

кандидат філологічних наук,
доцент, докторант
Східноєвропейського національного
університету імені Лесі Українки

П'ЄСА «ТАЛАН» МИХАЙЛА СТАРИЦЬКОГО: МЕТАДРАМАТИЧНИЙ АНАЛІЗ

Категорія «метадрама», що сьогодні залишається дещо екзотичною для вітчизняного літературознавства, у світовій науці широко досліджується із середини минулого століття. У центрі уваги метадраматичних студій перебувають драматичні твори, проблематика й поетика яких звернена до осмислення природи театру. У творах такого типу розповсюджене застосування низки художніх прийомів, спрямованих на створення множинної реальності та саморефлексії театру.

Традиційним для дослідників метадами є звернення до шекспірівських п'єс, хоча питомі ознаки метадраматичної поетики вичитуються й в античній драмі. Плідною в цьому плані є література ХХ століття. Що стосується українського літературознавства, то дослідження метадами тут здебільшого обмежується вивченням постмодерних п'єс, які, заради справедливості варто сказати, рясніють метадраматичними прийомами. Проте такий вузький часовий діапазон може свідчити про недостатнє розуміння можливостей і форм метадами, її широкого концептуального наповнення або ж, з іншого боку, про методологічну обережність під час вивчення класичної та модерної літератури.

У межах зазначеного питання доцільно звернутись до п'єси «Талан» Михайла Старицького, що написана 1893 року й передує великим змінам в українській драматичній традиції. Твір є результатом багаторічної співпраці автора з актрисою Марією Заньковецькою (яка стала прототипом головної героїні) і водночас тривалого намагання драматурга вийти за межі стандартних для українського театру кінця ХІХ ст. проблематики й образів, спробою вдатися до експериментів на жанровому рівні. З огляду на тему, хронотоп, побудову системи персонажів цілком справедливо зарахувати цей твір до яскравих зразків метадами.

Юлія Дзівалтовська слушно вказує на брак всеохопності в студіюванні драматургії Михайла Старицького, що зумовлює потребу «нового прочитання, об'єктивного вивчення, зокрема й перегляду позицій щодо всіх формально-змістових аспектів п'єс митця» [2, с. 50]. На цьому тлі «Талан» видається особливо малодослідженим твором, оскільки інтерпретація п'єси довгий час обмежувалась констатацією новизни тематики, появи жіночого образу інтелігентної професії (всупереч усталеній домінанті персонажів-селян) і коментуванням тяжкої акторської долі. Новаторськими намаганнями до інтерпретації доробку драматурга вирізняються хіба що праці Наталії Малютіної, Раїси Тхорук, Лариси Мороз, Юлії Гончар. Зокрема, Раїса Тхорук зараховує «Талан» М. Старицького до п'єс про «нових» героїв, у якій у центрі уваги перебуває «індивідуалізм і емансипація талановитої особистості й мистецьке середовище», однак слушно зазначає, що «тенденційність таких творів почасти буває пересадною» [4, с. 91]. Для театрознавчих досліджень цей твір цікавий своїм біографічним компонентом, який, треба сказати, трактується іділічно і спрощено.

Новим для українського літературознавства є метадраматичне прочитання п'єси, що і є метою статті. Цей підхід дає змогу виокремити цілий спектр засобів театралізації, до яких удається автор.

Один із основоположників теорії метадами Річард Хорнбі наголошує, що інтенсивність використання її прийомів залежить від міри цинізму, з яким суспільство підходить до рефлексії життя: «Протягом часів, коли люди були загалом оптимістично налаштовані, п'єса в п'єсі не з'являлась. Вона допустима в пародії, бо там драматична дія не генерує гострого відчуття присутності [...] Численні приклади п'єси в п'єсі в сучасності знову супроводжуються поширенням відчуття, що життя є фальшивим» [6, с. 46–47]. Проте існує чимало прикладів застосування п'єси в п'єсі та інших метадраматичних засобів у творах, світоглядною основою яких є не цинізм, а іронія. До таких творів, без сумніву, належить «Талан» Михайла Старицького, де іронічний пафос тісно межує з мелодраматичним і, незважаючи на це, відіграє велику роль у створенні особливої інтертекстуальної та інтермедіальної гри.

