

*«Tsargorodskaya galera» by V. Chemerys is given genre nomination by the author himself – story-legend. The synthetic work is inherent in each of the sections of the story: the optimistic tone changes for dramatic, the connection with folk Dumas are presented in the image of the intolerable work of the galley rowers. According to the coverage and modeling of the historical events «The Cossacks arose in the Light» by V. Chemerys – a story, according to the saturation of the text by poetic lines – the synthesis of it with the song. The author masterfully combined modeling of visions and sensory associations.*

*Analyzed genre complication open future expansion of interpretational possibilities of modern literature.*

**Key words:** *classification, genre, genre variation, modification, synthesis.*

УДК 821.161.2-2.09

**О. А. Віснч**

### **ПОЕТИКА МЕТАДРАМИ У ТВОРЧОСТІ ЯКОВА МАМОНТОВА**

*У статті проаналізовано способи художньої реалізації метадрами у п'єсах Якова Мамонтова. Доведено, що авторові властиве використання новаторських елементів, які мають саморефлексійні інтенції, тяжіння до розцеплення персонажа та актора, що його виконує. Ключовою у метадраматичному плані визначено п'єсу «Над безоднею», де центром персоносфери є актор. У тексті з виразною інтертекстуальною структурою виділено шекспірівський код, який загалом працює на створення специфічного драматичного конфлікту між сценічним та умовно реальним життям персонажів.*

**Ключові слова:** *метадрама, п'єса в п'єсі, інтертекст, шекспірівський код, актор, театр.*

У сучасному літературознавчому обігу активно функціонує термін «метадрама» на означення п'єс з виразною саморефлексивною поетикою, що втілюється за допомогою широкого кола художніх прийомів та реалізує онтологічну для драматургії концепцію «Світ-Театр». Після виходу в світ праці Леонеля Ейбла «Трагедія і метатеатр: нариси про драматичну форму» (1969 р.) діапазон концептуального тлумачення метадрами настільки розширився (як у плані художнього матеріалу, що охоплює період від античності до постмодерної епохи, так і у плані класифікації метадраматичних форм), що правомірною є констатація відсутності «нульового ступеню» метадрами (Кристина Рута-Рутковська), а також визнання її ключових механізмів – презентація в текстах інших текстів, театралізація життя за рахунок зображення ритуалів, церемонії, побутового акторства тощо – питомими драматичними чинниками. Зрештою тотальна метадраматизація прочитання драм в сучасному літературознавстві зумовила поодинокі спроби зворотної дії, що демонструє студія Стівена Перселла «Чи завжди шекспірівські п'єси метадраматичні?» (2018 р.). Натомість в українському літературознавстві теорія метадрами має відверто другорядний характер, акцентується увага суто на форматі п'єса в п'єсі, а матеріалом для аналізу найчастіше стають твори середини ХХ ст. (переважно драматургія діаспори) та початку ХХІ ст.

Однак є всі підстави стверджувати тяглість метадраматичної традиції в українській літературі, чії витoki сягають барокової «шкільної драми», структурі якої притаманна багат шаровість, передусім, завдяки вставним інтермедіям, які слушно можна вважати первісними зразками п'єси в п'єсі. У ХІХ ст. важливим імпульсом для метадрами став розвиток українського професійного та аматорського театру, з його активним пошуком репертуару та закономірною інтертекстуальністю. Певним концептуальним підсумком бурхливої доби театру корифеїв стали п'єси Михайла Старицького «Талан» та Івана Тобілевича «Житейське море», у центрі яких постає персонаж-актор, проблема його соціальної, національної та професійної самоідентифікації.

**Метою цього дослідження** є аналіз метадраматичних пошуків теоретика, критика і драматурга Якова Мамонтова. Глибока компетентність у питаннях теорії театру та зацікавленість в оновленні вітчизняного сценічного інструментарію зумовили закономірну появу в його власних художніх текстах метадраматичних прийомів.

