

ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВО

УДК 821.161.2: 82.02

Вісич О. А.

Національний університет «Острозька академія»

ТЕАТРАЛЬНИЙ ДИСКУРС ЯК ОСНОВА МЕТАДРАМАТИЗМУ В П'ЄСАХ ВОЛОДИМИРА ВИННИЧЕНКА

У статті пропонується аналіз драматичного доробку Володимира Винниченка з позиції теорії метадрами. Доведено, що театральний дискурс у п'єсах письменника реалізується в кількох площинах. У текстах наявна велика кількість персонажів-акторів, що сприяє налаштуванню специфічного реєстру рецепції твору й водночас провокує осмислення культурної функції театру в художній інтерпретації письменника. Доведено, що авторське бачення сцени як несумісної альтернативи сім'ї є складником антитеатрального дискурсу. Ключова в цьому ракурсі драма «Натусь», де відбувається двобій професійних акторів та обивателів-постановників, причому саме останні перемагають завдяки завзятій і цинічній грі. Таку тенденцію виокремлено також у драмі «Пророк», де Винниченкові вдалося засобами метадрами показати один із ликів глобалістського Theatrum Mundi, який приносить людству нескінченну низку ілюзій.

Ключові слова: метадрама, театральний дискурс, антитеатральність, актор, маска.

Постановка проблеми. Метадраматичний аналіз, що актуалізується в сучасному літературознавстві, дає змогу виявити безпосередній формозмістовий зв'язок драматичного твору з театральним мистецтвом. Наявність театрального дискурсу в п'єсі зумовлює неминуче подвоєння образу театру під час її постановки на сцені, а з іншого боку, у самому тексті на перший план виходять концепти гри, лицедійства, обману, вдавання. Найяскравіше це проявляється в тих драматургів, які тісно контактують із театральним середовищем, до числа яких належить Володимир Винниченко. Він мав досвід творчого спілкування з популярними режисерами й акторами свого часу, що сприяло розвитку його театрального мислення. Володимир Винниченко поставив собі за мету зробити внесок у європеїзацію українського театру як на рівні змісту, так і на рівні форми, хоча йому не завжди вдавалося звільнитися від шаблонів старої школи, уникнути мелодраматичних штамсів на догоду публіці. Микола Вороний у праці «Театр і драма» одним із перших спробував наголосити на самотності світу Винниченка-драматурга як автора, що один із небагатьох в Україні писав власне репертуарні п'єси.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Останніми роками творчість Винниченка зазнала глибокого переосмислення завдяки зусиллям таких дослідників, як Лариса Мороз, Володимир Панченко, Віктор Гуменюк, Людмила Свербілова, Сергій Михида та інші. Тезу про випередження Винниченком своєї доби активно популяризували визначні представники наукової діаспори Лариса Залеська-Онишкевич і Марта Тарнавська. Нове світло на новаторство Винниченка-драматурга кинули театрознавці, насамперед заслуговують на увагу роботи Ігоря Юдкіна. Однак у руслі метадраматичних досліджень п'єси Винниченка досі не зазнавали вдумливих інтерпретацій.

Постановка завдання. Мета статті – визначити специфіку метадраматичного мислення Володимира Винниченка та довести важливу роль образу театру в художньому світі драматурга.

Виклад основного матеріалу. Театральний дискурс у п'єсах Володимира Винниченка реалізується в кількох площинах, стаючи основою метадраматичної поетики автора. Важливим маркером останньої є наявність серед дійових осіб чималої кількості персонажів-акторів, що сприяє налаштуванню специфічного реєстру рецепції тексту й водночас провокує осмислення культур-

ної функції театру в художній інтерпретації письменника. Прикладом такого твору треба вважати п'єсу «Між двох сил» (1918), головна героїня якого Софія – артистка Петроградського державного театру (йдеться про знаменитий Маріїнський театр, назву якого змінили після більшовицького перевороту 1917 р.). Попри те, що дія в п'єсі розгортається вже після того, як Софія покинула театр, а повернувшись в Україну, практично абстрагувалась від своєї професії, вона активно використовує акторський досвід у спробі приховати вплив популярної на той час ідеології на її світогляд, що зумовило симпатію до більшовиків і співпрацю з ними. У п'єсі репрезентує театральний світ також гімназист й актор-аматор Коля, якого розстрілюють червоногвардійці за свідомий патріотизм. Власне гімназисту в п'єсі належить усього кілька фраз, переважно замість нього говорить його мати, яка, намагаючись урятувати сина, повторює раз по раз, що він інтелігентний юнак, єдиний його гріх – участь у любительських виставах, що вплинули на його самоідентифікацію: *«Вы, господа, то есть товарищи! Не слушайте его, не слушайте. Он участвовал в любительских спектаклях и потому говорит по-малороссийски»* [2]. Отож драмгуртки постають осередками, що мали неабиякий вплив на національне самоусвідомлення української молоді.