Уже в переліку дійових осіб драматург запрошує реципієнта у своєрідну гру на впізнавання. Імена головних персонажів натякають на існування прототипів, причому автор не діє прямолінійно, а насичує чи не кожного мереживом алюзій із театрального, літературного й реального життя.

Так, Марія Костянтинівна Заньковецька, чие ім'я зазначено в присвяті й у незміненому вигляді фігурує в чернетці твору, в кінцевому варіанті п'єси перетворюється на Марію Іванівну Лучицьку. Допускаючи дискусійність гіпотези, можна припустити, що походження прізвища Лучицької пов'язано з драматургією Олександра Островського, у доробку якого є близька за тематикою й ситуацією п'єса «Таланти і шанувальники», а знакову героїню, що стала емблемою драматичної й театральної епохи, – Катерину з п'єси «Гроза» – відомий критик Микола Добролюбов назвав «*Променем* світла в темному царстві».

Літературне походження простежується й в іменах інших персонажів. Зокрема, в Катерині Григорівні Квятковській («*молода актриса, теж на першій ролі, більше співочі*»; є антиподом головної героїні) жартівливо сплелись ім'я героїні поеми Шевченка і по батькові самого поета. Звісно, маємо справу не з прямими алюзіями, а своєрідним задзеркаллям, у якому образ Катерини, густо вкритий гримом, набуває фарсового амплуа театральної

покритки. В імені Ганни Михайлівни Кулішевич прочитується інший літератор – дружина Пантелеймона Куліша, письменниця Ганна Михайлівна Барвінок. Дослідники одноставно вважають, що прототипом Кулішевич є Ганна Петрівна Затиркевич-Карпинська. Образ Юрія Савича Котенка, як уважає Наталія Бабанська, нагадує діяча української сцени – Марка Лукича Кропивницького, цікаво, що в чорнових варіантах п'єси персонаж називався Лука Матвійович. Дослідниця зазначає, що «в описі цього героя Старицький через власні складні стосунки з Марком подає його однолінійно, тільки негативні риси, які в чомусь збігаються з характеристикою, яку дав Кропивницькому Панас Саксаганський у своїх мемуарах» [1, с. 233]. Відзначимо, що в цьому персонажі є й такі риси, що нагадують Миколу Садовського, – той його бік приватного життя, через який було зруйновано стосунки з Марією Заньковецькою.

Черговим синкретичним персонажем у творі є Марко Карпович Жалівницький. У його імені відлунує все сузір'я літературно-театральних асоціацій, а в прізвищі закладений один із провідних архетипів, що становив основу театрального методу малоросійського театру. Часто прототипом цього персонажа називають Миколу Садовського. Проте не можна не помітити, що характер стосунків Заньковецької і Старицького багато в чому збігався з дружньою, довірливою, сповненою опіки атмосферою, що панує між Лучицькою та Жалівницьким. Водночас драматург зашифрував власну персону й в образі Степана Івановича Безродного, чия функція у творі обмежується лише спогляданням за розгортанням конфлікту, коментуванням і моралізуванням. Отже, у тексті створюється враження присутності автора, який взаємодіє з персонажами, але тримає дистанцію, даючи їм змогу вповні розкрити свій драматичний потенціал.