Драматургічна спадщина Якова Мамонтова неоднорідна за стилем. Розпочав він як символіст, орієнтуючись на європейський модерний театр, що переконливо засвідчує його дебютна п'єса «Дівчина з арфою». Поступово символістські риси його доробку втрачають рельєфність, і, як більшість його сучасників, письменник звертається до соціальних проблем, порушує питання моралі у постреволюційних реаліях тощо. Серед метадраматичних технік, до яких вдається письменник, слід відзначити сон як вставний елемент, що наявний у ряді текстів драматурга і сприяє роздвоєнню знакової та змістової площини тексту. Характерним для письма Я. Мамонтова є використання танцю, особливо пантоміми, що стала затребуваною в модерному театрі, і до неї охоче зверталися визначні режисери доби, зокрема Всеволод Мейерхольд, Олександр Таїров, Ніколай Євреїнов. На ту пору пантоміма вважалась шляхом оновлення театру, який вимагав неабиякої пластичної культури артиста.

Концепція театру пунктирно проглядається в п'єсі Якова Мамонтова «Рожеве павутиння» (1926 р.). Ця побутова комедія, побудована на фарсі, розіграшах та містифікаціях, спрямована на розвінчання міщанського болота у час «збільшовиченої ери». Головні дійові особи твору – так звані «митці», молоді хлопці з аферистською жилкою, які повелись на опубліковане запрошення погостювати на віллі «Березовий Гай» від двох дамочок, котрі насправді шукали для себе женихів. Відтак герої по черзі перетворюються на глядачів «вистав» одне для одного.

Знаковим є вибір фальшивого фаху одного з аферистів – Савки: «*Артист державних театрів Рубчик-Зарубайський*». Згодом герой забуде свій театральний псевдонім, що викличе одну з комічних сцен. На питання, які ролі він грає в театрах, хлопець називає в одному ряду перше, що спадає на думку: «Богдан Хмельницький», «Тарас Бульба», «Маруся Богуславка». Випадково названа жіноча роль змушує хлопця кумедно виправдовуватися: «*А що ж ви думаєте? Коли Кузнецову можна грати тітку Чарлея, то чом же мені не грати Марусю Богуславку?*» [7, с. 221]. Йдеться про виставу-фарс «Тітка Чарлея» Брендона Томаса, яка була вперше поставлена в Лондоні 1892 р., але рекордно швидко стала популярною в театрах багатьох країн<sup>1</sup>, а в російському театрі Корша роль тітоньки Чарлей виконував актор Степан Кузнецов.

У «Рожевому павутинні» насамперед впадає в око властива для Я. Мамонтова та його сучасників комунікація з персонажами та акторами, що відображено в окремих ремарках, репліках і навіть у характеристиках дійових осіб. Майже в кожній

---

<sup>1</sup> За п'єсою був знятий добре відомий фільм «Здрастуйте, я ваша тітка».

характеристиці простежується апеляція до акторів, чимало театральних алузій, включно з покликанням на саме життя. Наприклад, у характеристиці Архипа Гудимухи зазначено, *«що народився він на світ божий не без участі народного артиста П. К. Саксаганського»* [7, с. 197]. Колоритими є дискусії автора зі своїми героями, які відмовляються від участі у п'єсі. Приміром, *«бідний парнішка»* Савка Рубчик *«без партбілета зовсім не хотів виступати у моїй п'єсі. Ледве-ледве я його укоськав! Та ви, кажу, й без того комуніст, а дай вам партбілет, то ви таку агітацію розведете, що хоч партконференцію скликай. А воно ж таки театр, а не агітпроп. Так-сяк порозумілися»* [7, с. 163]. Не погоджувалась увійти до дійових осіб і баба Тетяна: *«Ще, – каже, – ненароком попадемо до «Березоля» та на конструкцію потарабаниють. А я ж сто років по хаті та по садочку походжала!»*. *Насилу я заспокоїв її: не бійтеся, кажу, бабуся, в такому натуральному вигляді вас у «Березолі» і на поріг не пустять!»* [7, с. 83]. У такій іронічній та лаконічній формі Мамонтов представив конфлікт кількох театральних поколінь і водночас створив актуальні на свій час мистецькі покликання на театр Леся Курбаса, безпредметні конструкції художника-авангардиста Вадима Меллера тощо.

