

УДК 821.161.2-2

ІЄРАРХІЯ МЕТАДРАМАТИЧНИХ КОНСТРУКЦІЙ В ХУДОЖНЬОМУ ТЕКСТІ (НА МАТЕРІАЛІ П'ЄСИ ПАВЛА АР'Є „ЛЮДИНА В ПІДВІШЕНОМУ СТАНІ”)

Олександра Андріївна Вісич

orcid.org/0000-0002-1706-1147

visych@gmail.com

*Кандидат філологічних наук, доцент, докторант
Кафедра теорії літератури та зарубіжної літератури
Східноєвропейський національний університет імені Лесі Українки
Вул. Володимира Винниченка, 30-а, 43021, м. Луцьк, Україна*

Анотація. Проаналізовано розширену типологію прийомів метадрами, основна увага приділена таким, як *п'єса в п'єсі, роль у ролі, церемонія (ритуал) у п'єсі, адаптивна метадрама та літературна і театральна критика в драмі*. Доведено, що п'єса сучасного українського драматурга Павла Ар'є „Людина в підвішеному стані” є прикладом оригінального застосування метадраматичної поетики, зокрема за рахунок концептуально ускладненої ієрархії зазначених прийомів на персонажному та просторовому рівнях.

Ключові слова: Павло Ар'є, метадрама, ієрархія, п'єса в п'єсі, театр, умовність.

Одна з численних функцій театального мистецтва – відтворення реального життя у відповідних епосові ідейно-художніх формах. Предметом зображення в театрі є світ у всій своїй цілісності. Логічно, що рано чи пізно на сцені поруч із вигаданими королями, блазнями, героями, злочинцями, закоханими та зрадниками мав з'явитись і сам театр, як повноцінний персонаж або як художній простір. Спектр засобів відтворення театру в театрі дуже широкий. Як топоси драматичного твору використовуються театральні сцени, простір за лаштунками, де відбуваються обговорення, а також постановка вставних вистав. Відповідно героями стають театральні діячі: режисери, актори, драматурги

тощо. Щільність використання подібних прийомів зумовила появу в сучасному літературознавстві численних досліджень цього явища, яке прийнято визначати як метадрама. Цей термін уперше вжито у праці Ліонеля Ейбла „Метатеатр: нове бачення драматичної форми” (1963) [3], автор якої зафіксував важливу зміну в ієрархії драматичних жанрів і переконував, що у новітній системі метадрама приходить на зміну трагедії. Ейбл вважав, що наприкінці епохи Відродження, передусім у драматичних творах Шекспіра і Кальдерона, свідомість людини зазнала еволюції, яка зумовила суттєве зменшення попиту на трагедію, запропонувала драматичну форму з виразною саморефлексивністю. Формування нового жанру спричинене появою у драматургії дійової особи нового типу – „автореферентного” персонажа (self-refening character), який сприймає власні дії як рольову гру.

Теорія метадрами продовжила формуватися у працях Річарда Хорнбі, Карен Фівег-Маркс, Славомира Свйонтки та ін. Дослідникам вдалось означити типологію метадраматичних прийомів та їх функцій у художньому творі. Хоча концептуальне наповнення терміна цілком залежить від філософських течій структуралізму, на практиці ознаки метадрами вбачають у всьому корпусі драм, починаючи від античності, закінчуючи зразками посттеатру. В сучасному літературознавстві метадрама трактується як тип п'єс зі специфічними художніми прийомами, спрямованими на подвоєння умовності, саморефлексію театру та концептуалізацію феномену гри.

Напрацювання численних науковців у цьому напрямку сприяли поглибленню теорії метатеатру, зокрема активному включенню до цього поняття явищ інтертекстуальності, специфіки діалогів та полілогів текстів п'єс одного або декількох авторів. Якщо раніше дослідники обмежувалися осмисленням драматичних персонажів, то з часом вони намагались осягнути ті методи, які дозволяють побачити саморефлексивність самої п'єси. Не менш важливим стало розширення географічних меж застосування концепції метадрами, яке сьогодні охопило, здається, всі континенти. Метадраматичний аналіз слушно використовується для переосмислення класичної драматургії, однак особливо очевидно стає його продуктивність при інтерпретації модерних і

постмодерних текстів. Зразками метадрами прийнято вважати п'єси Ежена Йонеско, Гарольда Пінтера, Луїджі Піранделло, Тома Стоппарда та ін. драматургів.