Серед персонажів Винниченка знаходимо чимало таких, які особливо схильні до лицедійства або їм дорікають за це. Наприклад, у п'єсі «Гріх» Сталинський хвалиться своїми здібностями: *«Правда, з мене чудесний актор вийшов би?»* [1, с. 507]. У «Брехні» Іван Стратонович, штовхаючи до суїциду Наталю Павлівну, вкотре виявляє недовіру до її рішення: *«О, так легко та ще такій актрисі, як вам, провести цю штучку...»* [1, с. 173]. Цілком слушно Ігор Юдкін зазначає, що самогубство Наталі Павлівни виявляється фатально визначеним умовами гри «драми честі», прийнятими нею в її уявному театрі одного актора, «а за цими правилами їй випадає роль жертви» [10, с. 149].

Важливе місце в метадраматичному інструментарії письменника посідає маска. Попри практичну відсутність безпосереднього зображення сцени маскараду у творчості автора, літературознавці дійшли спільної думки щодо прагнення його героїв до маскуванню як засобу відігравати певну суспільну роль, причому маска нерідко переростає у внутрішню суть людини. За спостереженнями Віктора Гуменюка, мало не в кожній п'єсі є хоча б одна дійова особа, котра «набуває

обрисів маріонетки, ненав'язливо підкреслюючи деяку маріонетковість, масковість і інших персонажів» [5, с. 20]. Зазвичай цей прийом підкреслює властиве письменникові багатство ігрової стихії. Наприклад, ефект маріонетковості простежуємо в п'єсі «Щаблі життя», хоча персонажумасці Винниченка водночас дано не втрачати життєву плоть, оскільки автор прагнув поєднати узагальнення й натуралістичну точність вірогідності. Низку характерів-масок репрезентує п'єса «Брехня»: Наталя Павлівна – маска розмаїтих чеснот, Антось – маска палкого коханця, Іван Стратонович – демонічна маска тощо. Ігор Юдкін, аналізуючи «Брехню», слушно стверджує: *«Дистанція між маскою та еством виявляється нестійкою: це ество може кожної хвилини ототожнити себе з маскою або ж, навпаки, маска настільки міцно прикипить до обличчя постаті, що перетвориться на інакбуття її постаті»* [10, с. 149]. На думку Лариси Мороз, проблема маски досягла кульмінації в п'єсі «Базар». Головна героїня твору Маруся вірить, що її краса заважає максимально розкритись у важливій для неї партійній роботі, а чоловіки, що закохуються в неї, через її вроду не здатні побачити душу. Урешті вона наважується на страшний крок – спотворює своє обличчя сірчаною кислотою. Мороз уважає, що героїня спробувала «відокремити свою сутність від свого обличчя», однак для дослідниці залишається дилема: чи Маруся скинула «маску краси» чи, навпаки, «заховала свою прекрасну суть маскою потворності» [7, с. 52]. На нашу думку, друга теза видається переконливішою. Маска таки не принесла героїні бажаної волі та гармонії.

Концепція сцени як альтернативи сім'ї для жінки розгорнута в драмі «Закон». Її героїня Інна не може мати дітей, життя для неї стає осоружним і тому вона бачить для себе можливою самореалізацію в театрі (або шантажує цією ідеєю свою інтелігентну сім'ю). Із цієї новини починається зав'язка. Інна повідомляє мамі: *«... я вступаю... в опереткову трупу! ...Я ж цілий день із ними вовтузилась: і співала їм, і грала, й танцювала. З режисерами, з директорами. Вони всі, Тамуню, кажуть, що я через два місяці, «уб'ю» чи «заріжу», – я не пам'ятаю, як вони казали, – всіх їхніх примадонн»* [1, с. 541]. Друг сім'ї й особистий шанувальник Інни запевняє, що оперета – це лише початок її сценічної кар'єри, а далі вона може перейти в оперу. Однак сама героїня свої наміри бачить досить примарно, допускає, що варто спробувати себе також у драматичному театрі. Для Інни надзвичайно важлива реакція на цю