Ознаки метадрами наявні у п'єсі «Бузанівський лицедій», більш відомою під назвою «Республіка на колесах» (1927 р.), написаної на основі оповідання Олекси Слісаренка «Президент Кислокапустянської республіки». Попри те, що у постановках твір трактувався в комедійному дискурсі, для автора було принциповим його трагікомічне начало. У листі до режисера-однодумця Василя Василька Мамонтов писав: *«Дуже радий, що Ви не будете трактувати п'єсу як веселий «пустячок»... Тільки серйозна трактовка п'єси дасть Вам можливість розкрити соціальний зміст таких персонажів, як Кудалов, Фенька, Люся... Отже – йдіть накресленим шляхом, – автор буде з Вами»* [цит за 2: с. 23–24]. Слушною вважаємо думку Олени Беляєвої, яка вказує: *«Гротескність у п'єсі «Республіка на колесах» стає основним принципом створення художнього світу і формування висловлювання, що проявляється на рівні сюжетних моделей зображення персонажів через їхнє мовлення і через епічні форми безпосереднього відсилання до дійсності»* [1, с. 44]. Нагадаємо, що Ліонель Ейбл, засновник концепції метадрами, її ключовою формою визначав саме трагікомедію.

Свого часу Яків Мамонтов переконливо пояснював доцільність трагікомедії в епоху буремних потрясінь: *«А по соціальній суті – що може більш відповідати гострій боротьбі двох антагоністичних світів (буржуазного та пролетарського), ніж рухлива, контрастна трагікомедія? Хіба ж не кожне явище цієї боротьби трагедійно сприймається на одному боці й комедійно на другому?»* [6, с. 5]. По суті йдеться про явище, яке сьогодні набрало особливо масштабних розмірів. Визначний сучасний вчений Ніл Деграс Тайсон визначає наше сьогодення як добу «альтернативних фактів», тобто віра кожного в те, що він хоче, під впливом ідеологічних настанов. Насправді феномен «альтернативних фактів» вже давно знаходить втілення в драматургії, що яскраво репрезентує трагікомедія Якова Мамонтова «Бузанівський лицедій».

Метадраматичний реєстр твору налаштовано вже в переліку дійових осіб, поданому з такою іронією, що й сам автор постає у масці буфа. Головний герой твору Андрій Кирилович Дудка – прапорщик армійський. Подальше визначення – *«великий лицедій»* – багатозначно обігрується автором. З одного боку, Дудка – *«нащадок славетного лицедійського роду, що походить з давніх-давен і з блиском виступає на арені кожного століття»*; з другого – автор у дусі константи «світ – театр» додає: *«За революційно-бузанівських обставин з нього розкішний президент»* [7, с. 220]. Характеристика персонажів часом нагадує партитуру з розбудованою ієрархією, розставленими акцентами та рекомендаціями майбутнім акторам. Так, військовий

чиновник Сенька Хапчук порівнюється з Дудкою, адже є «екземпляром тієї ж породи», хоч і з меншим розмахом. Роль попівни Феньки супроводжується коментарем: «Аж страх бере за ту акторку, що гратиме цю роль: згорить, сердешна, на попіл» [7, с. 220]. Застороги до акторів наявні при характеристиці образу Дядьки Максима – «звичайнісінького селянина»: «Колись актори на таких ролях робили кар'єру, бо публіка страх як любила «хохла дражнить». Тепер – не те. Глядіть же, товариші актори, не помиліться!» [7, с. 220].

Головний герой п'єси Дудка, вповні відповідає заявленому амплуа, реалізуючись як типовий актор театру гротеску при фактичній відсутності театральної сцени. Його демагогічні промови засвідчують неабиякий хист до лицедійства, що особливо театральньо проявляються у фарсовій церемонії призначення президентом самого себе. До соло Дудки додаються і масові сцени, які нагадують інтермедії, різною мірою розкидані у дванадцяти одмінах (частинах тексту). Примітно, що коли кар'єра псевдопрезидента завершується фіаско, нова влада в особі більшовика Сашка Завірюхи багато в чому нагадує попередню, не поступаючись в ораторській майстерності: «Нещодавно він виступав на кону без м'яса й крові – з самим кістляком. А говорив, як справжній оратор! Тепер поволі почав обростати м'ясом і наливатися кров'ю, а говорить часом так виразно, що аж папір червоніє» [7, с. 221]. Мимоволі приходить відчуття, що будь-яка влада – це театр з неодмінними атрибутами, що тримається на таланті аферистів. А більшість людей є лише маріонетками у цій грі, що час від часу оприявнюється пасткою. Отож Я. Мамонтову вдалося здійснити «накладання двох візій: життя як руху по колу, умовному, вигаданому кимось, що є гротескною пародією на дійсність, та дії як сценічного руху по колу маріонеток кабаре, але ці фігурки, як на дитячому атракціоні, пересуває водночас і автор, і логіка абсурдного життя» [1, с. 47].