В українській літературі маємо чимало метадраматичних творів, та все ж найбільш інтенсивно автори використовують характерні прийоми наприкінці ХХ – початку ХХІ століття. Серед них заслуговує уваги творчість драматурга Павла Ар'є, кращі з текстів якого представлено в збірці п'єс „Баба Прися та інші герої” (2015). Варто додати, що сам письменник охоче долучається до різних театральних проєктів. Близькість до світу театру сприяла його звертанню до своєрідної „виробничої” тематики, зокрема до проблеми перевтілення літературного тексту у видовище, з характерним грою, умовністю, утаємниченістю, закулісними інтригами тощо. Так, прикладом оригінальної структури метадрами правомірно вважати п'єсу „Людина у підвішеному стані”, що є спробою осмислити на початку ХХІ ст. чергову кризу драми. Павлові Ар'є вдається зібрати воедино абсолютно різні погляди, переплести розмаїті картини світу в складну головоломку, де стирається грань між реальністю і віртуальністю, та запросити читача/глядача до провокативного діалогу онтологічного змісту. У п'єсі „ЛПС” використано великий арсенал прийомів метадрами, які отримують важливу місію в оригінальному художньому світі драматурга, їх аналіз і є метою цього дослідження.

Одна з найбільш поширених і впізнаваних метадраматичних форм – прийом *п'єса в п'єсі*, який став відправною точкою для численних типологій метадрами. Карін Фівер-Маркс [8] відносила його до засобів фікційної метадрами, якій властива посилена літературність художнього твору та помножена структурна перспектива. В інтерпретації Хорнбі цей вид метадрами може бути репрезентовано двома формами: 1) вставка: у ній внутрішня п'єса другорядна, дійство вмонтоване в текст незалежно від основної дії; 2) „рамочний” тип: внутрішня п'єса стає первинною, натомість зовнішня п'єса – засобом її обрамлення [4, с. 33]. Ступінь інтегрованості вставної п'єси в загальну тканину твору буває різним. Причому п'єса в п'єсі може вважатися метадраматичною, якщо зовнішня п'єса має персонажів, які були б свідомі існування

внутрішньої вставки, що призводить до формування чітко відокремлених двох пластів (локусів) дійства.

Широко розповсюджений у метадрамі прийом *гри ролі в ролі*. На думку Річарда Хорнбі, він чудово окреслює персонажа, допомагає відобразити не те, ким він є, а те, ким він хоче бути; іноді показує, що роль є ближча до суті персонажа, ніж його щоденна „реальна” персональність. У метадраматичному плані роль у ролі призводить до важливого подвоєння, зароджуючи відчуття неоднозначності героя, і зумовлює складність його рецепції. Роль у ролі „додає третій, метадраматичний пласт до глядацького досвіду: герой грає роль, але герой і сам виконується актором” [4, с. 68].

Церемонія в п'єсі використовується з метою урізноманітнення дійства і може як оспівуватись, так і розвінчуватися у творі. У метадраматичній п'єсі вона піддається художньому аналізу як культурний феномен, котрий своєю внутрішньою суттю тісно пов'язаний із театром, а також втілює природу людського прагнення перформансу загалом. Укоріненість театру в ритуальній культурі, з одного боку, і масштабність її реалізації навіть у наші дні – з іншого, ускладнюють чітке визначення, чи дійсно церемоніальні й ритуальні сцени у п'єсі, спрямовані на створення подвійної реальності. Однак, існують дослідження, в яких доводиться їхня метадраматична функція. Наприклад, Натаніель Леонард у дисертації „Рефлексивні підмости: метатеатральність, жанр і культурний перформанс в англійській ренесансній драмі” (2013) концептуально об'єднує категорії „метадраматичність”, „драматичне розшарування” та „культурний перформанс”. Учений стверджує, що чітке соціальне значення дійств на кшталт весілля, храмові свята, декламації, танці, музичні концерти і власне театральні постановки зумовлює те, що „при відтворенні на сцені вони актуалізують варіативну природу структури конкретної п'єси” [6, с. 9]. На думку Леонарда, подібні елементи у драматичному тексті стають театральним прийомом і належать до „повторно інсценізованих культурних перформансів” (*restaged cultural performance*). Дослідник розрізняє ці культурні перформанси і власне метатеатральність, вказуючи, що хоча прийом п'єса в п'єсі, без сумніву, відносять до категорії культурного перформансу, це не означає, що всі метадраматичні форми підпадають під цю

класифікацію або що кожен зразок культурного перформансу метадраматичний. Насправді, згадані приклади повторно інсценізованих соціальних ритуалів не містять більшості канонічних метадраматичних технік, але, як і кожен метод, що може бути описаний як метатеатр, створюють „міметичну градацію всередині драматичного твору” [6, с. 10].