Найбільш інтригуючим є персонаж Антона Павловича Квітки – «панчик з багатой фамилії в Малоросії»; який розбив серце молодій Лучицькій, і та, рятуючись від страждань, поринає в акторство, досягає успіху, але нова зустріч запалює пристрасть між ними обома, що змушує героїню приймати складні рішення та, врешті, призводить до її смерті. Театрознавці припускають, «що тут є натяк на відомого київського лікаря, професора Г. Квятковського, закоханого у М. Заньковецьку ще з юності» [1, с. 233]. Не можна пройти повз ще одну «схожість»: співзвучність імені героя-коханця й центральної персони російської та світової драматургії (з українським корінням) – Антона Павловича Чехова. Нагадаємо, що знайомство письменника з Марією Заньковецькою відбулось за рік до написання п'єси «Талан». Загальновідомо, з яким захопленням ставився драматург до генія української актриси, його плекання творчих планів написати україномовну роль, а пізніше й україномовну п'єсу спеціально для неї. У численних розмовах звучали його пропозиції та поради перейти на російську сцену, де б М. Заньковецька мала ширші перспективи. У п'єсі «Талан» адресантом таких послів до Луцької стає редактор газети Антипов. Завдяки цим двом персонажам Старицькому вдалось втілити серйозні загрози, що поставали як перед вигаданою героїнею, реальною актрисою, так і перед українською сценою загалом. Отже, перелік дійових осіб є камертоном, що за рахунок життєвих і літературних покликань створює комплекс драма-культура (за Річардом Хорнбі) і задає загальне метадраматичне звучання п'єси.

«Талан» належить до типу тематичної метадрами, визначеної в типології однієї із засновниць метадраматичної теорії Карін Фівег-Маркс. До тематичного типу належать п'єси, у яких «театр є предметом зображення, відтак форма є водночас і змістом, і метарівнем драматичної саморефлексії» [8, с. 19]. Для вказаного типу характерне використання прийому «драма про драму» та зображення розлогої системи образів і символів, пов'язаних із театральним життям: акторів, режисерів, критиків, глядачів тощо. Важливо, що тематична метадрама може уникнути обов'язкового для інших типів руйнування драматичної ілюзії, адже «театральність» зображуваного є свідомою» [8, с. 20].

На тематичному рівні «Талан» справді є метадрамою від початку до кінця, тоді як інші типи і прийоми цього метажанру почасти слабшають, утрачають свою концентрацію й розчиняються в мелодраматичному дискурсі.

У першій ремарці автор схематично зображає світ за лаштунками, відтворюючи лабіринт із гримерок (уборних), декорацій і реквізиту. Специфічний театральний сленг на кшталт «чорна сторона за коном», а також авторські акценти на світлових контрастах приміщення створюють особливе оптичне враження піднесеності, ясності театральної сцени: «З лівого боку від актора йде навкосо ряд уборних; видно тільки двері, а першої уборної й середину, що пишно обставлена: килими, дорога мебель, свічадо. З правого боку – кінці лаштунків... Усюди награмсано купи приставок, декорацій і іншого. Самий кін йде поза лаштунками вправо; туди виступають актори і тудою ж надходить в антрактах і публіка» [3, с. 169].

Початкова статика різко переривається вже в другій ремарці, у якій автор змінює темп нарації, підкреслюючи метушливу атмосферу, що панує перед виставою. Поява машиніста, робочих, хористів, перукаря, специфічний жаргон, брутальні коментарі та згадки про позатеатральні реалії в репліках розвінчують пафосні стереотипи щодо таїни «виробничного процесу» в театрі. Крім того, для реального реципієнта стираються рамки хронотопу: формальний початок є приготуванням до вистави, яку глядач так і не побачить.

Велику увагу автор приділяє критеріям успіху театральної постановки, час від часу вкладаючи в репліки персонажів оцінні коментарі. Зокрема, у дискурсі критиків та акторів фігурує поняття «школа», що використовується як для загальної похвали (*Юркович: Найвища школа!*), так і в дискусії двох професіоналів: редактора Антипова й Лучицької, яка зізнається, що перепоною для її переходу на російську сцену є те, що «там нужна школа». Завдяки метадраматичному прочитанню репліка Лучицької набуває оригінальних граней, адже втрату природного культурного середовища актриса прирівнює до втрати самоідентифікації, при цьому користується лексемами «оригінал»/«копія»: «Да, для той сцены нужно будет все мое родное забыть и переродиться... Здесь я – оригинал, а там буду копией, и плохой» [3, с. 201].

