

## ИСКУССТВОВЕДЧЕСКИЕ И ГУМАНИТАРНЫЕ НАУКИ

### АВТОКОМЕНТР ЯК МЕТАДРАМАТИЧНИЙ ЧИННИК В П'ЄСАХ ПИСЬМЕННИКІВ УКРАЇНСЬКОЇ ДІАСПОРИ

*Вісич Олександра Андріївна*

*Кандидат філологічних наук, доцент, докторант,  
Східноєвропейський національний університет ім. Лесі Українки  
м. Луцьк  
[visych@gmail.com](mailto:visych@gmail.com)*

### AUTHOR'S COMMENTARY AS METADRAMATIC FACTOR IN PLAYS OF UKRAINIAN DIASPORA WRITERS

*Visych Oleksandra*

*Candidate of Philological Sciences, Associate Professor, Doctoral Student  
Lesya Ukrainka Eastern European National University  
Lutsk*

**АНОТАЦІЯ.** У статті здійснюється метадраматичний аналіз передмов та авторських коментарів до збірок п'єс, які трактуються як частина художнього простору з характерною для нього грою. Предметом аналізу стали книги Ігоря Костецького, Іларіона Чолгана та Юрія Тарнавського. Доведено, що автокоментарям драматургів діаспори притаманні елементи маскування, роздвоєння, відчуження, завдяки чому вони стають камертоном сприйняття метадраматичної поетики оригінальних текстів.

**Ключові слова:** метадрама, автокоментар, драматургія діаспори, гра.

**ABSTRACT.** The article deals with the metadramatic analysis of the forewords and author's comments to the collections of plays, which are treated as parts of the artistic space with a game typical for it. The subject of the analysis is the books of Igor Kostetsky, Ilarion Cholgan and Yuriy Tarnavsky. It has been proved that author's comments of the diaspora playwrights contain elements of masking, doubling, alienating. These techniques of metadrama turn into the tuning fork for the perception of the metadramatic poetics of the original texts.

**Keywords:** metadrama, author's comment, drama of diaspora writers, play.

**Постановка проблеми.** Метадрама є питомою жанровою формою в українській літературі, що має витoki у т.з. шкільній драмі, середньовічних інтермедіях, отримала значний розвиток у драматургії кінця XIX – початку XX ст. та була особливо затребувана в доробку письменників-емігрантів, котрі добре відчували провідні світові тенденції, зокрема у театральному мистецтві. Інтерес до метадрами з боку драматургів у XX ст. спричинений її інтенцією до відкритості художньої структури, що реалізується за допомогою численного подвоєння сценічної дійсності, вставних конструкцій, актуалізації проблеми фейкової ідентичності. Природно, що ігрова домінанта і тотальна театралізація розповсюджувались за межі самих драматичних текстів, залучаючи до сюжетних фантазмагорій і паратекстуальні публіцистичні складники, що зазвичай супроводжують зібрання творів: передмови, коментарі, примітки тощо.

Сучасне літературознавство засвідчує чималий інтерес до метадраматичних студій, предметом яких стають як класичні, так і постмодерні драматичні тексти. Активно та різнобічно досліджується доробок письменників української діаспори, що підтверджує поява останніми роками низки монографій та дисертацій. Своєрідним симбіозом двох зазначених напрямів дослідження є праця Л. Залеської-Онишкевич «Текст і гра: модерна українська драма» (Нью-Йорк, 2009). Особливо слід відзначити посилення уваги до жанрової специфіки автокоментування, про що свідчать роботи Н. Велигиної, О. Медоренко, І. Синиці, А. Тичініної

та ін. У цьому руслі в сучасному літературознавстві актуалізовано як об'єкт досліджень передмову, яка «посідає окреме місце у структурі книги, ще до читання основного тексту скеровуючи реципієнта в напрямку закодованого автором інтерпретування змісту» [5, с. 203].