звістку її чоловіка, вона прогнозує його обурення, але про всяк випадок підготувала ще запасний варіант своїх театральних планів – шантаж кафешантаном. На ту пору кафешантан (кав'ярня з відкритою сценою для виступів) вважався місцем із непристойною репутацією. Стає зрозуміло, що головним для Інни є бажання вразити Панаса, зробити боляче, немов покарати за згадану операцію, яка призвела її до бездітності. Молода жінка впевнена, що без дитини сім'я не збережеться, рано чи пізно чоловік покине її. Єдине місце, де вона ще може бути комусь потрібна, – це театр. Інна наводить свої аргументи: «*А я піду на сцену. Коли я не можу мати родини, з якої речі я мушу бути любовницею, забавкою одної людини? Забавка? Так нехай забавляються всі. Принаймні служитиму людям, красі, а не...*» [1, с. 548]. Однак у цій тезі слово *краса* вжито механічно. Безсумнівно, для героїні та її оточення все-таки професія актриси асоціюється насамперед із забавою, легковажністю, надміром свободи, що межує з розпущою та аморальністю. Саме вульгарною поведінкою Інна намагається шокувати рідних. Про ідентифікацію акторської професії яскраво свідчить така репліка: «*Я ж тепер актриса – без лікерів не личить*» [1, с. 541]. На алкоголі вона постійно акцентує, намагаючись справити враження розв'язної та зухвалої лицедійки. І, немов випробовуючи ахіллесову п'яту стриманого чоловіка-науковця, запитує його: «*... може, це нижче вашої гідності – пити каву в товаристві опереткової актриси?*» [1, с. 545]. Інні вдається вразити чоловіка розіграними сценами, але це була лише задумана нею інтерлюдія, після якої вона відкидає фарс і відкривається як внутрішній драматург: пропонує чоловікові вдатися до цинічної театральної афери задля того, щоб у їхній родині за допомогою сурогатного материнства з'явилася бажана дитина.

Основним чинником метадраматичного дискурсу в п'єсах Винниченка стає антитеатральність, явище в літературі, що, за словами Дугласа Вілкокса, «з одного боку, підкреслює його (театру – О. В.) творчу й сотеріологічну функцію, а з іншого – символізує шкідливий потенціал драматургічного мистецтва» [11]. Подібне простежуємо в п'єсах Винниченка. Важливо, що драматург не протиставляє сучасний йому театр власним уявленням про ідеальний соціально-мистецький заклад, а апелює до театру як до узагальненого образу-функції. Зокрема, у п'єсі «Закон» за допомогою головної героїні автор опосередковано створює образ театру – антисоціального, негідного

місця, яке тримається на вдаванні, маніпулюванні, інтригах та аморальності. Трагічна розв'язка полягає в тому, що закони й механізми театального світу легко переходять у дійсність і герої активно застосовують їх задля власної вигоди.

Таку схему спостерігаємо в п'єсі «Натусь» (1912), де негативний образ театру найбільш згущений, а театралізація набуває нових функцій у повсякденному житті. Переважно в цьому тексті вбачають зразок психологічної сатиричної комедії. Однак усе частіше він приваблює дослідників незвичайною побудовою. У драмі можна знайти як прикмети театру корифеїв, так і пародії на нього. Критики визнають п'єсу особливою в доробку автора, оскільки «способи театральної гри, маніпулювання жанровими структурами, прийомами, ситуаціями у цій пародійно-іронічній драмі заступили драматичну колізію» [8, с. 115–116]. Характеризуючи п'єсу, Ігор Юдкін небезпідставно підкреслює новаторство її форми. Використання в ній «удаваних і оманливих взаємин персонажів» передбачає «багатозначність поданих на сцені подій, а отже – багатозначність їх витлумачення, яке відкриває не лише необмеженість інтерпретації, але й фіктивність віднайдених сенсів, випереджаючи «віртуальний» простір гри з «симулякрами» постмодерну» [10, с. 148].