Варто зазначити, що героїня впродовж усієї п'єси вдається до визначення своєї натури, що наближує її до метаперсонажа. Хоча її спроби самопізнання не відрізняються глибиною, все ж заслуговують на увагу, адже крізь певне кокетство і штампи проглядається прагнення зрозуміти своє призначення, місце в професії й поза нею, базові ціннісні орієнтири. Головною внутрішньою дилемою Лучицької є вірність сцені та своєму таланту, але ця вірність без кінця випробовувалась сердечною спокусою, з одного боку, та інтригами всередині театру – з іншого. Лучицька не перестає пізнавати свою природу. Час від часу в п'єсі звучать її самовизначення: «не геній», «безталанна», «не та» тощо. Сумнівами щодо своєї майстерності актриса ділиться з Антиповим: «*Полноте, какой я гений? Гений есть сила, могучая, властная, гений верит в себя и в себе удовлетворение жизни находит; для него все прочие терзания страсти ничтожны, он выше их всех! А я... [...] и не талант даже...*» [3, с. 201].

Характерним є питання до Маринки, а скоріше до самої себе: «*Як думаєш, я на мерзоту нездатна?*» [3, с. 179]. Причому «мерзотою» в розумінні Лучицької є насамперед зрада театру, хоч «*нечистий... спокуша солодкою втіхою*». Акторство в її інтерпретації часто репрезентується як служіння Богові, і головне у професії для неї – не творча самореалізація, а високий соціальний обов'язок: «*Се діло велике і чисте: воно наставля на розум людей, проводить високі думки*» [3, с. 196]. Подібні слова Марія звертає й до Квітки, відповідаючи на його доволі похмурий опис театрального життя:

Квітка. ... Тікаймо з цього чарівного, але й чадного кутка, де на виду гримовані ухмілки та підведені очі, де усюди і почуття фальшиве, і мова облеслива та зрадлива...

Лучицька. Ні, я вірю в сцену! Я вірю в її високу вагу: вона мене ласкою відіграла, і я мушу їй послужити! [3, с. 199].

Героїня зазвичай виявляє непослідовність у своїх судженнях, що, очевидно, вкладається в уявлення драматурга про екзальтовану, емоційну актрису, якою є Марія Лучицька. Невипадково у своїх хитаннях вона й любов, і театр називає «втіхою». Відтак дещо звуженою видається рецепція її персонажа дослідниками, які стверджують, що основний конфлікт п'єси полягає в зовнішній боротьбі з театральними інтриганями та соціальною нерівністю. Більш важливим у цьому творі є внутрішній конфлікт героїні, яка переживає болісне роздвоєння.

Однією з форм метадрами є спроби пізнати природу п'єси як мистецького твору, здійснені власне в самій п'єсі. Дослідниця О'Молей цю особливість називає «критична функція метадрами» [7]. У творі М. Старицького також ведуться дискусії навколо жанру, зокрема це стосується суперечок щодо порядку вистав драми й водевілю з урахуванням російської та української театральної традиції. Нерідко жанрова лексика виходить за межі театру й легко застосовується в побутовому житті. У нападі ревності Квітка, прочитавши листа до Лучицької від Жалівницького, вибухає тирадою: «*Так это все была жалкая комедия... водевиль с переодеванием?.. Вы разыгрывали угнетенную невинность, я получил роль простака, дурачка-буффа, а настоящий герой был за кулисами...*» [3, с. 216]. Та й на початку спільного життя невдовзі після розриву зі сценою Лучицька вислуховує від Квітки докори в тому, що «*влаштувала комедію*». Ідеться про те, що Марія ініціювала інсценізацію вінчання, щоб мати перед суспільством і найближчим оточенням право на спільне життя з Антосем і водночас не претендувати на його свободу. «*Схоронім поки нашу тайну, а прийде час... ми поправимо*» [3, с. 206], – такий сценарій вона вибудовує для їхнього квазішлюбного життя.

Безперечно, факт цієї постановки підкреслює артистичну натуру Лучицької, неможливість її існування поза координатами театру, навіть коли героїня позбавлена можливості виходити на сцену. Почасти це й стало перепорою в її сімейному житті. У п'єсі виразно звучить обивательська рецепція акторської сутності за межами театру. Так, конфлікт між театральним і позатеатральним світами загострюється під час діалогу Лучицької та Олени Миколаївни, матері Квітки (вихід V, дія третя). Важливо, що комунікативною основою в сімейному колі для колишньої актриси є відчайдушне прагнення пристосуватись до «нормального» життя, відтак своїми репліками вона намагається переконати й себе, і співрозмовницю в тому, що з театральним минулим покинчено, заперечуючи очевидні ознаки *тоски* та психологічного дискомфорту в новому світі. Це по-своєму також гра, однак така, в якій актриса не розрізняє або відмовляється бачити кордони реальності.

