

ПОЕТОЛОГІЧНІ СТУДІЇ

УДК 821.161.2: 82.02

О. А. Вісуч

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

МЕТАДРАМАТИЧНА ТРАНСГРЕСІЯ В П'ЄСІ ЮРІЯ КОСАЧА «КОРТЕЗ І БЕЗТАЛАННА»

У статті здійснюється метадраматичний аналіз п'єси Юрія Косача «Кортез і Безталанна». Авторською специфікою метадрами Юрія Косача визнано концентровану умовність художнього простору і часу; багатшарову структуру образів персонажів; трансгресивне ускладнення інтертексту; застосування кінематографічних прийомів, деструктивних щодо цілісності твору; перерозподіл функцій виконавця і глядача; використання стихії маскараду, як засобу розшарування сценічної дії.

Ключові слова: метадрама, трансгресія, розщеплення, фантазмагорія, маскарад.

Постановка проблеми. Трансгресивна стратегія є однією з ознак динаміки культури ХХ ст. Під трансгресією зазвичай розуміють певний деструктивний зсув, руйнування, перетин кордонів усталеного, утвердження формально-змістовних інновацій поетики, включно з аспектами, які раніше вважалися табуованими. Мішель Фуко, спираючись на спостереження багатьох мислителів від Гегеля до Жоржа Батая, у праці «Передмова до трансгресії» констатував, що трансгресія – це наріжний камінь нової контроверсійної культури, мислення нелінійними матрицями осягнення світу, перехід буття в радикально нові стани. Феномен трансгресії у тлумаченні філософа пов'язаний з ідеєю «смерті Бога», він закономірно впливає на зміну мовних тенденцій та літературних образів [15].

У сучасній науці (психології, філософії, культурології, мистецтвознавстві, літературознавстві) трансгресія нерозривно пов'язана з деконструктивізмом, її трактують як «процес виходу суб'єкта за якусь абсолютну межу, яка у вимірі емпіричного світу здається неперехідною, це творчий прорив людської свідомості, руйнація будь-яких матеріальних чи соціальних обмежень» [1, с. 122]. На думку Тамари Гундорової, «важливу роль у формуванні модерністського канону загалом відіграють цінності, розгорнені

на основі трансгресії» [2, с. 13]. Однак ще інтенсивніше вони стають затребувані у середині ХХ ст., просякненого досвідом катастрофізму, зумовленого Другою світовою війною. Саме тоді лідери авангардних пошуків актуалізують художні версії трансгресивної свідомості, а дослідники починають зосереджувати увагу на трансгресії як території мистецьких експериментів, її співмірності з грою.

Механізми трансгресії слід вважати важливими компонентом інструментарію метадрами з характерною для неї метафікційністю, хаосом умовності, перетіканням образів, що загалом суттєво відрізняються від схематичної форми «театру в театрі», «п'єси в п'єсі», «сцени в сцені». За словами Антона Макарова, метадраматичні твори з трансгресивною структурою «не мають в своїй структурі ніякої «вторинної» або «внутрішньої» сцени, проте вони переслідують ті ж функції, що і драми, побудовані за класичною моделлю «театру в театрі», – виявлення театрального дійства і викриття театралізації в широкому сенсі» [9, с. 88]. На функціонування металепису у метадрамі ХХ ст. одним із перших вказав Жерар Женетт, який зазначав: «У певному сенсі піранделлізм «Шести персонажів у пошуках автора» або «Сьогодні ми імпровізуємо», де одні і ті ж особи стають по черзі то героями, то акторами, є не що інше, як гран-

діозне розширення металепсиса... Всі ці ігрові ефекти виявляють самою своєю інтенсивністю значущість тієї межі, яку вони переступають всупереч будь-якій правдоподібності...» [3, с. 245]. Загалом трансгресивна модель творчості відкриває повсякчасне бачення інакшості, що «перебуває за межами допустимого і уявлюваного, не підкорюється нормам і вимірам традиційного сприйняття, що приписує світу порядок і смисл» [14, с. 26]. Саме такими особливостями відзначається театр українських драматургів, що репрезентують третю хвилю еміграції. Найяскравіший серед них – Юрій Косач.