Окремим блоком можна об'єднати такі прийоми мета драми, як *літературні / життєві покликання* в п'єсі та *самопокликання*, що, за Карін Фівег-Маркс, слід визначати *адаптивною метадрамою* [8]. Річард Хорнбі вважав, що метадраматичність літературних і життєвих покликань обмежується часом і складом аудиторії. Натомість самопокликання завжди виразно метадраматичні. Завдяки їм п'єса безпосередньо привертає увагу до себе як до художнього явища. Усвідомлення фікціональності неодмінно руйнує структуру тексту, хоча б тимчасово.

У метадраматичних студія останніх років нерідко порушується питання *літературної та театральної критики* в драмі. Її поява в комунікативному дискурсі персонажів-акторів і режисерів цілком закономірна. Зокрема, варто згадати студію Лурени О'Моллей „П'єса в реалістичній п'єсі: метадрама як критика драми в Піранделло і Чехова”, в якій обґрунтовується критична функція метадрами. На думку вченої, використання метадрами як критичного інструменту порушує неодмінну логічну проблему: „...якщо внутрішня п'єса введена для критики здатності театру репрезентувати реальність, тоді вона кидає виклик і власному існуванню як чинному репрезентанту” [7, с. 41]. Важливе у статті також спостереження щодо конфлікту художніх методів у п'єсах „Шість персонажів” і „Чайка”, написані переважно в реалістичній манері, доречність якої ставиться під сумнів у інакших за стилем вставних п'єсах. Причому в „Шести персонажах” за допомогою вставної постановки впроваджується теза „натуралізм хибний”, а в „Чайці” вона звучить ширше: „ані натуралізм, ані романтизм неправдиві”. Загалом О'Моллей об'єднує дві п'єси спільною інтенцією критики реалізму через нездатність театру зображати дійсність.

Однією з ключових тез дисертації Раші Давуд [5], присвяченої критичному дискурсу в європейській та єгипетській драматургії, є

твердження, що драматичні персонажі, коментуючи літературні та театральні проблеми, кидають виклик театральній практиці в цілому, спрямовуючи свою критику на театр, що потребує реформування. Вагомий внесок досліджень такого роду – відокремлення літературної / театральної критики від літературних та життєвих покликань і включення цього явища в ієрархію метадраматичних прийомів.

Певною мірою всі зазначені прийоми наявні в п'єсі Павла Ар'є „Людина в підвішеному стані”. Твір починається з прогону вистави, прем'єра якої має відбутися менш ніж через місяць. Вибір експериментального тексту новий Режисер пояснює нагальною потребою реформування застарілого театру. Підкреслено абсурдистський характер п'єси в п'єсі контрастує із зовнішньою драмою для створення ефекту реалістичності останньої, однак розгортання подій показує: неправильно застосовувати маркери „дивний” для вигадки, а „типовий” – для дійсності, адже фантазією врешті виявиться все. Сама вставна п'єса містить низку метадраматичних елементів, що сприяють створенню її специфічної багатофункціональної текстури. Зокрема, вже у першій ремарці зіштовхуємося з проблемою роздвоєння автора: „Прогін однієї зі сцен нової вистави. У цій сцені автор закликає режисера й акторів відриватися по повній (розумійте, як хочете)” [1, с. 192]. Отже, один автор, який написав вставну п'єсу, скеровує умовних режисера й акторів, а другий – творець зовнішньої драми – стимулює множинне прочитання тексту. На інтенції розширення виразно вказує топос: дія відбувається на платформі, „що мандрує в безмежному зірковому просторі”. Репетиція починається з німої сцени („Працелюбні глюки шмигають туди-сюди, старанно виконуючи свою одноманітну роботу”), наявність якої, на думку дослідників метадрами, також сприяє розшаруванню театральної дійсності.