Натомість основою комунікативного дискурсу Олени Миколаївни є, з одного боку, категоричне несприйняття невістки, яку вважає недостойною сина, а з іншого – неможливість відкрито показувати своє ставлення через страх утратити сина. Це призводить до роздвоєності персонажа, її свідомого маскування, хоча й виконаного неталановито. Олена Миколаївна неодноразово затіває розмови про театр і акторську сутність Лучицької: «*А ну, не правду ли я говорила: тянет прежнее-то, тянет! Уж не маши головкой, не поверю: тянет, тянет!*»; «*Мой-то, может, и полюбил тебя за талант, что вот-де все перед ней ничком падают, а я подхвачу!*» [3, с. 209]. Злорадно реагує вона на сльози невістки, якій гірко чути докори від своєї свекрухи, кажучи їй услід: «*Доняла... Ты еще у меня подожди, актриска поганая!*» [3, с. 210]. Кульмінаційного продовження цей діалог набуває, коли розгоряється конфлікт між Лучицькою та Квіткою, зрежисований Оленою Миколаївною.

Безкінечне нагадування про циганське життя, *яд* і *омут* театру, що не відпускають Марію Іванівну, а також натяки на зраду й обман виводять Квітку з рівноваги. Мати переконує Антосю, що приховувати справжні почуття Лучицькій допомагає її акторський талант: «*Станет она муженьку высказывать, что ей с ним скучно, что ее тянет в богему? Да ведь она актриса, да еще, ты говорит, порядочная [...] Чужими ролями заставляла, небось, плакать, так своею-то собственною уж и как проведет! [...] Да какой же была бы она актрисой, если бы не умела глазами владеть? Я скажу больше, она изнывает по старой зазнобе*» [3, с. 211].

Важливу роль для розгортання драматичної інтриги відіграють листи, яких чимало в п'єсі. Окрім головної героїні, у творі згадується листування Квятковської та Квітки, яке, очевидно, сповнене вдавання і гри й дало

підстави молодій актрисі стверджувати, що Квітка її «*вважа за найщирішого друга*». Згодом стає зрозумілим, що, створюючи хибне враження, імітуючи приязнь, Квятковська й сама не мала уявлення про реальне ставлення Квітки ні до себе, ні до театралів загалом. Варто також зауважити, що Квітка в той момент теж був далекий від реальності, перебуваючи на межі божевілля.

Лучицька ж у перебігу драматичних подій отримує 5 листів: від Котенка, в якому той пише, що без актриси «*зовсім вільно обійтись можна*», що стало основним поштовхом до її розриву з театром; від Квітки, сповнений «*палких слів... вогнем писаних*», після якого Лучицька погоджується втекти з коханим; від Жалівницького, що став приводом для сцени ревнощів, влаштованої Квіткою, і призив до розриву подружжя; від Олени Миколаївни, в якому та каялась за себе й за сина; і фінальний – від Квітки з клятвами присвятити життя Лучицькій і її таланту, а все добро віддати її рідній сцені.

У п'єсі фігурує ще один лист, найцікавіший із метадраматичного погляду, який Олена Миколаївна використовує, щоб скомпрометувати невістку. Свекруха свідомо бере аркуш зі «*старої тетрадки*», де Лучицька зберігала колишні ролі, і передає його синові як доказ подружньої зради. Цим листом виявився уривок з п'єси «Глитай» – лист до Олени, яку колись грала Лучицька, що їй приніс Глитай (імовірно, роль належала Жалівницькому). Прикметно, що в згаданій п'єсі Глитай також підробив листа. Очевидно, що перед нами зразок відлуння п'єси в п'єсі, що надає твору оригінального драматичного та інтертекстуального звучання. Варто згадати, що Марія Заньковецька свого часу брала участь у виставі «Глитай, або ж Павук» за драмою Марка Кропивницького.

