθα την αλήθεια [...] Ότι και να είναι η αλήθεια. Ότι και να είναι η αλήθεια. Αλήθεια αυτό που λέω εγώ, αυτό που λες εσύ, δεν ξέρω και δεν με ενδιαφέρει αλήθεια πια τι είναι» («Знаю, адже завжди відчувала правду [...] Хай чим та правда є. Хай чим та правда є. Правдою є те, що говорю я, те, що говориш ти, не знаю, і мене вже не цікавить, що воно є»). Отже, правда (або істина, адже лексема «αλήθεια» вживається на позначення обох концептів) утрачає свою єдиноправильність. Правдою може бути й те, що говорить Іокаста-акторка, і те, що проживала Іокаста-героїня.

Варто також завважити звертання, які використовуються в монологі. У наведеному фрагменті ми бачимо таке звертання: «Αυτό που λες εσύ» («Те, що кажеш *ти*»), що має у своєму складі займенник другої особи однини («εσύ»). Авторська ремарка на початку нагадує нам, що акторка звертається до хору («απευθύνεται στο χορό»), проте сам хор лишається мовчазним протягом усієї п'єси, не веде діалогу з Іокастою й не реагує на її репліки. Це, своєю чергою, створює враження, що звертання другої особи спрямоване не до зовнішнього адресата, а на до внутрішнього. У цьому випадку займенник «εσύ» може позначати її іншу іпостась, внутрішній голос, який формує альтернативну

версію реальності. Тож, формально звертаючись до хору, Іокаста фактично вступає в діалог із собою, роздвоєною між мітологічним образом.

Театральність також виставляється напоказ і дестабілізується за допомогою використання лексики, що позначає обман, ілюзію, брехню (ψέμα, δεν είναι αλήθεια, όνειρα, εφιάλτες). Спорадичні вказівки на театральну реальність спровокують «висмикування» читача чи глядача з простору драми: «Ξέρω τι τρομερά μαντάτα θα φέρουν σε λίγο στη σκηνή» («Знаю, які страшні вісті скоро винесуть на сцену») й остаточно ламають межу між персонажем та актором, дійсністю та грою.

Підсумовуючи все наведене, п'єса А. Георгіу «Іокаста сорока років» є постмодерною варіацією давньогрецького міту, у якій трансформується не лише зміст, а й самі принципи театральності. Автор розгортає дію в межах інтертекстуального простору «Царя Едіпа» Софокла. У цьому контексті інтертекстуальність не є простим відсиланням до канонічного тексту; вона виконує роль механізму створення подвійної реальності, слугує базовим матеріалом та первинною референцією, що задає очікуваний напрямок дії. Перша — це відтворена дійсність драми Софокла (репрезентативна), що закріплюється через прямі цитати, друга — метарефлексивна, яка постає внаслідок порушення цієї реальності, яка, крім того, маркується й графічно. Ключовим механізмом руйнування інтертекстуального простору виступає брехня, шлях від якої до правди й становить основну сюжетну вісь драми.

Іокаста заперечує міт, частиною якого є і сама, і простір, у якому — умовно — вона перебуває. Монолог перетворюється на акт деконструкції як театального простору, так й усвідомлення свого «я», що розкривається й на текстуально-лінгвістичному рівні. Поступово героїня переходить від заперечення міту до власного переосмислення істини. Водночас істина у її сприйнятті втрачає об'єктивність і набуває релятивного характеру.

Через невідповідність віку героїні у назві та ремарці, механічне цитування Софокла, змішання мовних реєстрів і численні повтори А. Георгіу демонструє

розщеплення персонажки на Іокасту-акторку та Іокасту-героїню, а відтак — роздвоєння самої реальності.

Отже, А. Георгіу вибудовує трагедію пізнання в постмодерному ключі, у якій катарсис досягається не через фатальне розкриття, як у Софокла, а через усвідомлення суб'єктивності самої істини.

3.2. Багаторівневність театрального простору у п'єсі «Αγαπημένο μου πλυντήριο»

Третя частина трилогії А. Георгіу — п'єса-монолог «Αγαπημένο μου πλυντήριο» («Улюблена моя пралко») — продовжує характерну для автора гру з цитатністю, самоіронією та театральністю. Георгіу вибудовує складну систему культурних відсилок, де кожен елемент — від назви до реплік героя — функціонує як знак діалогу з іншими текстами та культурними контекстами.

Як уже зазначалося вище, сама назва відсилає нас до культової стрічки С. Фрірза «My Beautiful Laundrette» («Моя прекрасна пральня», 1985). Окрім того, що сама назва функціонує як інтертекстуальна відсилка, цей попередній культурний пласт з іронією переосмислюється вже в самій п'єсі кіпрського драматурга, де його герой зазначає: «Κάποτε έλεγα, αν μπορούσα και τώρα θα το έκανα, αλλά... έλεγα πως θα έγραφα ένα θεατρικό με αυτό τον τίτλο, με πρόλαβαν άλλοι βέβαια και έκαναν και ταινία με ένα πλυντήριο στο τίτλο» («Якось я казав — а якби міг, то й зараз би зробив це, — от я казав, що написав би театральну постановку з такою назвою, проте мене, звісно ж, випередили й зняли фільм зі словом “пралка” в назві»). А. Георгіу не лише створює інтертекстуальне посилення-натяк, а й надає йому емоційного забарвлення, певної іронічності, а тому сам інтертекст тут функціонує як лінгвістичний засіб експресивності, а також — як певний засіб рефлексії над реальними культурними об'єктами.

Якщо звернутися до головної *dramatis persona* цього монологу, то у п'єсі А. Георгіу на передньому плані ми бачимо чоловіка «п'ятдесяти чи п'ятдесяти п'яти років», який під час прання й веде свою «сповідь». Сама п'єса починається «нейтральним чоловічим голосом», що «звучить з динаміків» і вибудовує метатеатральну рамку «театру в театрі»: «“Αγαπημένο μου πλυντήριο”, κάποτε σκεφτόταν να έγραφε ένα θεατρικό με αυτό τον τίτλο, τελικά δεν το έγραψε όπως και άλλα πολλά δεν έκανε» («“Улюблена моя пралка” — колись він хотів написати п'єсу з такою назвою, але, зрештою, так нічого в нього не вийшло, як і багато чого іншого»). Перше речення створює автопосилання: усередині самої п'єси