У п'єсі вкотре порушуються проблеми сімейних цінностей, насамперед батьківства, що є знаковими для творчості письменника. У зав'язці ми бачимо подружжя Романа й Христі Возіїв, стосунки у якому вкрай жахливі: вульгарна дружина знущається над чоловіком-науковцем, прагне зробити його ефективним засобом для забезпечення її матеріальних амбіцій, не дає розлучення, спекулюючи сином Натусем. Героєві вирішує допомогти брат – художник Петро: користуючись приятельськими стосунками з актором Чуй-Чугуєнком (*Дон-Жуаном страшеним*), він пропонує інсценувати адюльтер дружини, що дасть привід Романові отримати рятівне для нього розлучення. Асистенткою в «постановці» виступає актриса Ольга Дзижка, якій визначена роль *порядочної дівчини з дворянської родини*, нареченої Петра. Однак сценарій містифікації ускладнився через те, що Роман, обділений акторським хистом (*Ви не вмієте грати*), по-справжньому закохався в Ольгу. Урешті-решт, інсценізація не досягає бажаного ефекту, оскільки *бабило* Христя теж виявляється *комедіанткою* й у відповідь готує власну виставу-фарс, задіявши Натуся, за допомогою якого вона повертає Романа в сім'ю, а принижена Ольга проявляє неабияку гідність, даючи свободу

коханому, попри глибокий біль втрати. Раїса Тхорук, яка у фіналі п'єси бачить мелодраматизм і романсовий дискурс, слушно вказує, що «фіаско молодій актриси Дзижки не позбавлено ореолом шляхетності і гуманізму» [9, с. 66]. У певному сенсі людина в ній перемагає лицедійку, оскільки глибоке почуття завжди відкидає фальш гри.

Театральний антураж у п'єсі створюється відповідним лексиконом, що є ще одним проявом дискурсивної метадрами. Твір рясніє висловами на кшталт: «*А як я з ролі всерйоз перейду?*», «*грати до кінця*», «*спектакль*», «*погана штука*», «*наш знаменитий трагік*» тощо. Тітка Христі дає гостеві Чуй-Чугуєнкові таку характеристику: «*Він прекрасний чоловік, але все ж таки актор*» [3, с. 13], відповідно, виводячи людей акторської професії за межі добропорядного товариства.

Завершальна дія в п'єсі Винниченка – це своєрідний бенефіс Христі. Вона приходить до Романа й Ольги, які живуть громадянським шлюбом, зі своєю підготовленою «трупкою» – тіточкою та сином. Цілий спектр емоційно містких для батька Натусевих фраз (від страху, байдужості й відчуження до вираження зворушливої любові) таки справляють бажаний вплив на Романа, і він, повністю розбитий, погоджується повернутися до дружини. У підсумку театр професійних акторів виявився переможеним акторами життєвого театру, які грали свої ролі творчо й натхненно, на межі з цинізмом, відкидаючи будь-які сумніви. Отож метадраматичного сенсу набувають слова актора Чуй-Чугуєнка: «*Бачте, я брався грати в комедії, а не в трагедії. Для цього у мене сцена є. В житті це трудніше...*» [3, с. 46].

Остання п'єса Винниченка «Пророк» засвідчує, що в автора не вичерпався інтерес до теми театру та художніх прийомів метадрами. Образ театру повсякчас присутній у комунікативному дискурсі персонажів. Уже під час першої зустрічі головних героїв американка Кет кілька разів наголошує на своєму відстороненні від масового захоплення пророком Амаром, бо для неї його поведінка – це лише театр для довірливих: «*З комедіями своїми ви можете забиратися он туди в гору!*» [4, с. 19], «*Білету на виставу видаються вам?*» [4, с. 20], «*Так, вони видко свої ролі добре завчили*» [4, с. 21]. Вона не вірить у чудеса, які демонструє Амар, бо їй зручніше трактувати, скажімо, прозріння сліпого як підставу, обман, перформанс. Але поступово Кет, усупереч своєму раціоналізму, стає однією з найвідданіших учениць Учителя, якого привозить

в Америку. Усунення Амара з його популярним етичним ученням з Америки стає надзавданням його супротивників. До спланованої акції Райта пристає також Кет, оскільки відчуває себе ошуканою, артисткою з масовки. Варто звернути увагу, що зникнення Амара максимально театралізоване, на що однією з перших звернула увагу Світлана Кочерга в статті «*Mithos ex machina: до проблеми відчуження віри у п'єсі В. Винниченка «Пророк»*» [6]. «*Не бог тебе підніме в небо, а наша машина*» [4, с. 74], – коментує Райт особливості завершення його ролі Бога в очах численних прихильників. Літальна машина, що кріпилася під шатами, виконувала ще одну функцію – помсти, адже внаслідок аварії Амар розіб'ється, і про цей кінець підступного задуму Райта знає Кет, навіть сама повідомляє Пророкові («*... другий апарат, що буде на тобі, зробить грім і рознесе твоє тіло на дрібні шматочки*» [4, с. 74]).