Важливо підкреслити, що історія літератури засвідчує чимало прикладів того, як письменники при підготовці передмов на зміну публіцистичному стилю обирали художній, перетворюючи вступне слово на повноцінний літературний текст. За П. Магнусоном, паратекст є специфічним «естетичним кордоном, який постійно перетинається та зміщується» [7, с. 4]. У цьому аспекті заслуговують більш ретельного студіювання окремі авторські коментарі, у яких цей кордон мінімізується, зокрема це стосується випадків, коли паратекст і текст є спільною територією гри.

**Метою** цього дослідження є аналіз авторських коментарів до збірок п'єс Ігоря Костецького, Іларіона Чолгана, Юрія Тарнавського. Кожен з письменників зарекомендував себе як новатор зі схильністю до жанрової модифікації та застосування широкого спектру метадраматичних прийомів.

**Виклад основного матеріалу.** Юрій Костецький увійшов в історію українського письменства як оригінальний письменник, критик та теоретик літератури. Особливо цінними є його театральні огляди та статті, опубліковані під псевдонімом Юрій Корбут у журналі «Арка» в руслі «проблеми конфлікту літературної традиції і модернізму як однієї

з актуальних у сучасному літературознавстві» [3, с. 121]. Театрознавчі концепції Костецького викладені в ґрунтовних статтях «Три маски», «Театр площинний і театр об'ємний», «Український трагедійний театр», «Наш містерійний театр». Його праці засвідчують, що письменник гостро відчував місію драматургів своєї історико-культурної епохи створити оригінальний жанр, який дасть нові модифікації розвитку трагічного дискурсу, поєднавши його з містерійними прийомами барокового театру.

У книгу «Тобі належить цілий світ» (2005) було включено розділ «Начерки передмови до нездійсненого видання зібраних творів», що є прикладом авторського коментування власного призначення, самоідентифікації та визначення свого кредо. Окресливши широке коло своєї лектури, Костецький постає у власному автопортреті з «Начерків...» людиною культури, але без пихи і пафосу. У саморефлексіях письменник видається цілком тотожним колоритним персонажам власних п'єс: «Можу стати злочинцем, і можу стати праведником. Для мене, для людини це ніколи не запізно» [2, с. 517]. Частота повторення «Я» у «Начерках...» по суті є засобом відсторонення, саме ж це багатоліке «Я» проаналізовано жорстко і без сентиментів. «Я спроможний вигадати для себе ім'я, – пише Ігор Костецький, – його особливу транскрипцію, розписати наперед свій життєпис і вдосконалити його в минулому на власний смак і вподобу. З абсолютного ніщо постає величина, особистість, окреслена кріпким контуром. З прибраним ім'ям і біографією я стаю самотворною індивідуальністю...» [2, с. 519]. Ця спрага самотворення є цілком суголосною творінню української нації, саме тому він вибрав свою національність свідомо, і надієся «народити Україну як реальне земне тіло», «планету української духової та політичної державности» його приваблювала й тим, що була рівноцінною доведенню «можливості неможливого». Перевітлення, друге народження, самопіднесення – все це складники театральної стихії, яку Ігор Костецький визначає як «управління людини існувати», «стати іншим собою».

Марко Роберт Стех вважає, що Костецький не брався за пояснення своїх текстів в автокоментарях, як це, приміром, робили письменники, яких він глибоко шанував (Джойс, Георгієв, Рільке). Винятком можна вважати інтерв'ю, що провів з ним Ю. Соловій. Єдиною спробою висловитися з приводу своєї драматургії з власної ініціативи стало передмова письменника до книги «Театр перед твоїм порогом» (1963), у якій було презентовано три основні його п'єси. У ній можна знайти факти про написання деяких текстів, театральної пояснення, критичні відгуки. Стиль Костецького в паратекстуальних жанрах є прикладом дискурсивної практика з використанням гри. З перших рядків передмови він іронічно-декларативно заявляє про те, що автори найкраще знаються на своїх творах, але залишаються зі своєю думкою в тіні, оскільки «бояться закиду в самозакоханості». Костецькому, що мав репутацію людини безстрашної і провокаційної,