виникає інтертекстуальний рівень, який апелює до неї ж самої — і за назвою, і за жанровим визначенням («*θεατρικό*»), і навіть за описом простору, що збігається з тим, що глядач бачить на сцені. Сам опис пральні (яка є сценою) стійко апелює до театру, де «*μία σειρά από αυτά τα μεγάλα πλυντήρια*» («ряд цих великих пралок») — це декорації на сцені, а «*διάφοροι απλωμένοι [...] κοιτάνε το ρολόι τους, δεν μιλάνε μεταξύ τους, δεν γνωρίζονται, δεν θέλουν!*» («різноманітні люди, що розсілися [...] дивляться на свої наручні годинники, не спілкуються між собою, не знайомляться, не хочуть!») — це алюзія на глядачів у залі театру, які розсіяно спостерігають за п'єсою. Крім того, існує й відсилання на глядачів «зовнішньої» п'єси, які спостерігатимуть за глядачами «внутрішньої», які ж насправді теж перетворюються на «внутрішніх» глядачів, адже є умовністю уяви самого драматурга: «*Θα αρχίσουν οι θεατές να αδημονούν, κάποιοι θα κοιτάνε τα ρολόγια τους*» («Глядачі почнуть виказувати нетерпіння, дехто гляне на свої наручні годинники»). Тож у театральному просторі виникає три умовні публіки: публіка, яка є акторами, на сцені; публіка, яка в межах внутрішньої п'єси, грає роль публіки; і, власне, публіка зовнішньої п'єси.

Тобто пральня певним чином перетворюється на такий собі театр, який функціонує в рамках театральної п'єси. А. Георгіу, отже, через «нейтральний чоловічий голос» показує, що п'єса перед нами — та, яку хотів написати герой, який і грає в ній основну роль. Відтак — герой не лише постає перед нами не лише як актор, а і як драматург внутрішньої п'єси. Він керує цим уявним простором, який сам і витворює в момент постановки. Це розкривається й у самій п'єсі вустах самого героя-драматурга: окрім уже зазначеної указівки, що герой хотів написати таку п'єсу, ми бачимо його роздуми над своєю природою не як актора, а як драматурга, творця: «*Τα έχω στο μυαλό μου, τις σκηνές, τους χαρακτήρες, χαρακτήρες τόσο πραγματικούς, σχεδόν πραγματικούς, σχεδόν, γιατί κανένα θέατρο δεν μπορεί να αντικαταστήσει τη ζωή, χαρακτήρες ολοζώντανους, τους έχω έδω, στο μυαλό, να προσπαθούν να ξεφύγουν να τρέξουν στη σκηνή, να μιλήσουν, απλά, αληθινά*» («Усе в моїй голові — сцени, герої, герої настільки справжні, майже справжні, майже, адже жоден театр не замінить життя, героїв,

сповнених життя, усі вони тут, у моїй голові, намагаються втекти, вибігти на сцену, говорити просто й щиро»). Роздуми над собою як драматургом перетворюються на роздуми про сам театр, а глядачі, зі свого боку, бачать, як герой певної п'єси розмірковує про інших героїв, про те, якими є персонажі («настільки справжні, майже справжні»). А крім того, порівняння театру з життям («жоден театр не замінить життя») змушує глядача замислитися над умовністю й недосконалістю театрального простору.

Унаслідок цього, як результат, ми бачимо детальне розкриття, «оголення» театральної структури, яка є складною та багаторівневою, функціонує не лише як метатеатральна техніка «розбиття четвертої стіни» короткими вставками або звертаннями, а переходить до крайньої, найсильнішої своєї форми, коли театр підходить до межі між вигадкою та реальністю, деконструє вигадку як таку й, ховаючись за щирістю (оскільки, як зазначав український дослідник театру О. Клековкін, «метатеатр не приховує від глядача те, що він є театром» [5, с. 327]) і витворюючи відчуття «життєвості» (відчуття, що актори не грають), водночас обманує його, оскільки театр лишається театром, хай як би він не переконував у зворотному.

Голос, який ми чуємо на самому початку, не належить героєві, але тематично мовлення стосується саме нього. Голос ніби розповідає про героя, що закріплюється на текстуальному рівні вживаннями дієслів у формі третьої особи однини: «Κάλωτε σκεφτόταν να έγραφε» («Якось він [а саме персонаж] думав над тим, щоб написати»). Частково такий підхід нагадує читачеві авторську ремарку, що дає нам підстави вважати, що на початку п'єси ми чуємо голос умовного драматурга зовнішньої п'єси.

Неймовірно широке вживання театральної лексики (σκηνή, χαρακτήρες, θέατρο та ін.), по-перше, не дає глядачеві забути, що перед ним театральна п'єса, а по-друге, сам зміст висловлювань дає усвідомлення, що зараз до них звертається драматург самої цієї постановки, яку вони дивляться.

Театральність пронизує весь монолог і тісно переплітається з інтертекстуальністю, що в цій п'єсі найяскравіше проявляється у формі

автопосилань. Герой згадує першу драму трилогії — «Іокасту сорока років»: «Θα πάω θέατρο. Τι άλλο να κάνω; “Η Ιοκάστη σαράντα χρονών”. Κάτι τέτοιο» («Піду в театр. Що мені ще робити? “Іокаста сорока років”. Щось таке»). Це посилення запускає багаторівневу драматургічну гру: драматург відправляє героя — який сам постає як потенційний драматург — у театр на виставу, створену тим самим автором, що й п'єса, у якій цей герой існує. У такий спосіб обидва тексти — і перший монолог, і третій — перебувають на одному рівні умовності, але для персонажа перша п'єса виглядає не більш «справжньою», ніж вигадані ним самим герої. Унаслідок цього театр постає простором «взаємопроникної» реальності, де стирається межа між вигаданим і дійсним, а всі рівні тексту взаємно віддзеркалюють і коментують один одного.

Бажання героя піти до театру супроводжується іронічною критикою згаданої п'єси, що відтворює механізм, який ми вже спостерігали у випадку з цитатою про фільм С. Фрірза. Інтертекстуальність тут знову набуває емоційного забарвлення: репліка «κάτι τέτοιο» («щось таке») функціонує як маневр саркастичності. Через цей прийом Георгіу перетворює героя на інструмент самокритики, а відтак, перевертає метатеатральну модель, де персонаж критикує свого творця.