Найбільш яскраво феномен театру постає в художньому світі однієї з ранніх п'єс Якова Мамонтова «Над безоднею» (1919–1920 рр.). Назва твору, що має інтертекстуальний зв'язок зі скандальним для свого часу оповіданням Леоніда Андрєєва «Безодня» (1901 р.), як слушно зазначає Олена Мельничук, найвірогідніше є відлунням петербурзької моди на «жаргон в стилі модерн» [8, с. 123]. За влучним висловом Андрія Белого, безодня не лише додавала символістського підтексту образам, але й була частиною піару літераторів. У містичних вченнях безоднею зазвичай називали жаский потойбічний світ. На думку Наталії Малютіної, у цьому творі Мамонтов прагнув створити «екзистенційну драму оргіастичного повернення душі митця, творчого духа до праоснов творчості – вільного волевиявлення, звільнення від унормованої підкореності коханню жінки («самиці»)» [3, с. 85]. Попри виразну мелодраматичну лінію в цьому тексті помітне і тяжіння автора до трагедії, але інколи цей намір справляє враження пародії на трагедію. Слід погодитись з Наталією Малютіною, яка діагностує жанр цього твору як квазітрагедія – «результат авторських спостережень над механізмами штучного реконструювання трагедійної структури і смислів, що обертались фарсовим спрямуванням п'єси» [3, с. 85].

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

з міфологічним богом Янусом, символом двоїстості, видається віддзеркаленням Данила Білогора: ці митці зробили різні вибори по-різному склалися їхні стосунки з сім'ями, але в результаті обоє залишаються нереалізованими. Як вказує Марія Моклиця, «попри всю глибину двоїстості людської натури, людина приречена шукати цілість, а отже усвідомлювати несвідоме, давати емоційний імпульс всьому раціональному» [10, с. 94].

Дія у п'єсі відбувається в багатому домі на березі моря, в заможній інтелігентній родині, «артистичний смак» якої підкреслює модерне убранство помешкання. Своєрідною інтерлюдією у драмі служить розмова Марини (дружини Данила) та її родича, старого композитора, у якій він багатозначно натякає, що «безодня» – це не лише море, вона – «усюди», тим самим виводячи стрижневий семіотичний знак зі світу природи в осердя людських стосунків. Символ моря-безодні, що поглинає чисті та ідеалізовані людські пориви, споріднює текст Мамонтова з п'єсою «Житейське море» Івана Тобілевича. Слід відзначити, що Яків Мамонтов був добре обізнаний у творчості попередника. Він став редактором останнього тому шеститомного видання творів письменника і розмістив у ньому свою статтю «Драматургія Івана Тобілевича», де так писав про «Житейське море»: «...реалістично-побутовий театр ця п'єса в деяких моментах переросла, а до театру психологічно-символічного вона не доросла» [5, с. 240]. Доречно трактувати п'єсу Якова Мамонтова як своєрідний інваріант нереалізованого Тобілевичем закінчення театральної трилогії. Іван Барильченко, декларуючи пафосну інтенцію залишити сцену заради «натуральної пристані», хоче очиститися від скверни житейського моря театру, натомість Данило Білогор у пошуках шляхетного усамітнення втрачає власне «я» і зазнає повного фіаско у спробах досягти гармонійного життя поза театральною суєтою.

Зав'язкою у творі стає поява в домі актриси «Вільного театру» Зої, з якою Данило п'ять років назад працював в одній трупі. Героїня бере на себе місію повернути неперевершений талант на сцену, а приводом для візиту стало старе парі, в якому Білогор заклався знову грати в театрі, якщо Зоя зможе зберегти упродовж п'яти років свою душевну чистоту. Тепер герой визнає: «...ні сценічний поспіх, ні закулісний бруд – ніщо не наложило на вас ні найменшою плямочки» [4, с. 9].