Симптоматично, що персонажами у вставній сцені виступають „глюки” (містка алегорія, яка підкреслює вигаданість усього дійства) і Людина у Підвішеному Стані, що з'являється спочатку частинами, що згодом „складаються” в єдине ціле. ЛПС врешті – сирий матеріал, порожня капсула, що наповнюється зовні. Він сам, як і глюки, шукає собі визначення. У прикінцевій пафосній промові ЛПС позиціонує себе „потворним, бридким, смердючим

відображенням” і водночас „чистим, як гірський сніг” [1, с. 201]. Звертання до гляків – пасіонарне, суперечливе і метафоричне – викликає відповідну реакцію. За мить той, кого ще недавно ігнорували та осміювали, визнається пророком, якого слід „убити, а потім поклонятись”. Цей пасаж вважаємо цікавим відлунням у тексті Павла Ар’є низки профетичних текстів, передусім тут помітна асоціація з фіналом драми Володимира Винниченка „Пророк”.

По закінченні репетиції вставна п’єса стає предметом обговорення, яке перетворюється на основне дійство першої частини драми. Під час бурхливих дискусій Режисер нав’язує своє трактування ЛПС: „Людина в підвішеному стані – це вічно принижена жертва соціуму, ще той тип митця-мислителя, котрий нікому не потрібний і потенційно небезпечний” [1, с. 217].

Суперечки між акторами та Режисером – це по суті, зіткнення театральних поколінь, різних філософій театру. Проте обидва табори об’єднує факт відсутності глядача і марність спроб його „затягнути”. Для ретроградів єдиним способом зацікавити глядача є постановка перевіреної класики. Зауважимо, що в тексті Ар’є за рахунок актуалізації ряду імен, на кшталт Камю, Мольєра, Чехова, Шекспіра, посилення на „Макбет” та „Вишневий сад”, а також завдяки появі у другій дії зіпсованих ролей, які переслідують своїх виконавців, формується рівень адаптивної метадрами.

Іншу концепцію театру, керуючись „принципом трьох „С” – „Сучасність”, „Секс”, „Скандал”, – намагається впровадити Режисер, який вважає цю формулу успіху універсальною не тільки для театру, а й для будь-якої галузі суспільного життя. Потенційним полем впливу для Режисера є вулиця і глядач „з пляшкою пива”. Проте порожня глядацька зала стає метафорою самотності сучасного театру, діячі якого приречені на безкінечні внутрішні інтриги, рефлексії або на „кайф” від самолюбівання, чим займається, приміром, Соль – актор, який виконує у вставній п’єсі роль ЛПС.

„Робота над виставою” неминує породжує численні коментарі щодо її змісту і подачі, як-от: „в цілому п’єса непогана і грати її можна” (Мі) [1, с. 207], „є в цьому щось по-справжньому гидке, стимулююче уяву” (Соль) [1, с. 208], різні актори її маркують то

„круттю”, то „лайном”, то „чудовиськом”, то „божевіллям”. Характерно, що такий самий діапазон оцінок переноситься на театр і життя загалом:

Ре. Життя – лайно, сцена – це святе [1, с. 210].

До. Цей театр – суцільне зло [1, с. 228].

Загалом твір Павла Ар'є має ієрархічну будову, причому ієрархія притаманна різним рівням тексту і, врешті, складає основну драматичного конфлікту. У цьому сенсі вартий уваги розподіл ролей: для номінації персонажів автор використав нотний стан. Нижня нота До – „акторка, далеко за 50. Дуже гарна і шляхетна, але підстаркувата жінка”, приречена ділити свої спогади про померлого чоловіка (попереднього режисера театру) зі своєю молодшою суперницею Ре („акторка, близько 35 років. Соковита і злегка вульгарна”). Зрештою конфлікт цих двох актрис втілює класичну модель, яку використовують для зображення зміни театральних поколінь і, ширше, театральних епох („Чайка” А. Чехова). Середину нотного стану репрезентують актори Мі і Фа – безвольні посередності. Мі – заляканий гомосексуаліст, компромат на якого як спадок передається від режисера до режисера. Фа – тінь завліта, переважно мовчазна, хоч повсякчас готова встати на захист свого вдаваного брата. Соль – молодий актор, виконавець головної ролі у вставній п'єсі. Верхні ноти Ля і Сі є, відповідно, режисером і завлітом. Важливо, що їхні „нотні” іпостасі викриваються лише в кінці п'єси і тим самим різко змінюють драматичну інтригу твору. Виявляється, що головна загадка полягає не в перипетіях постановки чудернацької п'єси, не в з'ясуванні персони інкогніто в синьому скафандрі, що з невідомою метою виконує жорстокий псевдоритуал. Зрештою, втрачає сенс викриття підпалювача театру, а життя після смерті викликає менший шок, ніж факт, що цей світ створений хворобливою фантазією Завліта.