Таке перевертання простежується не лише на осі «творець — герой», а й ширше — на осі «актор — театр». Критикуючи театральність як таку та умовність театального простору, персонаж маркує себе як суб'єкта, що не належить цій умовності, а лише спостерігає за нею: «Με κουράζουν όλες αυτές οι βαθυστόχαστες αναλύσεις επί σκηνής, οι μονόλογοι και οι φλυαρίες, όλα αυτά τα δοκίμια περί ζωής και θανάτου και έρωτα και άλλα τινά» («Мене втомлюють усі ці глибокі роздуми на сцені, монологи та балачки, усі ці есе про життя і смерть, і кохання, й інші подібні речі»). Водночас, засуджуючи такий театральний підхід, герой сам йому підкоряється: його монолог містить розлогі роздуми про життя і смерть, молодість і старість, а значну його частину становлять міркування про кохання. До того ж персонаж і сам себе підважує: «πάλι φλυαρώ» («знову балакаю»), уживаючи слово, яке вже з'являється у вищезазначеній репліці

(φλυαρίες), але тепер як дієслово. Отже, критика театру переходить у самокритику постаті, що перебуває всередині театральної реальності та неминуче діє за її правилами.

Мова героя у монолозі характеризується фрагментарністю, хаотичністю, порушенням логічності та несподіваними тематичними переходами, що формує враження внутрішньої розщепленості його сценічного «я». Авторські ремарки на кшталт «αλλάζει ύφος» («змінює стиль») та численні інтонаційні вказівки — говорити швидше чи повільніше, з іронією, самоіронією або гіркотою — створюють ефект чергування різних емоційних і виражальних масок. Мовлення точково може бути швидким, беззупинним, з частими повтореннями на близькій відстані: «Άφησαν μόνο σκιές και σκόνη, σκόνη, μέχρι που έμεινε μόνο σκόνη, τόνοι σκόνης παντού» («Вони лишили тільки тіні й пил, пил, аж поки не лишилося нічого, окрім пилу, тони пилу повсюди»). Іноді герой починає затинатися й говорити повільніше, що маркується частим вживанням трьох крапок: «Αλλά την νύχτα εκείνη... την θυμάμαι τόσο έντονα... νύχτα χωρίς φεγγάρι... δεν θυμάμαι φεγγάρι... αστέρια θυμάμαι... νύχτα γεμάτη αστέρια» («Але тієї ночі... пам'ятаю так чітко... ніч безмісячна... не пам'ятаю місяця... пам'ятаю зорі... ніч, сповнена зір»). Унаслідок цього постає образ персонажа, який або поєднує в собі риси кількох можливих ролей, або ж перебуває в умовному «просторі репетиції», де він ніби випробовує різні сценічні амплуа. Показовим у цьому випадку є «поетичне» цитування «пані із Сонати», що апелює до «Сонати місячного світла» Я. Ріцоса.

Варто зазначити, що текст майже не містить крапок, окрім уже зазначених трьох крапок. Як говорив сам А. Георгіу, «Певно, мені не подобаються крапки. Для мене вони несуть якусь певність. Я ж надаю перевагу безперервній оповіді, яка не закінчується, навіть коли завершується сама книга» [35].

Інтертекстуальність, що структурно пронизує монолог, посилює цей ефект множинності: цитати з поезії К. Димули («Απρόσδοκίες»), Т. С. Еліота у перекладі Й. Сефериса, а також наскрізні відсилки до «Сонати місячного світла» Я. Ріцоса не лише вводять зовнішні культурні пласти, а й функціонують як

маркери зміни тональності та «позиції» героя. Зміна інтертекстуального коду часто супроводжується зміною емоційного регістру мовлення, що створює відчуття багатоголосся і підкреслює метатеатральний характер п'єси. Інтертекстуальність у п'єсі функціонує не як фон, а як спосіб мислення, вираження «цитатної свідомості».

На структурному рівні п'єса відзначається рамковою побудовою, оскільки, як можна помітити, вона починається й завершується майже ідентично — посиланням на саму п'єсу, що й спричинює метатеатральний ефект: «*“Αγαπημένο μου πλυντήριο”*», κάποτε σκεφτόταν να έγραφε ένα θεατρικό με αυτό τον τίτλο» та «... *αγαπημένο μου πλυντήριο... αγαπημένο...*». Цілком імовірно, що така округла рамкова техніка й сприяє тому, що п'єса сприймається як нескінченний цикл — з чого почалося, тим і завершується. А ще — підхоплює образну систему драми, адже нагадує обороти пралки. Варто зазначити, що на текстуальному рівні саме словосполучення «*αγαπημένο μου πλυντήριο*» зустрічається багаторазово, а оскільки функціонує як назва конкретно цієї п'єси, зумовлює постійне нагадування про театральність простору довкола.

Певна тематика «вічності» й умовності театального простору, який поєднує те, що за звичайних умов поєднати неможливо, спостерігається й тут, наприклад, у фінальних репліках монологу: «*Νωρίς αλλά νυχτώσε ήδη, μεγάλωσαν οι νύχτες πια και σκοτεινιάζει νωρίς ο κόσμος, πάει και αυτό το καλοκαίρι, φθινοπώριασε ήδη, κάνει και ψύχρα, να κλείνω το παράθυρο τα βράδια, έρχονται χειμώνες*» («Рано вже стемніло, ночі стають довшими й рано темніє, минає й це літо, уже й осінь настала, холоднішає, треба вечорами вже зачиняти вікно, приходять зими»). У цьому фрагменті часопростір поводить не як у реальному житті, а як у сценічній умовності: пори року змінюються в межах однієї фрази. Літо «минає» — дієслово «*πάει*» в теперішньому часі вказує, що процес ще триває, літо ще не пішло, але одразу ж «уже настала осінь», а в наступному реченні «приходять зими». Така стиснута й водночас розширена часовість створює ефект театального хронотопу, де різні пори року можуть співіснувати.

Унаслідок цього простір монологу набуває рис метатеатральної умовності, безперервності, зацикленості.

Отже, п'єса-монолог «Αγαπημένο μου πλυντήριο» («Улюблена моя пралко») А. Георгіу демонструє, як драматург поєднує метатеатральність, інтертекстуальність та самоіронію, створюючи багаторівневий театральний простір. П'єса характеризується насамперед складністю структури: у ній наявна рамкова побудова, виражена схожим початком та фіналом, що, своєю чергою, створює метатеатральний ефект «вічності» театру; існування прийому «театру в театрі» з множинними розщепленнями фігур драматурга, актора й глядача. *Dramatis persona* виступає на лише як актор, який за допомогою прийому цитатної свідомості та інтертекстуальним посиленням розпадається на кілька амплуа, а також як драматург внутрішньої п'єси.

Метатеатральність тут набуває своєї критичної, максимально наближеної до життя характеристики, коли театр оголює свій конструкт, а метатеатр підіймається до своєї найвищої форми, де розмивається межа між вигадкою та реальністю, проте, не приховуючи своєї штучності, витворює надконструкт обману глядача.

На мовному рівні драма послуговується широкою кількістю театральної лексики. Мовлення героя, фрагментарне й хаотичне, з повтореннями та різними інтонаційними масками, підкреслює множинність його «я» й демонструє сценічну умовність простору.