Аналіз останніх досліджень та публікацій.

Перші оцінки драматургії Юрія Косача мають місце в доробку Григорія Костюка [8], Лариси Залеської-Онишкевич [4], Соломії Павличко [10], Анни Ращенко [11], Валерія Ревуцького [12] та інших.

Системний аналіз драматургічного доробку письменника розпочала Марія Реутова, яка у своїй дисертації «Драматургія Юрія Косача в контексті літератури української діаспори» (2018) дійшла такого висновку: «Специфіку драматичної творчості письменника визначають витворення оригінальної історичної концепції та діалог зі світовою культурною традицією, питомим складником якої, на його переконання, є українська література; експериментальність поетики, наскрізна інтертекстуальність як показник інтелектуальної елітарності» [13, с. 186]. Дослідниця влучно виокремлює провідні ознаки драматургічної творчості Косача: мотив двійництва, удавання, приховування, театральна гра, маски, однак розглядає ці безсумнівно метадраматичні прикмети як автопсихологічні чинники, що відбивають «поведінкові моделі і стратегії» письменника [13, с. 208], і водночас вбачає їх цілком органічними в різних авангардних течіях, включно з постмодерністськими концепціями на початковому етапі їх становлення.

Мета і завдання дослідження. Метою дослідження є виявлення особливостей метадраматичності п'єси Юрія Косача «Кортес і Безталанна» та визначення механізмів трансгресії, які впливають на специфіку метадрами автора.

Виклад основного матеріалу. П'єса «Кортес і Безталанна», датована 1956 роком, на відміну від інших драматичних творів автора, не була надрукована за життя і не ставилась на сцені. Зберігалась в архіві Валеріяна Ревуцького, вийшла у світ завдяки Ларисі Онишкевич 1998 року в журналі «Сучасність».

Сьогодні можемо констатувати лише поверхові спроби інтерпретації цієї феєричної фантазмагорії з потужним культурософським началом, написаної з винятковою драматичною майстерністю. Нечисельні критики, котрі вдалися до професійної реакції та аналізу тексту, відзначають його виключне місце у драматичному доробку автора, підкреслюючи виняткову театральність твору [12; 13].

П'єса складається з трьох відслон, дія яких проходить у відносно ізольованому просторі – на віллі головної героїні Альфари. У вступній ремарці топос описується як «хімерна споруда, збудована на скельному зрубі, агрегат зі сталі, скла і каміння» [7, с. 12]. Попри заявлену монументальність, цей простір має динамічні риси: «Іноді вона осяяна сонцем, іноді затьмарена, іноді в'яскравлена сяйвом місяця. Іноді це – гадано – барка чи сад, що, убрані прапорцями і лямпіонами, впливають у безкрає» [7, с. 12]. Очевидно, така мінливість досягається завдяки використанню у якості будівельного матеріалу скла, що, будучи нейтральним, віддзеркалює форми, барви і рухи навколишнього середовища, дублюючи його. Аналогію можна побачити у кришталевій (скляній) горі, що стала центральним містичним топосом у фантастичній драмі Лесі Українки «Осінь казка». У п'єсі Юрія Косача принцип віддзеркалення стає наскрізним і стосується не лише художнього простору та предметного світу, але й сутності та структури персоносфери, де герої безкінечно роздвоюються, перетворюються, змінюючи свої іпостасі та ампуа. У замкненому просторі вілли таке розщеплення досягається шляхом зображення ірреальних світів, плодів напівмарень та фантазувань, з характерною міфічною структурою та позачассям.