Як відомо, у розв'язках античних вистав активно використовували прийом *Deus ex machina*, наприклад Софокл («Цар Едіп»), Еврипід («Фігенія в Тавріді») та інші. Починаючи з V ст. до н. е., коли почав формуватися театр Давньої Греції, постійно вдосконалювалися сцена й декорації. Одним із найскладніших технічних застосувань того часу став так званий «*mechane*» (грец. μηχανή) – підйомний кран, що давав змогу піднімати й опускати актора, котрий виконував роль якогось олімпійського божества. Цей трюк був потрібен задля чудодійного порятунку героїв і водночас свідчив про безпорадність драматурга, який не знаходив альтернативи для ефектної крапки заплутаного дійства. Отож коли виходу зі складної ситуації не вбачалося, тоді пропонували штучну розв'язку, яка працювала на пафос твору й посилювала його виховне значення.

Давньогрецька «театральна машина» сприяла розвитку технічної думки в давнину, а для технологічної Америки закономірним було використати сучасні можливості втілення незвичайних ідей. Однак якщо в античній трагедії найважливішим було досягти ефекту несподіваної появи Бога-спасителя з машини за допомогою механічного апарату, то у Винниченка акцент робиться на чудо зникання Амара – своєрідної інсценізації тези Ніцше «Бог помер!», аби залишитися лише зручною фікцією. Причому сакральність таїни тут максимально стерта, бо глядач посвячений у підготовку цього «дива». Проте спільним для обох варіантів використання цього прийому є націленість на вирішення всіх художніх конфліктів, адже і з'ява Бога в первісному театрі, і

його зникнення у Винниченка (за твердим переконанням автора ідеї Райта) має привести до гармонізації суспільства після певних збурень. Отже, утаємничений перформанс репрезентують призначеним піднести амар'янство на небувалу висоту, що, врешті-решт, допоможе подолати інші релігії-суперниці у світі. Малюючи перспективи порятунку від розчарування американських неофітів і візії подальшого поширення поклоніння Амарові, Райт уміло грає на репресованих амбіціях дівчини. По суті, він розгортає перед нею можливості театралізації світового масштабу, керувати якою має «еліта», що спритно використовує міф про Амара. Уже на підготовчому етапі Райт відчуває себе головним режисером, який підбирає собі трупу. І Кет мовчанням (а отже – згодою) відповідає на його мефістофельське запитання: «Невже вас не захоплює така величезна роля, Кет?» [4, с. 72]. Причому, за задумом Райта, остаточно ролі мають «роздаватися» відкрито й саме Амару перед загибеллю належить привселюдно назвати своїх *спадкоємців*.

У фіналі трагічне шоу вдало реалізується. Величезний натовп приголомшено спостерігає, як *Пророк відділяється від тераси*. І останньою крапкою видовища стає *громовий вибух*. Винниченків текст є переконливим прикладом тези, що «Бог з машини» є лише початковим етапом зміни театру в напрямі створення в ньому показової віртуальної реальності, що особливо інтенсифікувалося в останні десятиліття.

Висновки і пропозиції. Отже, важливою проблемою, яку розкрито в драматургії Володимира Винниченка, є соціальна й культурна функції театру. Чимало персонажів у творах письменника – це або актори, або аморальні натхненні лицедії. Відтворенню природи акторства сприяє застосування архетипу маски як елементу, що не тільки приховує небажаний бік особистості, дає змогу адаптуватись у чужому середовищі, але й переростає у внутрішню суть людини.