Інтертекстуальні посилення та зміна тональностей створюють відчуття багатоголосся. Інтертекстуальність у цій п'єсі не виступає у ролі культурного пласту, на основі якого будується театральна робота, а радше тяжіє до визначень У. Еко та Х. Л. Борхеса, які називали її «бібліотека-лабіринт» та «сад із безліччю стежок» відповідно [9, с. 6].

А. Георгіу засобами іронії, сарказму, експресивних елементів перевертає театральну структуру, де персонаж починає критикувати свого творця. Крім того, така експресивна метатеатральна рефлексія стосується й театру як такого. Герой,

критикуючи театральність, ніби стає окремішно від неї, проте водночас подальшими діями підважує себе й маркує себе як частину цього простору.

Отже, п'єса створює багаторівневий простір, де межа між актором, героєм і драматургом розмивається, а театр постає як умовна, багатоголосна реальність, що віддзеркалює і коментує саму себе.

Висновки до третього розділу

Кіпрський драматург та письменник А. Георгіу витворює театральну реальність, зображаючи її в постмодерному ключі. У двох п'єсах трилогії «Αγαπημένο μου πλυντήριο» («Улюблена моя пралко») — «Ιοκάστη σαράντα χρόνων» («Іокаста сорока років») та «Αγαπημένο μου πλυντήριο» («Улюблена моя пралко») — відзначається глибоке, повсюдне вживання метатеатральності та інтертекстуальності, які, проте, у кожній п'єсі відрізняються функціями, які виконують у них.

У п'єсі «Іокаста сорока років» зв'язок інтертекстуальності та метатеатральності спрямований на деконструкцію інтертекстуального, первинного, рівня, який посилається на античну трагедію Софокла. Завдяки вживанню метатеатральних технік — театральної лексики, лексики поля обману, брехні, заперечення, синтаксичних структур, повторів, що свідчать про розщеплення Іокасти на героїню та акторку — вибудовується умовний театральний простір, пронизаний відчуттям фальші та несправжності. Постать головної *dramatis personae* привертає до себе увагу як до особи, що балансує між двома рівнями, заперечуючи античний міт, якому, власне, належить і сама.

Натомість у п'єсі «Улюблена моя пралко» можна спостерігати за постмодерністською еволюцією цих прийомів. Інтертекстуальність тут частково відмовляється від єдиного зовнішнього референту (яким, наприклад, у попередній драмі є трагедія Софокла «Цар Едіп») та стає самореферентною. Ланцюжок хаотичних автопосилань, цитувань інших п'єс і багаторазове ускладнення прийому «театру в театрі» не створює початковий фон, а навпаки будує нескінченний ряд театральних реалій. Інтертекстуальність у цьому випадку стає сама метатеатральним прийомом, оскільки театр починає цитувати самого себе.

Унаслідок цього авторська гра з рамковою структурою, постійна мінливість ролей та голосів створюють багатoshаровий, амбівалентний сценічний простір, у якому неможливо виокремити єдину достовірну

реальність. Широке вживання театральної лексики, роздуми над природою театру — і, найголовніше, над його конструктом, над структурою театру — утілюють принцип *teatrum mundi*, де весь світ мислиться театальною умовністю.

Отже, якщо п'єса «Іокаста сорока років» використовує метатеатр для подвійного, двошарового конструювання метатеатру й критики театральної ілюзії, то драма «Улюблена моя пралко» за допомогою самореферентності конструює складний, але цілісний, помножений театральний простір, який поглинає реальність, утверджуючи її театральну природу.

ВИСНОВКИ

Теоретичне осмислення метатеатру стало неминучим наслідком філософських і культурних зрушень другої половини XX століття, позначеної спрямованістю на рефлексію, деконструкцію класичних наративів і тотальне осмислення світу як *teatrum mundi*.

Першим спробував осмислити новий концепт його засновник Л. Ейбл, проте, як засвідчують наступні дослідження, його розуміння нововведеного терміну було досить неоднорідним та часто суперечливим. Значно розширив поле метатеатру Р. Горнбі, який запропонував класифікацію метатеатральних технік та запровадив розуміння метатеатрального ефекту. Крім того, метатеатральні студії набирають аналітичного характеру й використовуються як методологічний підхід до аналізу давніх драматичних творів (наприклад, творів античного мистецтва, таких як «Вакханки» Евріпіда). Низка дослідників розуміли метатеатр як концепт, що має зв'язок з інтертекстуальністю (Б. Джентілі, М. Рінгер), однак не зводиться лише до неї. Переосмислення попередніх культурних пластів призводить до подвійної театралізації, що й визначає появу метатеатру як подвійного художнього конструкту.

Особливий жанр драматичного твору зумовлює синхронну дію тексту та дії (дра́ма — дія, діяння, дійство). Текстуальний вимір метатеатральності не набув широкого зацікавлення в дослідженнях, на відміну від, власне, мізансцени. На текстуальному рівні метадрама (термін, що стосується саме тексту п'єси) поєднує репрезентативний та метарефлексивний рівні. Репрезентативний рівень відповідає за первинну театралізацію театрального простору (і є голосом героя), а метарефлексивний — вторинну (голосом актора). А отже, центральним методологічним висновком є визнання нерозривного діалогу між метатеатром та інтертекстуальністю, яка виступає як багатоголосся, культурний синтез, первинний текст.

Найрозповсюдженішими метатеатральними техніками на рівні тексту визначаються звернення до публіки, вербалізація ілюзорності, використання

лексики обману, а також лінгвістичні (фонетичні, лексичні, синтаксичні) прийоми на рівні авторських ремарок і мовлення персонажів. У драматургії І. Камбанелліса, зокрема в аналізованих його п'єсах «Γράμμα στον Ορέστη» та «Ο δέιπνος», відзначається звернення до античної культурної спадщини, яка переосмислюється в дещо осучаснених реаліях. Для метадраматургії І. Камбанелліса характерне конструювання «умовного» простору з прямою на це вказівкою.

Театр І. Камбанелліса — хаотичний та незавершений, вимагає постійної залученості глядача / читача в драмі. Грецький драматург для створення метатеатрального ефекту грається з мовними регістрами (уживаннями в близькості спрощених розмовних форм та форм, властивих катаревусі), письмовими та усними модусами, анахронізмами, уживанням лексики семантичного поля обману, ілюзій, театральних реалій. Епістолярний стиль листа у «Γράμμα στον Ορέστη» перетинається з коментуванням та постійними імпровізованими вставками.