Умовність часу в творі має метадраматичний характер. Автор наголошує на його зміні у кожній з дій, хоча й уникає конкретного остаточного визначення: «Якщо ж трактувати справу в часі, то, наприклад, перша відслонна мала б познати до того, що дія відбувається на початку XIX сторіччя, в похмурий і ледарський час присмерку еспанської імперії. Іноді, наприклад в другій відслоні, це радше – наші часи. Іноді – час втрачає свою названість» [7, с. 12]. Попри відсутність чіткого окреслення, не можна говорити, що час і доба не мають значення у творі. Епохи калейдоскопічно накладаються одна на одну, співіснують на сцені, сприяючи поліфонічності образного світу.

Відкриває п'єсу поява примхливої Альфари в оточенні свити, що складається з трьох чоловічих типів: матадор Гонзалес (тип воїна), «копійковий» поет Міранда (тип придворного митця) і чарівний де'генерат Руфіно, особа середньої статті (тип компаньйона-гедоніста) – їхні здібнілі фігури підкреслюють марноту, що оточує або породжена самою знатною синьорою, ілюструють її цинічне ставлення до людської цивілізації, виражене у колоритному порівнянні культури з «абортарієм труїзмів». Проте, без сумніву, Альфара – людина культури, її мова просякнута семіотичними знаками історії і мистецтва, що окреслюють надзвичайно широкий діапазон її освіченості та інтересів.

Цілком незаслужено, на наш погляд, персонаж Альфари критики відсувають на другий план щодо Кортеза [12; 13]. Цей типаж, вочевидь, імponує авторові, не випадково до її образу він звертається і поза п'єсою. Так, вона є адресаткою серії листів «До Дон'ї Ельвіри Дель Гравальос Альфари, незрівнянної Амаріліс в королівському театрі Ля Монтерія, а враз із тим чеснотливої Целестини театру Колізео, нищепідписаного посланіє патетичне перше» вперше опублікованих Марком Стехом у журналі «Кур'єр Кривбасу» (2012). Ці листи – стилізоване есе, у якому автор прагне розкрити власне бачення природи театру загалом та перспективи української сцени і драматургії зокрема. Альфара тут (частіше названа іншим своїм ім'ям – Ельвіра) – «дочка конкістадорів», «вічна жрекиня Мельпомени», з якою автор веде розмови «у царстві тіней», мандруючи крізь століття. Юрій Косач пояснює свої уявні співрозмовниці власне упередження перед реалістичним театром. Його тези цілком відтворюють концепцію метадрами з її тяжінням до ускладнених структур: «Це не значить, що я не хочу бачити на сцені, як цілує любий любу <...> це все дійсність і дійсність цікава, але я хочу, щоб до цієї дійсності (1) приєдналась ще інша дійсність, понадсвідома, (2) і третя дійсність, ізсередина (3), мистцева, суб'єктивна <...> І тому, дорога Дон'я Ельвіро, я сказав вам на початку: Я одягаю маску» [5, с. 166].

На практиці така ускладненість стає художнім принципом як побудови п'єси «Кортез і Безталанна», так і структури окремих її персонажів. Зокрема, Альфара у творі – це й міщанка, як вказують дослідники [12; 13], й уособлення занепаду західної цивілізації, розтління американської буржуазії; але й втомлена від «ніщоти»

життя вічна постать, жіночий інваріант фаустівського типу («Все – нісенітне»; «Безглузда метушня дурнів»; «Навколо пустеля» [7, с. 13]). Під час першого знайомства Кортез характеризує її словами: «...Ваш стиль – дозвольте деяку критику – банальний до, скажімо, здичавіння. Коли я оце дивлюсь на вас, мені здається, що ви вже не в стані відчувати ясне і хороше. Усе ж – з другого боку – у вас незбагненна трагедійність» [7, с. 17]. Згідно з поглядами самого автора ця трагедійність і є основою театру, де ключовою виступає «туга людини виповнити власним змістом єдиний, вічний, темний, загадковий, суперечний принцип життя, а ця туга проявляється не в споглядальному спокою, а у вольовій динаміці» [5, с. 164].