У багатошаровому лабіринті вигадки замкнені всі учасники дійства, включаючи Режисера і Завліта. Ієрархічна вісь відтак перетворюється на ланцюг взаємозалежних елементів цієї вигадки. Останній монолог п'єси – це спроба ввести в цей безкінечних ряд ще й глядача, поставивши під сумнів і його реальність:

Чи не припускаєш ти того, що, можливо, прийшовши сюди, в цю залу, подивитися виставу про неіснуючих акторів і вигаданий театр, ти припустився помилки? Ти – це не ти. І нікуди ти не приходиш, ніякої вистави не бачив – тебе не існує [1, с. 275].

Подібно до нотного стану побудована також ієрархія простору, що умовно можна співвіднести з чотирма інтерлініями, нижня з них – п'єса „ЛПС”, над постановкою якої працює трупа. Дія відбувається на рухомій платформі й містить низку метадраматичних елементів: літературні покликання, пантоміму та інші інтермедіальні вставки.

Друга інтерлінія – події в театрі: розбір п'єси, сповнений дискусій і суперечок щодо самого твору, глядача, філософії театру загалом. Основний топос – театральна сцена, що множить за рахунок залучення глядацької порожньої зали, кіноекрана, на якому зображено все, що відбувається на сцені, із запізненням на кілька секунд і в реальному часі. Його ж використовує Режисер задля перегляду камер спостереження в різних куточках театального приміщення, поділеного на шість опцій. У результаті показано шість додаткових німих сцен. У цьому ж просторі реалізуються кілька вставних сцен, однією з яких є насильство над Соль з боку загадкової людини в синьому скафандрі (пізніше вона виявиться Режисером). Ця сцена нагадує ініціативний ритуал. Страх та приниження, які змушений пережити Соль, доводять героя до божевільного профетизму.

У процесі тлумачення концепції людини в підвішеному стані Режисер виходить на образ безхатченків, який алегорично пов'язує з роллю театру в соціумі. З метою унаочнення своєї теорії він змушує акторів стати спостерігачами спланованої сцени побиття заздалегідь викликаними міліціонерами безпритульних, які окупували горище театру. Ця своєрідна режисерська інсценізація мала б стати „наукою” для акторів, майстер-класом з реального приниження і страждання. Порівняно незначна, нетривала подія, яка за сюжетом служить приводом для Режисера залишитися з Соль наодинці, є своєрідним виходом у позасценічну реальність і складає третю інтерлінію просторової ієрархії.

Четвертою інтерлінією можна вважати репрезентацію театру як ірреального світу після пожежі. Тут роздвоєність дійсності досягає апогею, оскільки персонажі усвідомлюють свою вигаданість. Гротескності цьому усвідомленню додає застосування прийомів лялькового театру: актори граються з власними ж трупами, розспівують, наче маріонетки, свої імена під диригування Завліта. Останній наприкінці виявляється Автором обох п'єс, за якими має спостерігати глядач. Упродовж вистави він ховався за іпостасю театрального службовця, невдахи-заїки, який перебував у тіні режисера-деміурга. Розкриття справжнього автора, а відтак і самоусвідомлення персонажів, провокує різну реакцію, що може трактуватись як своєрідний світоглядний симптом. У поверхового, легкого Соль – це заперечення, адже власна роль його вдовольняє; для Мі – це полегшення, бо з нього знімається відповідальність за злочини; для До – шанс переписати долю. Проте загалом для більшості – це можливість перекласти вину з себе на автора, що й спричинило спробу вбивства останнього, котрий заслужив покарання.