У «Вечері» поєднання характеристик античного, візантійсько-християнського та новогрецького стає однією з ключових метатеатральних технік, що виформовує концепт театрального вічного за допомогою систематичного вживання не лише культурних анахронізмів, а й на рівні етимології лексики. Проте весь метатеатральний акцент зосереджується на появі Актора, монолог якого сам по собі є метатеатральним актом і який частково перебирає на себе функцію драматурга, стає його речником. Через рамкову побудову п'єси інтертекстуальний рівень, ослаблений появою Актора, знову замикається. Текстуальний рівень фіксує визнання акторами себе героями «певної історії» на час, коли формально п'єса вже перестала діяти.

У драматургії І. Камбанелліса метатеатр не перебирає на себе центр уваги, а радше виступає як додатковий виразник, засіб досягнення поставленої цілі самої п'єси. Так, метатеатральна розщепленість Клітемнестри робить її ближчою сучасному глядачеві, водночас її належність до античного міту санкціонує впізнаваність, а її історія розкриває нові аспекти патосу п'єси.

Драматургія кіпрського письменника та драматурга А. Георгіу розкриває постмодерний, психологічно-орієнтований аспект метатеатру. У першій п'єсі трилогії «Αγαπημένο μου πλυντήριο» («Улюблена моя пралко») «Іокаста сорока років» («Ιοκάστη σαράντα χρονών») формується постмодерне бачення давньогрецької трагедії Софокла «Цар Едіп». У цій п'єсі А. Георгіу, яка концептуально перегукується з п'єсою І. Камбанелліса «Γράμμα στον Ορέστη» («Лист до Ореста»), ми бачимо монолог-сповідь античної героїні, цього разу — Іокасти. Метатеатральність у п'єсі нерозривно пов'язана попереднім інтертекстуальним пластом і частково зводиться до його деконструкції та заперечення: тут ми фіксуємо вживання лексики семантичного поля обману, ілюзії, брехні; на синтаксичному рівні — хаотичність, повторюваність, уривчастість мовлення, що контрастує з виваженістю мови цитати з трагедії Софокла, указує на розщеплення Іокасти на акторку та героїню, що також спостерігалось в І. Камбанелліса. Проте в А. Георгіу такий метатеатральний маневр відтворює внутрішню суперечливість самої героїні, роздробленість її самоусвідомлення. Метатеатральним є також уживання цитати, яка виказує механічність завчання ролі Іокастою.

Вісь сюжетного розвитку п'єси від заперечення до визнання правди (отже, від метарефлексивного рівня до репрезентативного) маркується також на рівні тексту в зміні лексики «брехня» на «правду». Водночас тут істина втрачає об'єктність та непохитність.

В іншій п'єсі-монологі «Αγαπημένο μου πλυντήριο» («Улюблена моя пралко») виформовується багаторівневий театральний простір. Інтертекстуальність у цьому випадку не функціонує як культурний пласт, а як набір різноманітних «голосів», завдяки чому вибудовується множинний, ніби дзеркальний, театральний простір. Театр починає цитувати сам себе, інтертекст стає суто театральним, а отже — метатеатральним.

П'єсу характеризує складність метатеатральної побудови: тут ми спостерігаємо наявність рамкової побудови (що засвідчує нескінченність театального простору, який замикається), поєднання різних паралінгвістичних

засобів, а саме інтонаційних (говоріння швидко, енергійно чи механічно), які маркуються також і графічно (уживання трьох крапок, наприклад), указують на множинне розщеплення головної *dramatis persona* на актора, драматурга, героя, який, проте, не асоціює себе з наявним довкола театральним простором. Це й підкреслюється хаотичністю мовлення, тематичною нестабільністю та повторюваністю.

Театральна оголеність тут набуває критичної ознаки, уся п'єса перетворюється на калейдоскопічний роздум про театральну дійсність, що досягається передусім завдяки частотному вживанню лексики на позначення театральних реалій. П'єса витворює власний «внутрішній» театральний простір, а систематичні порівняння / протиставлення театру з життям розмивають між ними межі.

Інтертекстуальні посилання також виступають як експресеми, які дозволяють парадигматичне перевертання та критику героєм не лише свого творця, а й театру як такого.

Отже, основними метатеатральними техніками є: на лінгвістичному рівні — звертання до публіки, вербалізація ілюзорності, використання лексики семантичного поля обману, брехні, ілюзії, штучності; гра з мовними реєстрами, письмовими та усними дискурсами, анахронізми, модуси коментування; уживання повторів; на композиційному рівні — уживання авторських коментарів, ремарок, замкненої структури п'єси, рамкової побудови, конструювання простору театру в театрі; на паралінгвістичному рівні — зміни інтонацій, темпу мовлення, тону та павз.

Узагальнюючи отримані результати дослідження, можна констатувати, що метатеатральність формується як потужний рефлексивний простір завдяки цілеспрямованому використанню мовних (лексичних, синтаксичних, фонетичних) та паралінгвістичних засобів. Ці засоби активно взаємодіють з інтертекстуальним рівнем, який слугує первинним простором для осмислення драматичного тексту. Дослідження підтвердило, що цей зв'язок є глибоко діалектичним і набуває різноманітних форм: від функціонування інтертексту як

культурного фону до створення багатоголосся та множинності театральних реальностей. Функціональні результати застосування метатеатральних технік також виявилися варіативними: вони можуть утворювати вічний, замкнений театральний простір, радикально розмивати межі між життям і сценою або ж формувати театр «штучності» та ілюзії. Відповідно, метатеатральний ефект коливається від точкових «висмикувань» глядача / читача з театральної ілюзії до повного відчуття тривоги та дезорієнтації. Це підтверджує, що метатеатр не є просто стилістичним прийомом, а багатофункціональним механізмом, який динамічно переосмислює саму сутність драматургічного мистецтва.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Васильєв Є. М. Сучасна драматургія: жанрові трансформації, модифікації, новації: монографія. Луцьк : ПВД «Твердиня», 2017. 532 с.
2. Вісич О. А. Метадрама: теорія і репрезентація в українській літературі: дис... канд. Філ.наук: 10.01.06 Київський університет імені Бориса Грінченка Міністерства освіти та науки України. Київ, 2019. 387 с.
3. Вісич О. А. Структура метадрами Людмили Коваленко «Героїня помирає в першому акті». *Закарпатські філологічні студії*. Ужгород, 2019. № 7(2). С 112-116. Режим доступу: http://nbuv.gov.ua/UJRN/trphst_2018_7%282%29__25
4. Вісич О. А. Українська метадрама ХХ століття. Острог: Видавництво НУ «Острозька академія», 2022. 244 с.
5. Клековікін О. Ю. *Theatrica: Лексикон*. К.: Фенікс, 2012. 880 с.
6. Павіс П. *Словник театру*. Львів: Видавничий центр ЛНУ імені Івана Франка, 2006. 640 с.
7. Савина А. Ю. Металітература в контексті метакритики: персонаж, наратив, дискурс : дис. ... д-ра філософії у галузі 03 Гуманітар. науки : 035 / Житомирський державний університет імені Івана Франка. Житомир, 2024. 231 с.
8. Сидоренко Л. І. Поетика сучасної української метадрами: дис... канд.філ.наук: Київський університет імені Бориса Грінченка. Київ, 2018. 254 с.
9. Шаповал М. О Інтертекстуальність: Історія, Теорія, Поетика: Навчальний Посібник. К., 2013. 167 с.
10. Abel L. *Tragedy and Metatheatre: Essays on Dramatic Form*. Ed. Martin Puchner. New York and London: Holmes & Meier, 2003. 146 p.
11. Savyna Anna. Metatheatrical aspects in “the author” by Tim Crouch. *Scientific journal of Polonia University*. Vol. 49, №6. 2021. Pp. 69-74.