Нудьга, що тяжіє над нею, штовхає героїню до безкінечних пошуків розради. Особливо підживлює її фантазії ймовірне славетне походження – приналежність до династії конкістадорів-колонізаторів Мексики. Спрагла до вітаїстичних авантур, оточена безхребетними бовдурами та меркантильними прагматиками, від яких чекала відваги та натхнення, сеньора впадає у відчай: «Нехай це буде конюх, лакей, герой, до чорта, але сміло, тільки сміло» [7, с. 14]. Примха Альфари невдовзі матеріалізується і з'являється, можливо, плід її уяви, а, можливо, найманець-лицедій – чистій вікон Кортез, харизматичний авантюрист, що провокативними куртуазними промовами перевертає світ героїні.

Образ персонажа наділений ще більшою динамікою, що яскраво виражено у браваді-самопрезентації: «Отож я був вантажником у порті Нью-Йорку. Я стріляв гадюк в Аргентині... Я працював на плантаціях над Амазонкою... Я був стюартом на одному норвезькому кораблі. Що ж – профан, я неук, я сумнівна особистість, я звихнена людинка, я інді – невольник власних жаг...» [7, с. 17–18]. Головна сутність цього персонажа – Поезія (завойовника, винахідника, першовідкривача), що протиставляється, з одного боку, «сухопутному» придворному поетові Міранді, а з іншого – сірому кардиналу Дону Родріго Моралесу. У калейдоскопі іпостасей слід виокремити самоідентифікацію («справжню професію») Кортеза – «...менестрель. Тобто, коли бажаєте, арлекін» [7, с. 17]. З азартом готовності стати ким завгодно, зрештою не без впливу Альфари він обирає роль конкістадора нового часу, який прагне відкрити острів Блаженних, що, вочевидь, приваблює Альфару

можливістю уподібнитись до меценатів експедицій Фернандо Кортеса.

Острів Блаженних – це фактично повернення автора до міфологічного образу, який наснажив його белетризоване оповідання «Запрошення на Цитеру» про художника доби класицизму Антона Лосенка, мистецька доля якого нагадувала шлях композитора Бортнянського. Твір інтермедіально наснажений одним з малярських шедеврів Антуана Ватто «Відплиття на острів Кіферу» (1717), а заодно в ньому можна знайти образний зв'язок з операми Кірістофа Глюка «Обложена Кітіра» та Жана-Філіппа Рамо «Дардан». Водночас вбачаємо в рефлексіях Лосенка ембріон майбутньої метадрами «Кортес і безталанна». «...чорт його бери, що він думав тоді, цей витівкуватий, цей юродивий Ватто? – читаємо в оповіданні Юрія Косача. – Чи й справді все це комедія, вселюдська комічна опера, а невдаха Арлекін за героя в ній?.. Чи не заплакати, а потім засміятися над усією метушнею цією й піти собі геть, з фарандолею причинних на Цитеру, а там, хтозна, може, і в облуді й краса таїться, й мудрість!..» [6, с. 253]. Трактуння міфологеми Цитери, на нашу думку, Юрій Косач почерпнув від Ватто, і фіксація цього є в оповіданні, де зазначено: «У сумбурі машкар, у гримасі арлекіна відкривав неповторне. Учитель, учитель – він химерний Ватто із Цитери, з острова дозвілля й забуття. Глузд Цитери збагнув – це була спокуса! Спокуса до гріху відкриття, до гріху посміти! Спокуса до гріху жити, і то прагнучи!» [6, с.261]. У п'єсі «Кортес і Безталанна» відбувається розщеплення міфічного топосу, що у дискурсі одних персонажів постає як заповітна земля соціальної справедливості й свободи, а інших – територія розпусти та тілесних утіх.