Традиційно для такого типу п'єс метадраматичною основою твору стають давно зіграні ролі персонажів-акторів. Знову ж таки Я. Мамонтов використовує загальнокультурний код шекспірівських трагедій для структуризації конфлікту у власному тексті. На подвоєння умовності тут працює вистава «Гамлет», у якій Білогор, вже знаний актор, тріумфував у ролі Принца данського, а Зоя успішно дебютувала в ролі Офелії. Цими образами іронічно маркує героїв Марина: «А, то це ви та білокучерявая Офелія, що навіки зачарувала мого Гамлета?» [4, с. 13]. І зрештою відповідно до архетипів будується поведінкова стратегія ключових персонажів.

Як і Гамлет, Данило сповнений сумнівів. У п'єсі двічі звучать фрагменти знаменитого монологу «То be or not to be...», причому вперше Білогор зумисне підвищує градус драми, змінивши канонічний текст: «Бути чи не бути – ось у чому трагедія» [4, с. 19]. Вставні монологи з «Гамлета», які герой зачитує перед старим композитором Яном, пробуджують спогад про улюблену роль і наштовхують його на розлогі міркування про нюанси акторської праці, зокрема, процес творення театального образу. Данило так коментує стан актора, який перевтілюється у вигаданого драматургом персонажа: «Чи може бути що-небудь вище від тої насолоди, якою переповнюється вся істота артиста в час сценічної гри?» [4, с. 19]. Зображення психологічного занурення в цей стан у Мамонтова відсутнє, однак акцент на акторській наркотичній залежності від своєї професії в творі означено. Щоправда, про специфіку цієї роботи Данило говорить виключно штампами про високість

мистецтва в душі символістів, але все ж герой свідомий самотності театрального мистецтва як поєднання духовного і тілесного: *«Нічого вищого не може бути, як давати тіло і кров найвищим проявам творчого духу...»* [4, с. 19]. У цих піднесених словах небезпідставно Наталія Малютіна побачила зашифровану картину святого причастя, що *«актуалізована шляхом звертань до символіки літургії: містерія жертвопринесення реалізується у віддаванні тіла і крові мистецтву»* [3, с. 82]. Метафоричне зображення театрального мистецтва як релігійного служіння досягається завдяки використанню ряду зіставлень у репліках Зої, вживання лексем та зворотів на кшталт *«гріх»*, *«одцуратися свого бога»*, *«розпинають на тисячах хрестів»*, *«прокляття / благословіння»*, *«голос покликання – голос Бога»*, *«Божий гнів»* тощо. Сама Зоя відчуває себе гінцем від Бога, вона готова *«на колінах просити»* егоїстичну Марину дати шанс самореалізації актору, але в той же час місіонерка постає безжалісною у своїй максималістській вимозі: покинути сім'ю заради театру.

У монологах про колишні акторські будні Данило зачіпає і проблему глядача та взаємодію з ним, яку бачить переважно в просвітницькому дусі – *«святий огонь... кидати... в темний натовп»*. Проте Данило певен, що театр як сполучення святого духу через артиста з масовим реципієнтом містить ще багато езотеричних секретів, які не відкрились сповна перед поколіннями мислителів: *«І які ще невідшукані скарби, які нерозгадані таємниці заховані в чуді театрального мистецтва»* [4, с. 19] Зрештою Данило ставить доволі точний діагноз самому собі: він здійснив духовне самогубство, відмовившись від свого таланту, що є *«і метою, і присудом на цілий вік»*. Ян, з його травмою мистецької нереалізованості, частково розуміє Данила, він вважає, що є така категорія людей, які опиняються *«на роздоріжжі між маленькою людиною і великим творцем»*. Закономірною видається розв'язка твору, яка дає зрозуміти, що виходу з цього *«роздоріжжя»* практично не існує. Як слушно зазначає Олена Мельничук, *«Данило обирає смерть, актом суїциду відповідаючи собі на одвічне шекспірівське питання»* [9, с. 51].