такі страхи були чужі, отож він вважає за доцільне самому запропонувати читачеві спектр рецензій на його драматичну творчість, включно з негативними, та оприлюднити деякі плітки. Взяті на себе функції він виконує сумлінно, навіть складається враження, що авторові приносить задоволення цитувати негативні оцінки своїх текстів. Таким чином у публіцистичному тексті передмови несподівано розгортається конфлікт за законами написання драматичного твору.

Погляди опонентів Костецький подає доволі розлого, зокрема наводить цитати з нищівної характеристики його стилю, що мали місце в статті О. Гриця «Банкрот літератури», включно з фрагментом пародії Ю. Косача на п'єсу «Спокуси несвятого Антона». Цікаво, що особливе обурення у Гриця викликала власне «передмова невідомого автора», що була своєрідним вступом до згаданої п'єси, поданої на конкурс журналу «Рідне слово» 1945 р. Ця передмова, на думку критика, відштовхувала «чванливою претенсією», рекламуванням твору як «речі епохальної». Безсумнівно, Гриця не враховує дискурс гри, надмірно серйозно сприймає блазнювання автора. Згадуючи цю історію, Костецький зазначає, що згодом та передмова була втрачена, зміст її не зберігся навіть в пам'яті, але цілком допускає, що «це був надхнений заклик до конкурсного журі преміювати п'єсу» [1, с. 7].

Серед наведених автором фрагментів позитивних відгуків письменник відзначає і такі, в яких говориться про його артистичне мислення, інтертекстуальність, метадраматичність. Наприклад, він цитує одного з найбільш авторитетних критиків свого часу професора Гаєвського, який виокремив такий прийом у п'єсах Костецького як «піранделліаська гра в театр», адже ім'я Піранделло стало культовим для репрезентантів нових напрямів розвитку театру в ХХ ст. Рецензент вказав на підкреслення Костецьким «ілюзорності театрального дійства», що досягається і завдяки використанню постаті коментатора, який виконував у п'єсі «Близнятах ще зустрінуться» «ролю інтерпретатора й посередника між глядачем та актором, з одного боку, та глядачем і автором – з другого» [1, с. 9].

Наприкінці своєї передмови до книги «Театр перед твоїм порогом» Ігор Костецький згадує один з випадків театрального буття в еміграції після Другої світової війни. Під час постановки «Примар» Ібсена в міттенвальдському таборі він мав виголосити вступне слово, але через висунуті ним специфічні умови режисер Гірняк врешті цього слова його позбавив. Прикметно, що цей нібито пересічний епізод спогадів Костецький подає з художньою вишуканістю, як вставну мікроп'єсу, яку розпочинає маркером, що засвідчує перехід на інший регістр: «Сцена мала такий перебіг» [1, с. 10]. Очевидно, одним з імпульсів ввести цю сцену компонентом передмови була пам'ятна реакція випадкового глядача позалаштункового курйозного конфлікту – ним був Іван Кошелівець, який, «почавши тієї миті, реготав приблизно сім тижнів» [1, с. 10].

Ігор Костецький завжди прагнув досягти яскравого театрального ефекту в своїх текстах, але розумів далеко не визначальну роль драматурга в театральному дійстві. У передмові, мета якої зазвичай «полягає тільки в тому, щоб притягнути увагу читача» [1, с. 12], письменник констатує смерть автора, як тільки він ступає на поріг театру. Костецький наголошує, що він ніколи не писав п'єси для читання, а завше орієнтувався на їхнє сценічне втілення, інакше кажучи, писав «свої речі з розрахунком заздалегідь на ось таке самогубство» [1, с. 12]. Відтак драматург не оберігає ревно «букву» своїх творінь, для нього найважливіше «дух», що доносить до глядача режисер, і якому заздалегідь драматург надає повне право на самостійність. Аксиоматичні права на вільну інтерпретацію має, за Костецьким, і актор, а також перекладач його драматичних текстів. Втім, кастрація автора у процесі народження театральної вистави є, на нашу думку, також грою Ігоря Костецького, яка домінує у життєвому і творчому пасіонарному самоприв'язанні письменника.