12. Aristophanes. *History of Creativity*. URL:
<https://www.historyofcreativity.com/cid142/aristophanes>
13. Barchiesi (1970): Barchiesi M. Plauto e il “metateatro” antico. *Il Verri* 31. 1970. 113-130 p.
14. Barthes R. De l’Oeuvre au text. *Revue d’Esthétique*. 1971. 3e trimestre. 225-232 p.
15. Bierl A. New Thoughts on Metatheatre in Attic Drama: Self-Referentiality, Ritual and Performativity as Total Theatre. *Theatre and Metatheatre: Definitions, Problems, Limits*, ed. Elodie Paillard and Silvia Milanezi, Berlin, Boston : De Gruyter, 2021, pp. 107-130. Режим доступа:
<https://doi.org/10.1515/9783110716559-006>
16. Burns E. Theatricality: A Study of Convention in the Theatre and in Social Life. London : Longman, 1972. 246 p.
17. Burton H. Borges and Metafiction. Ed. Carlos Cortinez. *Simply a Man of Letters*. Orono. 1982. 131-153 p.
18. Cahill A. The Theatrical Double Reflexivity Complex: How the Spectator Creates Metatheatre. *Studia Universitatis Babes-Bolyai. Dramatica* №2. 2015. Pp. 173-188
19. Calderwood J. Metadrama in Shakespeare's Henriad: Richard II to Henry. V. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1979. 220 p.
20. Calderwood J. Shakespearean Metadrama: The Argument of the Play in Titus Andronicus, Love's Labour's Lost, Romeo and Juliet, A Midsummer Night's Dream, and Richard II. University of Minnesota Press, 1971. 192 p.
21. Chen Jing-xia. Understanding Metatheatre. *US-China Foreign Language*. 2019. Vol. 17, № 1. P. 35-42.
22. Crow B. African metatheatre: Criticizing society, celebrating the stage. *Research in African Literatures*. Vol 33, №1. P. 133-43.
23. Dimoglidis, V. Metatheatre in the Parodos of Euripides’ Ion. A possibility of 'parasatyrlic' referentiality. *Mediterranean Chronicle* №8. 2018. P. 207-237.

24. Dustagheer, S., & Newman, H. (2018). Metatheatres and Early Modern Drama. 2018. Shakespeare Bulletin. Vol. 36, №1. P. 3-18. Режим доступа: <https://www.jstor.org/stable/26409980>
25. Egginton W. (2003) How the World Became a Stage. Presence, Theatricality and the Question of Modernity. Albany : State University of New York Press, 2003. 208 p.
26. Foley. H. Ritual Irony: Poetry and Sacrifice in Euripides. Ithaca and London : Cornell University Press, 1985. 285 p.
27. Foucault M. *The Order of Things: An Archaeology of the Human Sciences*. New York : Vintage Books, 1994. 422 p.
28. Gallagher, D. Interpreting great classics of literature as metatheatres and metafiction: Ovid, Beowulf, Corneille, Racine, Wieland, Stoppard, and Rushdie. Lewiston: The Edwin Mellen Press. 2010. 164 p.
29. Gentili B. Theatrical Performances in the Ancient World: Hellenistic and Early Roman Theatre. Amsterdam and Uithoorn : Gieben 1979. 117 p.
30. Green I. The Problematic Feminist Icons of Greek Tragedy. *Academus Education*. URL: <https://www.academuseducation.co.uk/post/the-problematic-feminist-icons-of-greek-tragedy-by-isabella-green>.
31. Greiner, B., Fischer, G. The Play within the Play: The Performance of Meta-Theatre and Self-Reflection. Berlin: De Gruyter, 2016. 460 p.
32. Gurr A. Metatheatres and the Fear of Playing. *Shakespeare's Workplace: Essays on Shakespearean Theatre*. Cambridge: Cambridge University Press, 2017. pp. 145-166.
33. Hornby R. Drama, Metadrama, and Perception. Lewisburg, PA: Bucknell University Press. 1986. 186 p.
34. Hubert, Judd D. Metatheatre: The Example of Shakespeare. Lincoln and London : University of Nebraska Press, 1991. 161 p.
35. Hulot M. Αντώνης Γεωργίου: «Η κυπριακή διάλεκτος είναι ο γλωσσικός μας πλούτος». *LiFO*. 10.05.2022. URL:

<https://www.lifo.gr/culture/vivlio/antonis-georgioy-gia-emas-toys-logotehnes-a-po-tin-kypro-i-dialektos-einai-glossikos>.