Отже, п'єса Павла Ар'є „Людина в підвішеному стані” репрезентує багатошаровий простір, де принцип „театру в театрі” повторюється, індексується до безкінечності. Причому кожен шар (інтерлінія) характеризують певні домінуючі прийоми метадрами: 1) п'єса в п'єсі, 2) ритуал у п'єсі, 3) умовна постановка; 4) ляльковий театр. Ієрархічна будова твору простежується, насамперед, на персонажному та просторовому рівнях тексту. Проте можливість стійкої ієрархії ставиться під сумнів, адже кожен структурний елемент п'єси, що претендує на центр, легко опиняється на периферії, і прочитання твору зводиться до почергового знімання шарів ілюзії, в яких перебуває людина.

На прикладі п'єси „ЛПС” спостерігаємо провідну спрямованість постмодерного театру на самоусвідомлення та самопрезентацію. Кожна метадрама – це завжди спроба розширення драматичного світу шляхом конструювання додаткових реальних / ірреальних площин. Їхня ієрархія в художньому світі автора стає концептуальною проблемою та предметом декодування, що зумовлює застосування метадраматичного аналізу.

1. *Ар'є П.* Баба Прися та інші герої / Павло Ар'є. – Брустури : Дискурсус, 2015. – 275 с.
2. *Вергеліс О.* Підвішені люди [Електронний ресурс] / О. Вергеліс // Дзеркало тижня. Україна. – № 35. – 1 жовтня 2016 р. – Режим доступу : <http://gazeta.dt.ua/CULTURE/pidvisheni-lyudi-.html>.
3. *Abel L.* Tragedy and Metatheatre, Essays on Dramatic Form / Lionel Abel. – New York : Holmes and Meier, 2003. – 208 p.
4. *Hornby R.* Drama, Metadrama and Perception / Richard Hornby. – London; Toronto : Associated University Presse, 1986 – 189 p.
5. *Dawood R. A. K. H.* Critical Discourse within European Plays in the First Half of the Twentieth Century and the Manifestations of a Similar Phenomenon in Modern Egyptian Drama : Dissertation [Electronic resource] / Rasha Ahmed Khairy Hafez Dawood. – University of Exeter, 2014. – 352 p. – Available at : <https://ore.exeter.ac.uk/repository/bitstream/handle/10871/15359/DawoodR.pdf;sequence=1>.
6. *Leonard N. C.* The Reflexive Scaffold: Metatheatricality, Genre, and Cultural Performance in English Renaissance Drama : Dissertations [Electronic resource] / Nathaniel C. Leonard. – University of Massachusetts Amherst, 2013. – 752 p. – Available at : http://scholarworks.umass.edu/open_access_dissertations/752/.
7. *O'Malley L. D.* Plays-within-Realistic-Plays: Metadrama as Critique of Drama in Pirandello and Chekhov / Lurana Donnels O'Malley // Twentieth-Century Literary Criticism / ed. Thomas J. Schoenberg and Lawrence J. Trudeau. – Detroit : Gale, 2006. – Vol. 172. – P. 40–49.
8. *Vieweg-Marks K.* Metadrama und englisches Gegenwartsdrama / Karin Vieweg-Marks. – Frankfurt am Main : Lang Verlag, 1989. – 221 S.

ИЕРАРХИЯ МЕТАДРАМАТИЧЕСКИХ КОНСТРУКЦИЙ В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ТЕКСТЕ (НА МАТЕРИАЛЕ ПЬЕСЫ ПАВЛА АРЬЕ „ЧЕЛОВЕК В ПОДВЕШЕННОМ СОСТОЯНИИ”)

Александра Андреевна Висич
orcid.org/0000-0002-1706-1147
visych@gmail.com

*Кандидат филологических наук, доцент, докторант
Кафедра теории литературы и зарубежной литературы
Восточноевропейский национальный университет имени Леси Украинки
Ул. Владимира Винниченко, 30-а, 43021, г. Луцк, Украина*

Аннотация. Проанализирована расширенная типология приемов метадрaмы, основное внимание уделено таким как *пьеса в пьесе, роль в роли, церемония (ритуал) в пьесе, адаптивная метадрaма и литературная и*

театральная критика в драме. Доказано, что пьеса современного украинского драматурга Павла Арье „Человек в подвешенном состоянии” является примером оригинального применения метадраматической поэтики, в частности за счет концептуально осложненной иерархии указанных приемов на персонажном и пространственном уровнях.