На відміну від Ігоря Костецького, Іларіон Чолган не брав на себе функції критика, але постійно стежив за пресою та певні конфлікти з критично-наукового середовища переносив на сцену. Його персонажі вдаються до дослівного цитування тогочасних науковців або згадують їхні праці (О. Грицай, Ю. Шерех, Б. Рубчак та ін.). Згодом видання його книги «Дванадцять п'єс без однієї» (1990) спонукало автора додати певні автокоментарі, які дуже органічно увійшли у видання як територія гри поза межами художнього тексту. П'ять автокоментарів у виданні були підписані не іменем письменника, вказаним на обкладинці, а псевдонімом В. Нагloch, що вже вказує на певне роздвоєння особистості. У першому автокоментарі під назвою «Рік трьох п'єс» письменник спробував підготувати читача до сприйняття творів, які мали успіх на сцені в особливих еміграційних умовах, але тепер реципієнт повинен був залишитись наодинці з літературною основою ревію. Свій автокоментар він починає з небиліці про молодого Петра Холодного, який, побачивши в магазині гарні рамки, враз захотів написати «до них» картини. Тут проводиться паралель з театральними силами, які опинились в еміграції, і для них автором хотілось створити оригінальні тексти. Разом з тим можна припустити, що Чолган знав ціну паратексту, відтак своїми коментарями йому хотілось спонукати читача ознайомитися з творами, які з часом вже перетворилися на факт історії культури.

Насамперед у першому коментреві письменник кількома штрихами описав історію створення театру-студії в Ляндеку. Зокрема пояснив авторське визначення жанру свого першого твору «Замотеличене теля» – «замасковане літературно-театральне кабаре», оскільки кабаре викликало асоціації певної інтимності на відміну від галасливої музики та яскравих кольорів, якими намагалися вразити під час постановок ревію. Враховуючи складний час, автори інсценізації вирішили заін-

тригувати публіку веселістю й оптимізмом, «карнаваловим походом масок на тлі сірих завіс» [6, с. 17]. Чолган маркує метадраматичну сутність власного експериментального жанру: «Замотепичене теля» було не ревію, а пародія на ревію. Це була гра, забава в театр. Бо в театр можуть бавитися аматори або початкові актори, але бавитись у театр – грати пародію театру – можуть і великі актори» [6, с. 17]. Ще більше гри додали шаржі та пародії на вистави Студії Гіряка у наступному творі драматурга – «Замотеличене теля 2». Самооцінка власної творчої праці справляє враження «замаскованості» (прийом, позичений з його художніх творів), позаяк автор, після інтригуючого початку, «заховався» за місткими схвальними відгуками про його тексти критиків і науковців.

Наступний коментар (до п'єси «Сон української ночі») є спробою висвітлити причину популярності центрального персонажу з галереї образів Чолгана – козака Мамає. Однак на цей раз автор взагалі відходить в тінь, віддаючи пальму першості режисерові і виконавцеві головної ролі у п'єсі, відповідно сам коментар має заголовок «Гірякові Мамаї». І тут Чолган охоче апелює до критиків, які оцінили його звертання як до української барокової культури минулого, так і до досвіду видовищ у Європі. Не викликає сумніву, що письменник знаходив суголосність з твердженнями Ю. Косача, І. Костецького про те, що повоєнна культура стає апологетом «природи театру», вважає за доцільне відкидати все чуже для неї, віддаватися грі, перевтіленню й яскравим емоціям, що має дарувати сцена.