36. Hutcheon L. Narcissistic narrative: metafictional paradox. New York : Methuen. 1984. 188 p.
37. Kristeva J. Desire in language: a semiotic approach to literature and art. New York: Columbia University Press, 1980. 305 p.
38. Lada-Richards I. Initiating Dionysus: ritual and theatre in Aristophanes' Frogs. Oxford : Claderon Press, 1999. 412 p.
39. Lipski J.M. On the Metastructure of Literary Discourse. *Journal of Literary Semantics*. Vol 5. №2. 1976. Pp. 53-61.
40. Martin R. A. Metatheater, Gender, and Subjectivity in 'Richard II' and 'Henry IV', Part I." *Comparative Drama*. Vol. 23, № 3. 1989. Pp. 255-64.
41. Metatheatre. *Cornell University*. URL: <https://courses.cit.cornell.edu/engl3270/327.meta.html>
42. Osolsobe I. Cours de théâtristique générale. *Études littéraires*. Vol. 13, № 3. 1980. Pp. 413-435.
43. Pavlou M. Clytemnestra's letter in Iakovos Kambanellis' «Letter to Orestes». *Byzantine and Modern Greek Studies*. 2016. №40. Pp. 283-297.
44. Pérez-Simón A. The Concept of Metatheatre: A Functional Approach. *Trans*-. 2011. Vol. 11. Режим доступа: <https://doi.org/10.4000/trans.443>.
45. Puchner M. Stage Fright: Modernism, Metatheater, and the Posthuman. Baltimore : Johns Hopkins University Press, 2002. 248 p.
46. Rehm R. The Play of Space: Spatial Transformation in Greek Tragedy. 2002. Princeton University Press. Режим доступа: <https://doi.org/10.2307/j.ctt7sg70>.
47. Ringer M. Electra and the Empty Urn. Metatheater and Role-Playing in Sophocles, Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1998. 253 p.56.
48. Rosenmeyer Thomas. 'Metatheater': An Essay on Overload. *Arion: A Journal of Humanities and the Classics*. Vol. 10, no. 2. 2002. Pp. 87-119. URL: <http://www.jstor.org/stable/20163888>.

- 49.Segal S. Dionysiac Poetics and Euripides' "Bacchae". Princeton : Princeton University Press. 1982. 270 p.
- 50.Schlueter J. Metafictional Characters in Modern Drama. New York : Columbia University Press, 1979. 143 p.
- 51.Schmeling M. Métathéâtre et intertexte : aspects du théâtre dans le théâtre. Paris : Lettres modernes, 1982. 107 p.
- 52.Sierz, A. In-yer-face theatre: British drama Today. London: Faber and Faber, 2001. 274 p.
- 53.Shakespeare W., Hirschfeld H. 'Introduction'. *Hamlet: Prince of Denmark*. Cambridge: Cambridge University Press. 2019. Pp. 1-75.
- 54.Shakespeare W. The tragedy of Hamlet, Prince of Denmark / eds.: B. Mowat, P. Werstine. Washington : Washington Square Press, 2004. 342 p.
- 55.Sontag S. Against Interpretation and Other Essays. London : Penguin, 2009. 336 p.
- 56.Thacker J. Role-Play and the World as Stage in the Comedia (Introduction: Role-Theory, Metatheatre, and the Reception of Drama). Oxford: Oxford University Press, 2017.
- 57.Trevino L. The Reinterpretation of Ancient Greek Tragic Heroines as Feminist Icons : Reimagining Antigone and Medea : Student Scholarship and Creative Works. Elizabethtown, 2019. 87 p.
- 58.Tziovas D. The Transformations of ethnicity and the Ideology of Hellenicity in the Interwar period. Athens: Odysseas. 1989.
- 59.Vieweg-Marks K. Metadrama und englisches Gegenwartsdrama. Frankfurt am Main : P. Lang, 1989. 217 p.
- 60.Waugh P. Metafiction: the Theory and Practice of Self-Conscious Fiction. London: Methuen, 1984. Pp. 1-19.
- 61.Williamson M. A Woman's Place in Euripides' Medea. Euripides, Women and Sexuality. London, 1990. Pp. 16-31.

62. Wyles R. The dramatic power of Euripides' Bacchae. Режим доступа: <https://classicsforall.org.uk/reading-room/ad-familiares/dramatic-power-euripides-bacchae>
63. Από το αττικό δράμα στο σύγχρονο θέατρο. Μελέτες για την πρόσληψη και τη διακειμενικότητα / Γιάννης Γ. και άλλα. Αθήνα : Αιγόκερως, 2008. 256 p.
64. Βελουδής Γ. Γραμματολογία. Θεωρία Λογοτεχνίας. Αθήνα : Πατάκης, 1994. 448 σ.
65. Γακοπούλου Κ. Θέατρο και Μεταθέατρο. Θέσεις και Αντι-θέσεις πάνω στην Ερμηνεία της Αρχαίας Τραγωδίας. Αθήνα : Ακαδημία Αθηνών, 2010. 352 σ.
66. Γεωργίου Σ. Μεταγραφή αρχαίων μύθων στο σύγχρονο ελληνικό θέατρο. Η Κλυταιμνήστρα στο έργο του Ιάκωβου Καμπανέλλη και του Ανδρέα Στάικου. Μεταπτυχιακή Διπλωματική Εργασία. Πάτρα, 2019. 93 σ.
67. Γραμματάς Θ. “Ο Οθέλλος ξαναγυρίζει”. Το μεταθέατρο του Νίκου Καζαντζάκη. *Theodore Grammatas*. URL: <https://theodoregrammatas.com/el/%CE%BF-%CE%BF%CE%B8%CE%AD%CE%BB%CE%BB%CE%BF%CF%82-%CE%BE%CE%B1%CE%BD%CE%B1%CE%B3%CF%85%CF%81%CE%AF%CE%B6%CE%B5%CE%B9-%CF%84%CE%BF-%CE%BC%CE%B5%CF%84%CE%B1%CE%B8%CE%AD%CE%B1%CF%84%CF%81%CE%BF/>.
68. Διαμαντάκου Κ. Η Δραματουργία του Αντώνη Γεωργίου. *The Greek Play Project*. URL: <https://greek-theatre.gr/review/%CE%B7-%CE%B4%CF%81%CE%B1%CE%BC%CE%B1%CF%84%CE%BF%CF%85%CF%81%CE%B3%CE%B9%CE%B1-%CF%84%CE%BF%CF%85-%CE%B1%CE%BD%CF%84%CF%89%CE%BD%CE%B7-%CE%B3%CE%B5%CF%89%CF%81%CE%B3%CE%B9%CE%BF%CF%85/>
69. Ζερβού Α. Στη χώρα των θαυμάτων: το ως σημείο Συνάντησης Παιδιών Ενηλίκων. Αθήνα : Πατάκης, 1996. 200 σ.