Важливе місце у творі посідає вставна п'єса – «Богдан Хмельницький», прем'єра якої відбувається в четвертій дії. Метадраматичний ефект так само подвоюється, адже Старицький знову використовує власну драму, щоправда, на цей раз ту, що не була дозволена для показу, відтак автор удається ще й до гри із цензурою. Дещо змінено формальну структуру дії: якщо попередні були поділені на «виходи», то четверта – на дві картини, що, у свою чергу, складаються з виходів. У першій картині зображена підготовка до прем'єри, хоча автор акцентує увагу не на процесі творчого перевтілення, а на складних стосунках між акторами, керівництвом театру й публікою. Остання фігурувала й у попередніх сценах, однак опосередковано, переважно в колоритних репліках Котенка, який за лаштунками прислухався до глядацької реакції на власний виступ і дає публіці цілий спектр означень – від «інтелігентна» до «навіжена», «п'яна», «дрантя».

У четвертій дії абстрактні глядачі набувають фізичного втілення, а розподіл ролей наділяє їх драматичною функцією. «*Сомнительная молодь*» – «вірні раби» Квятковської, зациклені на контрамарках, «*деякі убрані бідно, а інші в пенсне і в моноглях*», причому останні – російськомовні. Квятковська використовує їх для помсти Лучицькій, розраховуючи зірвати виступ примадонни. Через репліку Маринки Михайло Старицький вводить термін із театрального життя: «... *клакери змовлялись шикать Марусі*» [3, с. 224].

Зауважимо, що клакерами (від французької *claque* – ляпас) називали найманих людей, які оплесками або свистом штучно створювали враження успіху чи провалу артиста. Попри корисливий, комерційний характер клакерства, варто підкреслити ігрову природу цього культурного явища, якому не чуже роздвоєння, вдавання, виконання заданої ролі. У «Талані» «*сомнительный*» молоді протиставляється «*чесна*», причому Жалівницький ладен посадити в зал акторів із театральної трупи, аби завадити зриву вистави. Попри благі наміри захистити Марію Лучицьку, як бачимо, Жалівницький і Безродний користуються тими самими «безчесними» методами, що й антигерої.

Завдяки зображенню глядачів і конфлікту, який між ними розгортається, у п'єсі реалізується моделювальна функція метадрами, на яку звернув увагу Ерік Данам. Учений доводить, що «драматурги Нової ери використовували метадраму для того, щоб створювати досвід і концепцію відвідання театру (playgoing) для аудиторії. Показуючи на сцені відвідини театру перед відвідувачами театру, драматург прагне навчити глядача бути присутнім на виставі та реагувати на постановку» [5].

Отже, драма завершується неймовірним калейдоскопом видовищ: вставна вистава «Богдан Хмельницький» час від часу переривається «спектаклем», що розігрується в глядацькій залі: дві групи молоді, підготовлені театральними «клаками», змагаються між собою у вправності підтримати своїх фаворитів. Значно більшого хаосу додають репліки напівбожевільного Квітки, який дивиться виставу в ложі з Квятковською. Його збуджений розум інтерпретує текст історичної п'єси, що лунає зі сцени, у прямому, позбавленому художньої метафоричності сенсі та накладає його на власні життєві обставини. Галас, що здійснює Квітка, змушує Лучицьку раз по раз виходити з ролі й доводить її до істерики. Отже, у цьому дійстві перетинаються кілька метадраматичних рівнів: п'єса в п'єсі, споглядання та коментування п'єси на сцені, роль у ролі.

В останній сцені, де урочисті промови з нагоди іменин Лучицької, взаємна похвала, різка зміна емоційної амплітуди контрастують із загальною організацією твору, метадраматизм конфліктує з мелодраматичним пафосом. Не вповні виражена характерна для метадрами саморефлексія театру, зокрема відсутня констатація власної фіктивності на персонажному рівні, що цілком закономірно для літературного дискурсу XIX століття.