Третій коментар «Les pièces roses et les pièces noires», який є своєрідним вступом до твору «Провулок Св. Духа», В. Нагloch пропонує знову абстрагований погляд на певного драматурга Алексевича (тобто на самого себе), який за прикладом Жана Ануя, поділив свої тексти на рожеві і чорні. «Рожевий» етап самореалізації завершився написанням травестії на відомий твір Івана Франка «Лис Микита». На цей раз В. Нагloch покликається на авторитети не критиків, а персонажів, які сам і створив. Особливо приємно авторові згадати його інноваційне використання образу Шерлока Холмса у своїй «рожевій» п'єсі; значно пізніше (1989) він побачить цей прийом у виставі «Різдвяна ніч» на сцені театру ім. Франка, і це дозволяє письменнику констатувати тяглість ідей та дійти висновку: «Нічого нема нового під сонцем...» [6, с. 246]. До «чорних» п'єс драматург відносить твір «Діти Дажбога», над яким автор працював «з мініорними почуваннями». Цікаво, що рукопис твору, нібито «за класичними законами драми», згодом загубився, але з цього приводу автор ладен жартувати, що, ймовірно, «п'єса ніколи не віднайдеться. Для його добра і для добра літератури» [6, с. 248].

Своєрідною епістолярною формою та наявністю ліричних ноток відрізняється четвертий коментар у книзі – «Листи перед прем'єрою», написаний напередодні гастролей Театру-Студії з комедією «Загублений скарб». Автор вводить у свій

коментар трьох персонажів, яким і адресує свої послання: знайому прихильницю театру Віру, друга-актора і приятеля-критика. У листі до глядачки він акцентує більшу увагу на соціальному підтексті твору, який за жанром називає комедією і трагікомедією водночас. Більш невимушеним тоном відзначається лист до актора, що проживає в Австралії. Автор уявляє його у далеких екзотичних преріях і висловлює жаль, що сам живе «у прерії кам'яних хмародерів». Однак для людей, що за натурою є прихильниками «блакитних авантур», справжньою віддушиною може служити театр – «світ ілюзій», «світ магічної заслони, що криє за собою стільки чару і приємностей» [6, с. 346]. Скромне місце для постановки в Америці вистави «Загублений скарб» у коментарі названо «українським Бродвеем», й ентузіастичним очікуванням не заважали ні навколишні безхатки, які жebraли на горілку, ні розуміння того, що постановка буде лише одна, бо для другої у середовищі діаспори не вистачить публіки. Тим не менше адресант люб'язно запрошує свого друга розділити радість прем'єри у Нью-Йорку та зустрітися з приятелями-акторами, задіяними у підготовці вистави. У третьому листі до театрального рецензента витримано шляхетний тон, однак його фіналом стає незвичне прохання: нічого не писати про прем'єру, а сприймати виставу, «сміючись щиро, не думаючи напущено, де і що треба критикувати» [6, с. 348]. Видається, що автор не керується у своїх запрошеннях мотивами самореклами, для нього театр – це сукупність товариства, яке знається на радощах дійства, що вище за матеріальний зиск і славу в широких колах.

Останній коментар «Від комедії дель арте до театру абсурду» вже своєю назвою віддзеркалює підсумкові інтенції письменника. Він наводить висловлювання Косача, що в «Загубленому скарбі» не вистачає самого автора, відчуття присутності якого в тексті додавала святковості всім першим виставам. Завершує коментар анекдотична містифікація зустрічі в барі «Лиса Микити» критика І. Головацького, автора Алексеви́ча та В. Наго́лоча (три іпостасі Чолгана), сповнена літературних та театральних алюзій. Іронічно обігруються «джерела українського театру» на кшталт «Сатани в бочці» Дмитренка, що стала маркером хуторянства в пам'флетах М. Хвильового. Проте для Алексеви́ча – це «перлина театру мінімалізму», відтак він сприймає за комплімент пророкування «критиком» Головацьким майбутньої слави «клясика Алексеви́чівської комедії дель арте 20-го сторіччя, так як клясиком нашого театру 19-го ст. став автор «Сатани в бочці» [6, с. 398]. На цій самоіронічній театралізованій ноті і завершує Іларіон Чолган власне слово до читача у своєму зібранні п'єс.