Дослідники відзначали кінематографічну природу драматичної форми твору. Валеріян Ревуцький називає кінокадрами зображені уявні картини, які супроводжуються «посиленим уживанням світляної партитури», пантомімою, часом подані без осіб або ж у їх структуру включено умовних осіб [12, с. 51–52]. Засоби кіномистецтва складають основу метадраматичної форми твору, допомагаючи під час створення іншого світу з блискавичним перевтіленням: «Темніє, згодом спалахують стіни, а з розсуненого мороку, на тлі вже інших, не цих світів виходить Принцеса Мая, Гуаскар. Альфара відходить у темряву, а Кортес стоїть в осіянні, в грізному шоломі конкістадора» [7, с. 18]. Для Альфари

межа, що розділяє реальність та дійсність, майже не відчутна. Сугестивні оповіді Кортеса про своє міфічне минуле перетворюються на вставні сцени, що оживають в очах ідеального реципієнта. Альфара повністю занурюється у світ фантазії, де постають фігури принцеси Гуаскар, Маркізи та Марини. З фрагментів та образів, які виринають у дискурсі Альфари та Кортеса, згодом утворюється складний орнамент сюжету двох наступних дій. За законами трансгресії уламки асоціацій поєднуються між собою у химерну картину: мексиканська принцеса Гуаскар перетворюється на клерка в тресті «Томахо і Сігуерос», співачка з казино – на зірку, що сходинку Кортеса Марину тощо.

У п'єсі використано характерний метадраматичний прийом, коли персонажі перетворюються на глядачів, спостерігаючи дійства, що їм пропонують інші герої твору. Причому і тут відсутній чіткий поділ на групи: той самий персонаж може бути як візіонером, так й ілюзіоністом. Скажімо, Альфара у другій дії переймає кортезівську майстерність оповідача і вже на прохання Моралеза поділитися з ним «рефлексом» своїх уявлень драматично оприявнює фантазію побачення Кортеса і Марини. Важливу роль у формуванні метадрами у п'єсі на рівні з «постановками» фантазій виконує інсценізація сну Альфари, перед початком якої глядачів попереджено: «...не легковажте, сеньори і сеньорити, снів, вони іноді збуваються» [7, с. 41]. Прикметно, що фантазмагорія, пронизана мерехтінням архетипів, переходить у дійсність: рана, отримана Альфарою від уявного Кортеса ударом «опіреною змією Мая», кровоточить насправді, а Моралез, викриваючи «замах на вбивство», виносить реальні звинувачення у змові Марини та Кортеса. Таким чином у тексті створюється атмосфера вірусного візіонерства, що призводить до патологічної недовіри щодо реальності.

Власне, мотив сну є наскрізним у творі і закономірно призводить до традиційного для метадрами покликання на шекспірівський текст, що також набуває трансгресивного ускладнення, як-от: «Отож було це все, чи не було, а як було, то чому не було, а як не було, то чому було. Чи не так стоїть питання?» [7, с. 44].

Тоді як шекспірівський код нетипово обмежений для такого роду п'єс (крім згаданого фрагмента можна ще назвати хіба що порівняння Марини з «...Макбет»), алюзії і покликання на твори Лесі Українки багаточисельні та різнопланові. Ключовою слід визнати трансформацію

донжуанівської моделі у творі Косача. На персональному рівні вона реалізується у протистоянні Кортеза (Дон Жуана) і Моралеза (Дон Гонзаго), любовній лінії Кортез – Альфара (Донна Анна), що в обох текстах базується на протекції та владних амбіціях жінки, що вступає у конфлікт з волелюбним чоловіком. Спільною для обох текстів є метафорика скам'яніння душі. Наголосимо, що авторська модернізація у творі Юрія Косача полягає у деструкції вихідного сюжетного коду і розщепленні функцій та ідентичності персонажів, що загалом служить децентралізації цілої структури.