Якщо архетип Гамлета відповідає внутрішній суті Данила, з його роздвоєнням, сумнівами, даремними спробами самоідентифікації, то архетип Офелії спрацьовує в дещо інший спосіб. Як і шекспірівській героїні, Зої притаманний абсолютний ідеалізм, який вона зберігає в царстві бруду та фальші. Проте на відміну від Офелії вона має чітку концепцію світу, центром якого є театр. Їй притаманна ініціативність, рішучість та цілеспрямованість. Код Офелії як жертви спрацьовує завдяки опозиції Марина / Зоя. Дружина Білогора нав'язливо приписує Зої закоханість у «її Гамлета», вбачає в актрисі свою суперницю, яка в спробах повернути свого покровителя *«русалкою плавала в морі»* і весь цей час стежила за їхнім щастям. Зрештою Марина здійснює неминучий фаталістичний акт – топить актрису в морі. Її смерть підштовхує Данила Білогора накласти на себе руки, кинувшись у морську стихію. Відтак у фіналі реалізується пафосний пасаж Зої: *«Талан – це вищий присуд над людиною і від нього може визволити нас тільки смерть»* [4, с. 10].

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

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

### Список використаної літератури

1. Беляєва О. Гротеск як спосіб артикуляції трагікомедійної візії світу у п'єсі Я. Мамонтова «Республіка на колесах» / О. Беляєва // Літературознавчі обрії. Праці молодих учених. – 2010. – Вип. 18. – С. 43–48; Bieliaieva O. Hrotesk yak sposib artykuliatsii trahikomediiinoi vizii svitu u piesi Ya. Mamontova «Respublika na kolesakh» / O. Bieliaieva // Literaturoznavchi obrii. Pratsi molodykh uchenykh. – 2010. – Vyp. 18. – S. 43–48.
2. Костюк Ю. Г. Творча і громадська діяльність Якова Мамонтова / Ю. Г. Костюк // Мамонтов Я. Твори / Я. Мамонтов. – Київ : Дніпро, 1988. – С. 5–35; Kostiuk Yu. H. Tvorcha i hromadska diialnist Yakova Mamontova / Yu. H. Kostiuk // Mamontov Ya. Tvory / Ya. Mamontov. – Kyiv : Dnipro, 1988. – S. 5–35.
3. Малютіна Н. П. Українська драматургія кінця XIX – початку XX ст. : навч. посіб. / Н. П. Малютіна. – Київ : Академвидав, 2010. – 256 с. ; Maliutina N. P. Ukrainska dramaturhiia kintsia XIX – pochatku XX st. : navch. posib. / N. P. Maliutina. – Kyiv : Akademvydav, 2010. – 256 s.
4. Мамонтів Я. «Над безоднею» : драма в 3-х актах / Я. Мамонтів. – Харків : Держ. вид-во України, 1922. – 44 с. ; Mamontiv Ya. «Nad bezodneiu» : drama v 3-kh aktakh / Ya. Mamontiv. – Kharkiv : Derzh. vyd-vo Ukrainy, 1922. – 44 s.
5. Мамонтов Я. Театральна публіцистика / Я. Мамонтов. – Київ : Мистецтво, 1967. – 328 с. ; Mamontov Ya. Teatralna publitsystyka / Ya. Mamontov. – Kyiv : Mystetstvo, 1967. – 328 s.
6. Мамонтов Я. Трагікомедія – жанр нашого часу / Я. Мамонтов // Нове мистецтво. – 1928. – № 4. – С. 4–5; Mamontov Ya. Trahikomediiia – zhanr nashoho chasu / Ya. Mamontov // Nove mystetstvo. – 1928. – № 4. – S. 4–5.
7. Мамонтов Я. А. Твори / Я. А. Мамонтов. – Київ : Дніпро, 1988. – 557 с. ; Mamontov Ya. A. Tvory / Ya. A. Mamontov. – Kyiv : Dnipro, 1988. – 557 s.
8. Мельничук Е. Н. Влияние русского символизма на творчество Якова Мамонтова / Е. Н. Мельничук // Вестник Полоцкого государственного университета. Серия Е : Педагогические науки. – 2013. – № 15. – С. 121–124; Melnichuk Ye. N. Vliyanie russkogo simvolizma na tvorchestvo Yakova Mamontova / Ye. N. Melnichuk // Vestnik Polotskogo gosudarstvennogo universiteta. Seriya E : Pedagogicheskie nauki. – 2013. – № 15. – S. 121–124.
9. Мельничук О. М. Вплив «нової драми» Г. Ібсена на творчість Я. Мамонтова / О. М. Мельничук // Науковий вісник Миколаївського національного університету імені В. О. Сухомлинського. Сер. : Філологічні науки (літературознавство). – 2010. – Вип. 6. – С. 46–59; Melnychuk O. M. Vplyv «novoï dramy» H. Ibsena na tvorchist Ya. Mamontova / O. M. Melnychuk // Naukovyi visnyk Mykolaiivskoho natsionalnoho universytetu imeni V. O. Sukhomlynskoho. Ser. : Filolohichni nauky (literaturoznavstvo). – 2010. – Vyp. 6. – S. 46–59.