Авторське тлумачення традиційного для української літератури кінця XIX – початку XX ст. бачення сцени як несумісної альтернативи сім'ї є складником антитеатрального дискурсу в доробку письменника. Ключова в цьому ракурсі драма «Натусь». На відміну від творів, де театр фігурує як міфологізований заклад із сумнівними соціальними устоями, у п'єсах Винниченка відбувається двобій професійних акторів та обивателів-постановників, причому саме останні перемагають завдяки завзятій і цинічній грі. Метадраматична функція антитеатральності виявляється у вивороненні специфічного типу персонажів, яким властиво запозичати акторські техніки та прийоми й органічно застосовувати їх у позатеатральному житті, стираючи кордони вигадки, обману й реальності. Таку тенденцію простежено також у драмі «Пророк», де Винниченкові вдалося засобами метадрами показати один із ликів глобалістського *Theatrum Mundi*, який приносить людству нескінченну низку ілюзій.

Список літератури:

1. Винниченко В. Вибрані п'єси. Київ : Мистецтво, 1991. 605 с.
2. Винниченко В. Між двох сил : драма на п'ять дій. *Вітчизна*. 1991. № 2. URL: http://chtyvo.org.ua/authors/Vynnychenko/Mizh_dvokh_syl/ (дата звернення: 11.10.2018).
3. Винниченко В. Натусь : п'єса на 4 дії. Львів; Київ : Рух, 1925. 73 с.
4. Винниченко В. Пророк. Українське слово. Кн. 1. Київ : Аконіт, 2003. С. 228–285.
5. Гуменюк В. Драматургія Володимира Винниченка: проблеми поетики : автореф. дис. ... д-ра філол. наук : 10.01.01. Київ, 2002. 36 с.
6. Кочерга С. *Mithos ex machina*: До проблеми відчуження віри у п'єсі В. Винниченка «Пророк». *Винниченко і сучасність*: зб. наук. пр. Сімферополь, 2000. С. 181–192.
7. Мороз Л. «Сто рівноцінних прав» Парадокси драматургії В. Винниченка. Київ : Ін-т літ. НАН України; ВІ-ПОЛ, 1993. 208 с.
8. Свербілова Т., Малютіна Н., Скорина Л. Від модерну до авангарду: жанрово-стильова парадигма української драматургії першої третини XX століття. Черкаси, 2009. 598 с.
9. Тхорук Р. Комедії Володимира Винниченка. *Актуальні проблеми сучасної філології. Літературознавство*. Вип. XII. Рівне : РГДУ, 2002. С. 58–72.
10. Юдкін І. Від сценічної репетиції до літературного тексту: прояви «струменя свідомості» у творах В. Винниченка. *Культурологічна думка*. 2014. № 7. С. 141–154.
11. Willcox D. R. *Metadrama and antitheatricity in Shakespeare's King Lear and Troilus and Cressida* : Graduate Theses and Dissertations. URL: <https://scholarcommons.usf.edu/cgi/viewcontent.cgi?referer=https://www.google.com.ua/&httpsredir=1&article=1564&context=etd> (дата звернення: 12.10.2018).

**ТЕАТРАЛЬНЫЙ ДИСКУРС КАК ОСНОВА МЕТАДРАМАТИЗМА
В ПЬЕСЕ ВЛАДИМИРА ВИННИЧЕНКО**

В статье предлагается анализ драматического наследия Владимира Винниченко с позиции теории метадрaмы. Доказано, что театральный дискурс в пьесах писателя реализуется в нескольких плоскостях. Авторское видение сцены как несовместимой альтернативы семье является частью антитеатрального дискурса, который ярко проявился в драме «Натусь». В драме «Пророк» проанализированы приемы метадрaмы, которые иллюстрируют глобальный образ Theatrum Mundi, приносящий человечеству бесконечную череду иллюзий.

Ключевые слова: метадрaма, театральный дискурс, антитеатральность, актер, маска.

**THEATRICAL DISCOURSE AS A BASIS OF METADRAMA
IN PLAYS BY VOLODYMYR VYNNYCHENKO**

The article proposes an analysis of Volodymyr Vynnychenko's dramatic works from the standpoint of metadrama theory. Theatrical discourse is realized in several ways, becoming the basis of the author's metadramatic poetics. The metadramatic function of anti-theatricality is manifested in the creation of a specific type of character, which is inherently borrowing the acting techniques applying them organically in non-theatrical life. The drama "Natus" is quite representative in this aspect. The drama "The Prophet" includes metadramatic techniques to show one of the faces of the global Theatrum Mundi, which brings to humanity an infinite number of illusions.

Key words: metadrama, theatrical discourse, anti-theatricality, actor, mask.