- 70.Θεατρικός Οργανισμός Κύπρου 1971-2021 : μισός αιώνας θέατρο : ένας κόσμος ολόκληρος / επ.: Ευσταθίου Μ., Σωκράτους-Πεδονέ Α. Γραφείο Τύπου και Πληροφοριών & Θεατρικός Οργανισμός Κύπρου, 2022. 505 σ.
- 71.Θωμαδάκη Μ. Ο Θεατρικός Λόγος και η φατική του λειτουργία. *Θεατρική Αγωγή και Παιδεία στο σύγχρονο σχολείο*. 1991. Σ. 9-15.
- 72.Καμπανέλλης Ι. Θέατρο. Τόμος ΣΤ. Αθήνα : Κέρδος, 1994. 242 σ.
- 73.Λαδογιάννη Γ. Το θέατρο του Ιάκωβου Καμπανέλλη. Μια περιδιάβαση και μια ανάγνωση του τρίπτυχου Ο Δείπνος. *Λωδώνη: Φιλολογία: επιστημονική επετηρίδα του Τμήματος Φιλολογίας της Φιλοσοφικής Σχολής του Πανεπιστημίου Ιωαννίνων*. Σ. 213-225.
- 74.Μαυρολέων Α. Περί αναβίωσης. Απο τους αρχαίους μύθους στους μύθους της θεατρικής ιστορίας. Αθήνα : Σιδέρης, 2016. 564 σ.
- 75.Ξάνθος Θ. Γράμμα στον Ορέστη. Η σημασία του γράμματος ως σκηνικού μέσου. 2021. 17 σ.
- 76.Ξάνθος Θ. Ιάκωβος Καμπανέλλης «Ο Δείπνος»: Η Διακειμενικότητα, οι χαρακτήρες, το μεταθέατρο και η ετεροτοπία στο Σύγχρονο Ελληνικό Θέατρο του Καμπανέλλη. 2021. 18 σ.
- 77.Πατσιοδήμου Α. Η διακειμενικότητα ως δομικό στοιχείο του νεωτερικού παιδικού αφηγήματος και η διδακτική της προσέγγιση / Παιδαγωγική Σχολή, Τμήμα Επιστημών της Προσχολικής Αγωγής και Εκπαίδευσης Α. Π. Θ. 2020. 330 σ.
- 78.Προυσάλη Ε. Η μεταμυθοπλασία στο θέατρο. *Η αυγή*. URL: https://www.avgi.gr/entheta/272591_i-metamythoplasia-sto-theatro.
- 79.Προυσάλη Ε. Η σύγχρονη ελληνική δραματουργία. *Η αυγή*. URL: https://www.avgi.gr/tehnes/50822_i-syghroni-elliniki-dramatourgia.
- 80.Σαμαρά Σ. Θέατρο και Διαφορότητα: Η Κωμωδία της Μύγας του Βασίλη Ζιώγα και Ο Κήπος των Ηδονών του Fernando Arrabal. Σύγκριση № 5. 1993. Σ. 84-94.
- 81.Σαμαρά Ζ. Ποιητική και Μεταφυσική, Το Θέατρο μέσα στο Θέατρο. Σύγκριση №2-3. 1991. Σ. 68-87.

- 82.Σιαφλέκης Ζ. Η εύθραυστη αλήθεια. Εισαγωγή στην θεωρία του λογοτεχνικού μύθου. Αθήνα: Gutenberg, 2005. 132 σ.
- 83.Χαδιάρη Σ. Ο δείπνος του Ιάκωβου Καμπανέλλη. URL: <https://lykeiodoukas.wordpress.com/2019/03/13/%CE%BF-%CE%B4%CE%B5%CE%AF%CF%80%CE%BD%CE%BF%CF%82-%CF%84%CE%BF%CF%85-%CE%B9%CE%AC%CE%BA%CF%89%CE%B2%CE%BF%CF%85-%CE%BA%CE%B1%CE%BC%CF%80%CE%B1%CE%BD%CE%AD%CE%BB%CE%BB%CE%B7/>

ДОДАТКИ

Додаток А. Класифікація проаналізованих метатеатральних технік

№	Назва	Опис / Функція	Джерело / Рівень впливу
I	Техніки руйнування бар'єра сцени		
1.	Апеляція до театральної природи	Пряма вказівка в ремарках чи репліках на те, що персонаж є актором або що дії відбуваються в просторі репетиції / проби	Руйнування «четвертої стіни», усвідомлення умовності театральної дії
2.	Монолог-звертання до публіки	Форма висловлювання, де герой усвідомлено чи несвідомо звертається до глядацького залу	Розмивання меж між театральним та реальним простором
3.	Рамкова структура, що замикається	Побудова драми, де фінал повертає до початкових умов або теми	Через повтор та циклічність утворюється ефект театального вічного, входу й виходу з театального простору
II	Техніки розшарування ролі та часу		

4.	Графічне маркування розщеплення іпостасей	Використання різних типів написання імен (капіталізація / суцільна капіталізація)	Візуальна фіксація театральної подвійності та переходу між рівнями
5.	Лексика семантичного поля обману/ілюзії	Активне вживання слів, що позначають несправжність, умовність, штучність, зокрема використання маркера « <i>υποτίθεται</i> »	Вербалізація ілюзорності дії; створення «театру штучності»
6.	Спонтанне, імпровізоване мовлення	Хаотичність мовлення, мовлення «у момент», мовлення, що не відповідає «запланованому сценарію»	Фіксація метарефлексії актора, що виходить за межі тексту драматурга; намагання осмислити своє театральне «я» та театральний простір як такий
7.	Анахронізми та зміщення кодів	Поєднання елементів різних історичних епох, уживання етимологічно невластивих слів умовному часові драми	Руйнування інтертекстуального умовного хронотопу; звернення до хронотопу, властивого лише театральним реаліям
8.	Текстуальне маркування хронотопу	Лексика або синтаксичні конструкції, що вказують на незвичність, мінливість або	Створення множинності театральних реалій;

		багат шаровість театрального хронотопу	звернення до хронотопу, властивого лише театральним реаліям
9.	Стилістичне балансування	Близьке суміщення розмовного та літературного регістрів, димотики та катаревуси, зміна інтонаційних масок	Лінгвістичне підкреслення театральної розщепленості, подвійності героїв
III	Інтертекстуально- метарефлексивні техніки		
10.	Цитатність, відтворення «чужих» слів	Озвучування тексту, який належить іншому авторові або героєві, механічне їх відтворення, заучування.	Багатоголосся, множинність джерел; звернення до театру як тексту (п'єси); вказівка на актора, який «заучує» роль.
11.	Перебирання ролі драматурга	Виправлення, доповнення тексту, мовлення замість драматурга, перебирання функції творця	Відмова від традиційної ролі, перебирання управління простором театру
12.	Коментування та критика творця	Введення реплік, що прямо коментують дію чи критикують драматурга / театральний простір.	Демонстрація усвідомлення власної театралізованості, визнання себе як

			творіння
IV	Техніки формування театральної багатошаровості		
13.	Конструювання простору «театру в театрі»	Використання прийому, де одна вистава чи репетиція вбудована в іншу	Створення множинності театральних реалій
14.	Лексика на позначення театральних реалій	Надмірне використання професійної театральної термінології	Розмивання меж між життям та театром, роздум над театром як конструктом