10. Моклиця М. Алгоритичний код літератури, або Реабілітація алегорії триває : моногр. / М. Моклиця. – Київ : Кондор-Видавництво, 2017. – 292 с. ; Moklytsia M. Alehorychnyi kod literatury, abo Reabilitatsiia alehorii tryvaie : monohr. / M. Moklytsia. – Kyiv : Kondor-Vydavnytstvo, 2017. – 292 s.

11. Українка Леся Зібрання творів у 12-ти т. / Леся Українка. – Київ : Наукова думка, 1978. – Т. 10. – С. 384–385 ; Ukrainka Lesia Zibrannia tvoriv u 12-ty t. / Lesia Ukrainka. – Kyiv : Naukova dumka, 1978. – Т. 10. – S. 384–385.

Стаття надійшла до редакції 30.04.2018.

**O. Visych**

#### **POETICS OF METADRAMA IN CREATIVITY BY YAKIV MAMONTOV**

*The term «metadrama» actively functions in contemporary literary criticism for the definition of plays with self-reflexive poetics, which is embodied by a wide range of artistic techniques and implements the ontological conception of drama – «world is a stage». Since 1969, when Leonel Abel's «The Tragedy and the Metatheatre: Essays on the Dramatic Form» came out, the range of the interpretations of metadrama has been widened essentially legitimating the statement of the total absence of metadrama «zero degree» (Kristina Ruta-Rutkovska). Moreover its key techniques are recognized as inherent for dramatic texts in general. First of all it's about the usage of literary and cultural references, the presentation of different types of theatricalizations such as rituals, ceremonies, everyday acting outside the theater, etc. As a consequence, the total metadramatization of the literary analysis led to a series of reversal attempts, as it was demonstrated in Stephen Purcell's research «Are Shakespeare's plays always metatheatrical?» (2018). Instead, in the Ukrainian literary theory, the conception of metadrama has an obvious secondary position. Methodologically its analysis is mainly focused on the format of play within the play, and the most frequently the material for studding is based on the dramatic texts of the mid-twentieth century (mainly the drama of the Ukrainian diaspora) and the beginning of the twenty-first century.*

*However, there is every reason to assert the continuity of the metadramatic tradition in Ukrainian literature. The purpose of this research is to analyze the metadramatic experiments in the works by the Ukrainian critic and playwright Yakov Mamontov. His profound competence in the theory of the theater and the interest in updating of the Ukrainian theater stage creative potential resulted in a regular appearance of metadramatic techniques in his own artistic texts.*

*Among the metadramatics elements used by Yakov Mamontov, it is necessary to distinguish the inserted scenes of sleep, dance and pantomime; direct appeal of the author to spectators and characters, etc.*

*The phenomenon of metadrama most distinctively appears in the play «Above the Abyss» (1919–1920). Theatrical discourse is basically caused by the protagonist who is a former actor in the situation of an internal conflict between the desire to be realized on the stage and to be happy in his personal life. Traditionally, for this type of plays, the roles staged by the actor in the past are activated in the conventional reality of the drama and create numerous conflicts in it. The intertextual type of metadrama is realized through literary references, in particular the Shakespearean code. The archetypal images of Hamlet and Ophelia express the drama of actors' self-determination in the coordinates of the opposition «scene / life».*

**Key words:** *metadrama, play within the play, intertext, Shakespearean code, actor, theater.*