Тим не менше в п'єсі Михайла Старицького явно реалізується поетика метадрами, хоча й у вигляді специфічного стильового різновиду. Окрім того, авторської специфіки метадраматична форма набуває за рахунок перефігурації: умовність вставної п'єси – прем'єри «Богдан Хмельницький» – руйнується втручанням основної, тоді як зазвичай деструктивна функція належить саме вставним конструкціям. Топос театру, літературний і мистецький інтертекст, прийом «п'єса в п'єсі», метадраматичні персонажі – застосування цих засобів вирізняє драму на тлі епохи й дає нині підстави говорити про тривалу традицію метадрами в українській літературі.

Література:

1. Бабанська Н. Плідність творчого спілкування. Михайло Старицький та Марія Заньковецька / Н. Бабанська // Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І.К. Карпенка-Карого : збірник наукових праць. – 2012. – № 10. – С. 226–236.
2. Дзівалтовська Ю. Драматургія Михайла Старицького в літературній критиці / Ю. Дзівалтовська // Літературознавство. Фольклористика. Культурологія : збірник наукових праць. – 2010. – № 9. – С. 93–104.
3. Старицький М. П'єси / М. Старицький. – К. : Дніпро, 1979. – 247 с.
4. Тхорук Р. Поза, завдяки і навколо комедії: зміни в жанровій системі української драматургії / Р. Тхорук // Вісник Львівського університету. Серія «Філологічна». – 2004. – Вип. 33. – Ч. 2. – С. 87–93.
5. Dunnun Eric. Performing the Audience: Constructing Playgoing in Early Modern Drama / Eric Dunnun [Електронний ресурс]. – Режим доступу : http://epublications.marquette.edu/dissertations_mu/107.
6. Hornby Richard. Drama, Metadrama and Perception / Richard Hornby. – London-Toronto : Associated University Presse, 1986. – 189 p.
7. O'Malley L.D. Plays-within-Realistic-Plays: Metadrama as Critique of Drama in Pirandello and Chekhov / L.D. 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 Karin. Metadrama und englisches Gegenwartsdrama. Lang Verlag, Frankfurt am Main, 1989. – 221 s.

Анотація

О. ВИСИЧ. П'ЄСА «ТАЛАН» МИХАЙЛА СТАРИЦЬКОГО: МЕТАДРАМАТИЧНИЙ АНАЛІЗ

У статті проаналізовано п'єсу М. Старицького у світлі концепції метадами. Доведено, що у творі українського класика втілення метадраматичної поетики реалізується за рахунок іронічного дискурсу. Використання прийому «п'єса в п'єсі», літературних і життєвих покликань, самопокликань, наявність метадраматичного персонажа, театрального топосу дають змогу зарахувати «Талан» до яскравих зразків метадами, що засвідчує її тривалу традицію в українській літературі.

Ключові слова: метадрама, іронія, театр, п'єса в п'єсі.

Аннотация

А. ВИСИЧ. ПЬЕСА «ТАЛАН» МИХАЙЛА СТАРИЦЬКОГО: МЕТАДРАМАТИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ

В статье проанализирована пьеса М. Старицкого в свете концепции метадамы. Доказано, что в произведении украинского классика воплощение метадраматической поэтики реализуется за счет иронического дискурса. Использование приема «пьеса в пьесе», литературных и жизненных посланий, самопосланий, наличие метадраматического персонажа, театрального топоса позволяют отнести «Талан» к ярким примерам метадамы, что свидетельствует о ее длительной традиции в украинской литературе.

Ключевые слова: метадрама, ирония, театр, пьеса в пьесе.

Summary

O. VISYCH. MYCHAYLO STARYTSKY'S PLAY "TALAN": THE METADRAMATIC ANALYSIS

The article analyzes the play of M. Staritskyi in light of the concept of metadrama. It is proved that the drama of Ukrainian classic writer contains embodiment of metadramatic poetics which is implemented by ironic discourse. The techniques 'play in the play', literature and real-life references, self-references, metadramatic character, theatrical topos allow to determine "Talan" as a bright sample of metadrama, which confirms its long tradition in Ukrainian literature.

Key words: metadrama, irony, drama, play within the play.