У третій відслоні відбувається остаточне розшарування дії: з одного боку, штаповані викриття негідників (Моралез і Марина), пафосні прожекти патріотичного та соціалістичного характеру (Гуаскар), а з іншого – виразне усвідомлення, що ніхто з героїв не є справжнім супротивником Кортеза. Його поле бою – розколоте «Я», відтак, він не вбачає небезпеки втратити себе (риторичним є питання, ким насправді був багатолікий менестрель), оскільки особистісні інтенції героя спрямовані на те, щоб стати кимось, набути кінцевої форми. Трансгресивну природу п'єси «Кортез і безталанна» можна вважати означеною у фрагменті згаданого «Листа...» Юрія Косача: «Справжня драма, – зазначав Г. Гавптман, – по своїй натурі безкінечна. Це є постійний бій без висліду. Кожна ситуація... запалює нову ситуацію. А ця знов нову, й так у постійному зростанні – в безкінечне» [5, с. 164].

Метадраматичне подвоєння сценічної умовності у третій дії п'єси Юрія Косача досягається в основному завдяки видозміненій функції персонажа Досамантеса. Вірний лакей сеньйори (в структурі цього образу прочитуються і алюзії на донжуанівського Сганареля) бере на себе роль ведучого арлекіна, що дозволяє йому вийти на передній план і навіть замінити скам'янілого, безвладного, розбитого сумнівами Кортеза, ставши головним опонентом «малого інквізитора» Моралеза, повноправним гравцем у «шаховому турнірі». Його вступна промова, адресована уявному глядачеві і почасти персонажам п'єси, резюмує події двох попередніх відслон і налаштовує на сприйняття останньої: «Сеньйори і серьорити! Ви бачили фрагмент нещодавно, фрагмент небожественної комедії нашого сторіччя, чи якого бажаєте, ваша справа. Наближається її патетичний фінал. Не беріть нічого надто поважно, хоч і не вважай-

те все те, що тут буде діятися, нісенітним жартом» [7, с. 36]. Подальші коментарі також мають метадраматичну природу і нерідко служать не витлумаченню драматичної ситуації, а радше розфокусуванню уваги. Репліки Досамантеса акцентують увагу на тому, що все дійство є постановкою, персонажі якої свідомі своїх масок.

Топос маскараду, завдяки якому театралізація у п'єсі Косача досягає піку, має низку завдань. Зокрема, реалізує авторський формат соціальної функції драми, яка, на думку Косача, полягає у тому, щоб «підійти до головних тем сучасності й зайняти діалектичне становище до тайни взаємин людини самотньої й людини в масі, цієї основної теми трагедійного, театрального» [5, с. 164]. Стихія мас захоплює простір п'єси Косача подібно тому, як це відбувається у фіналі «Осінньої казки» Лесі Українки, де витримані схожі пропорції драматичної структури. Особливістю п'єси «Кортез і Безталанна» є те, що людська юрба залишається образом-фантомом, конфлікт з яким розв'язується дистанційно. Сцена ж заповнюється театральною стихією з її хаотичною деструктивною енергетикою. Арлекіни, яких, за припущенням автора, можна замінити на «балети: воїнів Монтесуми, дівчат Мая, і навіть фарандола маркіз з острова Цітери» [7, с. 43], раз-по-раз проходять колесом по сцені, вкотре наголошуючи на умовності всього, що там відбувається: «Дійсність це чи гра уяви, гра уяви, // скаже нам поет в кінці забави, забави...» [7, с. 43]. У кінці бій їхніх барабанів остаточно поглинає дійство.

Висновки. П'єса Юрія Косача «Кортез і Безталанна» яскраво репрезентує динаміку метадраматичної форми в середині ХХ ст. з характерним залученням механізмів трансгресії. Її ключовими прийомами у тексті є концентрація умовності художнього простору і часу; ускладнена структура образів персонажів, що досягається, зокрема, внаслідок авторських самопокликань, міфопоетики, асоціативності, інтертексту, який зазнає трансгресивного ускладнення. Деструктивними щодо художньої цілісності тексту виявляються кінематографічні прийоми, застосовані задля розмивання кордонів дійсності, що нерідко перетікає у сон і марення. Дієвим засобом увиразнення метадраматичної форми п'єси є перерозподіл функцій виконавця і глядача. Стихія маскараду, що заповнює фінал твору, сприяє остаточному розшаруванню сценічної дії, перетвореної, зрештою, на безкінечне фантасмагоричне марево.