Метадраматично насичені автокоментарі у збірці «6 × 0» Юрія Тарнавського (1998). У короткому вступному слові «від автора» з перших речень розкриваються секрети творчого процесу і фіксується початок Тарнавського-драматурга, який, за словами письменника, був спонтанним, «несподівано для автора, виник осінню 1995 р.» [4,

с. 4]. Збірка драм містить відповідно до заявленої кількості шість п'єс. До того ж у книзі опублікована авторська стаття «Театр і текст», що є «спробою боронити тексти циклу від критики, яка, автор припускає, буде скерована на них за їхню «нетеатральність», водночас ця праця «становить підсумок авторових поглядів на театр і драматургію» [4, с. 356]. Причому письменник відверто зізнається, що не всі висловлені ним тези є оригінальними. Сформульована у статті концепція метафоричної інтерпретації тексту, відповідно до зауважень Тарнавського, ілюструється у «Трьох метафоричних етюдах». Крім того, у збірці розміщена рання п'єса «Чотири проекти на український національний прапор».

Як і Ігор Костецький, Тарнавський у передмові й примітках використовує форму третьої особи, говорячи про скриптора власних текстів: «автор уважав», «відчув потребу» тощо. При цьому нарація дистанційована, ілюзорно об'єктивна. Письменник демонстративно складає з себе повноваження деміурга, підкреслюючи домінування над собою як образу автора, так і тексту, що самостійно обирає жанрові обриси: «...форма драми, що стреміла пробитися наверх в Суці (скуці)-рознущі...» [4, с. 4], сам порушує авторові клятви не повертатися до певної теми (йдеться про етюд «Останнє прощання», який продовжує трактувати тему «Гамлетти», хоч і «в дещо інший спосіб» [с. 356]). Ця поза врешті виявляється театральною маскою, яку Тарнавський вміло застосовує у грі з читачем.

Ігровий комунікативний модус приміток Тарнавського реалізується у кількох напрямках. Насамперед це вдавання серйозності, стилізація протокольного стилю. Подача тексту нагадує документальну хроніку, що фіксує зародження ідеї, появу готового твору, чим автор ніби випереджає дослідників-біографів. Деталізація опису процесу підготовки контрастує з численними пасажами, коли автор демонструє свою оманливу некомпетентність, невпевненість у нюансах твору та у доречному способі їх трактування. Нерідко саме такий прийом письменник використовує для активізації інтертексту, підкреслюючи паралелі зі світовим театром, особливо драматургією Шекспіра та Беккета. У примітках також присутні самопокликання на кшталт: «Див. авторову поему *Місто кийв та ям*» [4, с. 353].

Прикладом іронічного дискурсу є коментар автора щодо епізоду «кінської трагедії» «Коні», де Огир намагається згадати ім'я автора книги, яку читає Кобилі і титул якої загублено, перебираючи по пам'яті «Шахер-Махер», «Штефан», «Вольф», і врешті згадує якесь слов'янське прізвище, що закінчується на «скі». У примітках Тарнавський виправляє помилки свого героя (Леопольд фон Сахер-Мазох, Стефан Цвейг) і ніби всерйоз намагається розібратися, хто ж той загадковий письменник («напевно не Достоевський і мабуть не Пшибишевський»), кокетливо ігноруючи слов'янське походження власного прізвища.