Ключевые слова: Павло Арье, метадрама, иерархия, пьеса в пьесе, театр, условность.

HIERARCHY OF METADRAMATIC STRUCTURES IN THE ARTISTIC TEXT (ON THE MATERIAL OF PAVLO ARIE’S PLAY “THE MAN IN A STATE OF ELEVATION”)

Oleksandra Visych

orcid.org/0000-0002-1706-1147

visych@gmail.com

Department of Theory of Literature and Foreign Literature

Lesya Ukrainka Eastern European National University

Volodymyr Vynnychenko street, 30, 43021, Lutsk, Ukraine

Abstract. Metadramatic analysis is widespread in the Literary Theory of recent decades. Despite the fact that most of specific elements of metadrama are present even in the most ancient dramatic texts, their intensive updating is observed in postmodern literature. The article analyzes the expanded typology of metadramatic methods. The main attention is focused on such metadramatic technique as play within the play, role within the role, ceremony (ritual) within the play, adaptive metadrama and literary / theatrical criticism in the drama. It is proved that the play of the Ukrainian playwright Pavlo Arie “The Man in a State of Elevation” is an example of the original application of metadramatic poetics, in particular due to the conceptually complicated hierarchy of these techniques on the character and dimensional levels. The text represents a multilayered space, where the concept of theatre-within-the-theatre is repeated, indexed to infinity. Each layer is arranged according to the principle of the musical state just like interlines and has certain dominant methods of metadrama. However, the possibility of a stable hierarchy is questioned, since each structural element of the play claiming to be a centre easily changes its location to the periphery.

Pavlo Arie's play confirms the leading orientation of the postmodern theater on the self-reflection and self-presentation. Actually metadrama turns to be an attempt to expand the dramatic world by constructing additional real / unreal planes. Their hierarchy in the art world of the author becomes a conceptual problem and subject of decoding.

Key words: Pavlo Arie, metadrama, hierarchy, play within the play, theatre, convention.

References

1. Arie, Pavlo. *Baba Prisia ta inshi heroï* [Baba Prisia and Other Heroes]. Brustury, 2015, 275 p. (in Ukrainian).
2. Verhelis, O. Pidvisheni liudy [The Elevated People]. *Dzerkalo tyzhnia. Ukraïna*, 2016, no. 35. Available at: <http://gazeta.dt.ua/CULTURE/pidvisheni-lyudi-.html> (accessed 3 August 2017). (in Ukrainian).
3. Abel, Lionel. *Tragedy and Metatheatre, Essays on Dramatic Form*. New York, 2003, 208 p.
4. Hornby, Richard. *Drama, Metadrama and Perception*. London-Toronto, 1986, 189 p.
5. Dawood, Rasha Ahmed Khairy Hafez. *Critical Discourse within European Plays in the First Half of the Twentieth Century and the Manifestations of a Similar Phenomenon in Modern Egyptian Drama*. Dissertation, University of Exeter, 2014, 346 p. Available at: <https://ore.exeter.ac.uk/repository/bitstream/handle/10871/15359/DawoodR.pdf;sequence=1> (accessed 3 August 2017).
6. Leonard, Nathaniel C. *The Reflexive Scaffold: Metatheatricality, Genre, and Cultural Performance in English Renaissance Drama*. Dissertations, University of Massachusetts Amherst, 2013, 752 p. Available at: http://scholarworks.umass.edu/open_access_dissertations/752/ (accessed 3 August 2017).
7. O'Malley, L. D. Plays-within-Realistic-Plays: Metadrama as Critique of Drama in Pirandello and Chekhov. In: *Twentieth-Century Literary Criticism*. Detroit, 2006, vol. 172, pp. 40–49.
8. Vieweg-Marks, Karin. *Metadrama und englisches Gegenwartsdrama*. Frankfurt am Main, 1989, 221 s.

Suggested citation

Visych O. Ієрархія метадрематичних конструкцій в художньому тексті (на матеріалі пьєси Павла Аріє “Людина в підвищеному стані”) [Hierarchy of Metadramatic Structures in the Artistic Text (On the Material of Pavlo Arie’s Play “The Man in a State of Elevation”)]. *Pytannia literaturoznavstva*, 2017, no. 95, pp. 32–44. (in Ukrainian).

Стаття прийнята до друку 8.09.2017 р.