Список використаної літератури:

1. Бондар Т.О. Утопічна творчість як акт трансгресії. Філософські обрії. 2007. № 17. С. 122–133.
2. Гундорова Т. Проявлення слова: Дискусія раннього українського модернізму. Київ: Критика. 2009. 447 с.
3. Женетт Ж. Работы по поэтике. Фигуры. В 2-х томах. Москва: Изд-во имени Сабашниковых. 1998. Т. 2. 472 с.
4. Залеська Онишкевич Л. Текст і гра. Модерна Українська драма. Львів: Літопис. 2009. 472 с.
5. Косач Ю. До Дон'ї Ельвіри дель Гравальос Альфари. Кур'єр Кривбасу. 2012. № 276–277. С. 159–171.
6. Косач Ю. Запрошення на Цитеру. Запрошення на Цитеру. Беретризовані біографії. Київ: Комора. 2014. С. 249–273.
7. Косач Ю. Кортес і безталанна. Сучасність. 1998. № 5. С. 12–49.
8. Костюк Г. Юрій Косач (Талант і химери). Зустріч і прощання: Спогади. Кн. 2. Київ: Смолоскип. 2008. С. 377–403.
9. Макаров А. «Новая драма»: поиск литературоведческой оптики для описания метатеатральных экспериментов. Филологические науки. Вопросы теории и практики. Тамбов: Грамота. 2012. № 6 (17). С. 85–89.
10. Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі. Київ: Либідь. 1999. 447 с.
11. Ращенко А. Спільне й відмінне світоглядно-мистецьких платформ Ю. Косача та І. Костецького: проблема індивідуальної, творчої та соціальної ідентифікації мистця слова в емігрантській українській літературі. Сучасні проблеми мовознавства та літературознавства. 2011. № 16. С. 254–256.
12. Ревуцький В. Після першого прочитання драми Юрія Косача «Кортес і безталанна». Сучасність. 1998. № 5. С. 50–52.
13. Реутова М.А. Драматургія Юрія Косача в контексті літератури української еміграції: дис. ... канд. філол. наук : 10.01.01. / Донецький національний університет ім. В. Стуса. Київ, 2018. 214 с.
14. Шлыкова С.П. Трансгрессия в авангардном искусстве XX – начала XXI веков: автореф дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.09. Саратов, 2013. 29 с.
15. Foucault M. A preface to transgression. Language, counter-memory, practice: Selected essays and interviews. 1977. P. 29–52.

Висич А. А. Метадраматическая трансгрессия в пьесе Юрия Косача «Кортес и Несчастная»

В статье осуществляется метадраматичний анализ пьесы Юрия Косача «Кортес и Несчастная». Доказывается, что авторской спецификой метадрaмы Юрия Косача являются концентрированная условность художественного пространства и времени; многослойная структура образов персонажей; трансгрессивные осложнения интертекста; применение кинематографических приемов, деструктивных по отношению к целостности произведения; перераспределение функций исполнителя и зрителя; использование стилизации маскарада, как средства расслоения сценического действия.

Ключевые слова: метадрама, трансгрессия, расщепление, фантасмагория, маскарад.

Visych O. A. Metadramatic transgression in the play «Cortez and Unlucky» by Yuriy Kosach

The article deals with the metadramatic analysis of the play «Cortez and Unlucky» by Yuriy Kosach. It is proved that the unique specificity of Yuriy Kosach's metadrama is based on the concentration of the conditionality of the artistic space and time; multilayer characters' images; transgressive complication of intertext; usage of cinematic techniques, which are destructive for the text integrity; redistribution of performer / viewer functions; usage of a masquerade show as a means of stratifying stage action.

Key words: metadrama, transgression, splitting, phantasmagoria, masquerade.