Примітки повсякчас відсилають читача до тої чи іншої п'єси циклу, підкреслюючи їхню тематичну та ідейну спорідненість і витворюючи

своєрідну концептуальну мережу. Часом фрагменти творів, що коментуються у примітках, цілком зрозумілі та не потребують додаткового уточнення, до якого таки вдається автор. Маємо підстави вважати, що це так само частина гри, у якій письменник проявляє себе як персонаж-трикстер.

У вступному слові і потім у примітках неодноразово акцентується на спробах автора створити «клясичну грецьку трагедію». В автокоментарі присутнє розлоге пояснення законів античної драматургії, подається тлумачення її ключових функціональних чинників, а також пояснюється принцип, за яким можливо реалізувати трагедійний конфлікт на сучасному матеріалі: «Темою клясичної грецької трагедії є герой і його трагічна доля; темою  $6 \times 0$  – кохання і його смерть, здається єдина подія в житті сучасної людини, що може бути аналогом до трагедії античного світу» [4, с. 4]. Письменник також декларує дотримання структури тетралогії, де «чотири твори, три перші з яких, це трагедії, споріднені одною темою, що становлять *трилогію*, а четвертий – *сатирівська драма*, в якій спрощено кажучи, кепкується з героїв та теми трилогії» [4, с. 5]. Тетралогія «Трикутний квадрат» складається з трилогії «Троє очей» та «сумної комедії» «Карлики», «що відповідає сатирівській драмі, в якій герой перших трьох творів стали людьми малого росту» [4, с. 5]. Однак попри зауваги автор не закриває цикл чотирма п'єсами, і гротескну лінію продовжує у драмі «Коні», за його словами, герої «Карликів» «стали тваринами і поселилися в стайні».

Вже побіжний погляд на зміст та форму самих п'єс Тарнавського дозволяє стверджувати, що у їх структурі, окрім модернізованої античної формули, діють й інші закони сучасної драматургії, зокрема елементи брехтівського епічного театру, піранделлівська схема, естетика «чистого театру» Іро-

товського, а рефренне покликання на давньогрецький канон сприяє усвідомленню генетичної спорідненості між традиційною поетикою та постдрамою.

**Висновки.** Отже, література української діаспори демонструє активне звертання до метадрематичної форми, яка проявляється на різних рівнях твору, зокрема у його паратекстуальній частині. Аналіз передмов та коментарів до збірок п'єс Ігоря Костецького, Іларіона Чолгана та Юрія Тарнавського засвідчує, що наявність у них характерних метадрематичних елементів сприяє посиленню наскрізного ігрового модусу. Основними прийомами метадремати, використаними авторами, стали маскування, роздвоєння, відчуження. Їх функціонування в автокоментуваннях можна вважати своєрідним камертоном сприйняття метадрематичної поетики оригінальних текстів.

#### Список літератури:

1. Костецький І. Театр перед твоїм порогом / Ігор Костецький. – Мюнхен : На горі, 1963. – 256 с.
2. Костецький І. Тобі належить цілий світ / Ігор Костецький. – Київ : Критика, 2005. – 528 с.
3. Лисенко Н. В. «Арка» – український місячник у повоєнній Європі / Лисенко Н. В. // *Sciens and Education a New Dimension*. – Budapest, 2013. – Vol. 2. – P. 118–121.
4. Тарнавський Ю.  $6 \times 0$ . Драматичні твори / Юрій Костецький. – Київ : Родовід, 1998. – 360 с.
5. Тичініна А. Функціональність передмови в цілісному сприйнятті тексту (Вігольд Гомбрович «Транс-Атлантик») / А. Тичініна // *Питання літературознавства*. – Чернівці, 2017. – Вип. 95. – С. 200–216.
6. Чолган І. Дванадцять п'єс без однієї / Іларіон Чолган. – Нью-Йорк : Слово, 1990. – 517 с.
7. Magnuson P. *Reading Public Romanticism* / P. Magnuson. – Princeton : Princeton University Press, 1998. – 232 p.