Вестник Костромского государственного университета. 2026. Т. 32, № 3. С. 116–121. ISSN 1998-0817
Vestnik of Kostroma State University, 2026, vol. 32, no. 3, pp. 116–121. ISSN 1998-0817
Научная статья
5.9.1. Русская литература и литературы народов Российской Федерации
УДК 821.161.1.09«20»
EDN GHYLQL
https://doi.org/10.34216/1998-0817-2026-32-3-116-121

ЭЛЕМЕНТЫ МЕТАТЕАТРА В ПЬЕСЕ В.В. МАЯКОВСКОГО «БАНЯ»

Куревлева Полина Максимовна, аспирант, младший научный сотрудник, Институт мировой литературы имени А.М. Горького Российской академии наук, Москва, Россия, polina_kurevleva@mail.ru, https://orcid.org/0009-0002-4510-8958

Аннотация. В статье рассматривается проблема метатеатральности пьесы Маяковского «Баня» и способов ее воплощения. Прием «театра в театре» переводит иллюзию игры на метауровень: зрители могут почувствовать себя соучастниками действия, а также стать свидетелями того, как искусство вынуждено учитывать все цензурные правки, чтобы иметь право на существование. Помимо вставного эпизода в III действии пьесы, Маяковский использовал и другие метатеатральные элементы. Например, образ машины времени можно соотнести как с искусством в целом, так и с театром в частности. К метатексту относятся и персонажи-типы: подобно марионеткам, они не развиваются психологически, но наглядно демонстрируют свои гипертрофированные отрицательные или положительные черты. Лозунги, развешанные на сцене и в зрительном зале, были напрямую обращены к публике – в них Маяковский выразил свой взгляд на роль искусства в обществе. Наконец, условные декорации в постановке Мейерхольда подкрепляли эффект «остранения» от метафоричного сюжета «Бани». Они заставляли зрителей не только задуматься над проблемой бюрократии, но и призывали предпринять действия к изменению существующей ситуации.

Ключевые слова: метатеатр, условный театр, Мейерхольд, Маяковский, «Баня», машина времени, прием «театр в театре», лозунги, зрители.

Для цитирования: Куревлева П.М. Элементы метатеатра в пьесе В.В. Маяковского «Баня» // Вестник Костромского государственного университета. 2026. Т. 32, № 3. С. 116–121. https://doi.org/10.34216/1998-0817-2026-32-3-116-121

Благодарности. Исследование выполнено в ИМЛИ РАН за счет гранта Российского научного фонда (проект № 24-78-10093 «Поэтика пространства: кросскультурные связи русской и зарубежной фантастической литературы»), https://rscf.ru/project/24-78-10093.

Research Article

ELEMENTS OF METATHEATRE IN VLADIMIR MAYAKOVSKY'S THE BANYA (THE BATHHOUSE)

Polina M. Kurevleva, Postgraduate Student, Junior Research Fellow, A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Moscow, Russia, polina_kurevleva@mail.ru, https://orcid.org/0009-0002-4510-8958

Abstract. The article examines the problem of metatheatricality in Mayakovsky's play The Banya (The Bathhouse) and the ways in which it is realized. The "play within a play" device shifts the illusion of performance to a meta-level, where spectators may perceive themselves as participants in the action while also witnessing how art is compelled to accommodate censorship revisions in order to secure its right to exist. In addition to the inserted episode in Act III, Mayakovsky employed other metatheatrical elements. One of these is the image of the time machine, which may be interpreted both as a metaphor for art in general and for theatre in particular. The same applies to the stock-type characters, who, like puppets, do not undergo psychological development but instead display exaggerated negative or positive traits. The slogans placed both on the stage and in the auditorium were addressed directly to the audience. Through them, Mayakovsky expressed his views on art and its role in society. The conventional stage design in Meyerhold's production reinforced the effect of "defamiliarization" generated by the metaphorical plot of The Banya (The Bathhouse), prompting spectators not only to reflect on the problem of bureaucracy but also, after watching the performance, to take action aimed at changing the situation.

Keywords: metatheatre, conditional theatre, Meyerhold, Mayakovsky, The Banya (The Bathhouse), time machine, play within the play, slogans, spectators.

For citation: Kurevleva P.M. Elements of metatheatre in Vladimir Mayakovsky's The Banya (The Bathhouse). Vestnik of Kostroma State University, 2026, vol. 32, no. 3, pp. 116–121. (In Russ.) https://doi.org/10.34216/1998-0817-2026-32-3-116-121

Acknowledgments. The research was carried out at A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences (IWL RAS) at the expense of a grant from the Russian Science Foundation (project No 24-78-10093 "The Poetics of Space: cross-cultural relations of Russian and foreign fiction"), https://rscf.ru/project/24-78-10093.

© Куревлева П.М., 2026

«Баня» стала последней пьесой В.В. Маяковского, в постановке которой автор принимал активное участие. Это драматургическое произведение аккумулировало в себе весь предшествующий опыт Маяковского – поэта, художника, актёра, киносценариста, драматурга и критика. В.Э. Мейерхольд высоко оценил «Баню» как лучшую пьесу Маяковского. Режиссеру было с чем сравнивать. Мейерхольд наблюдал театральный дебют поэта – премьеру трагедии «Владимир Маяковский». «То, что он делал в поэзии до 1917 года, – делал я на театре», – отвечал Мейерхольд на вопрос о том, что у них было общего [Февральский: 13]. Началом совместной работы двух творцов стала «Мистерия-буфф», за которой последовал «Клоп», имевший сценический успех. Положительный отклик зрителей и критики побудил Маяковского ускорить работу над «Баней», которая продолжала проблематику, намеченную в предыдущей пьесе.

В то время авторы говорили с массами на равных, благодаря чему рушилась «четвертая стена» в театре. Отказываясь от бытового реализма, В.Э. Мейерхольд ввел понятие «условного театра», где условность воспринималась как метафора и одновременно «норма» внутри мира спектакля. Театр начала XX в. «стремится подойти к сознательной и новой условности и понять, в чем же заключается подлинное зерно театра» [Марков]. Мейерхольд, выстраивая свою концепцию, отталкивался от пушкинской мысли о том, что драма по своей природе является наименее правдоподобным видом искусства. Театр на протяжении вековой истории стремился сгладить это изначальное неправдоподобие, создавая на сцене имитацию жизненной реальности. Мейерхольд же, напротив, вернулся к традициям народного театра, для которого характерны игра и зрелищность. В такой системе координат сознательная условность необходима[1].

Метатеатральность и прием «театра в театре» также активно переосмыслялись авторами на протяжении 1920-х гг. (приставка «мета-» от греческого «через», «следующее» или «после» в данном контексте означает переход на иной, более высокий уровень организации художественной реальности). Так, пьеса Н.Н. Евреинова «Самое главное» еще в 1921 г. стала воплощением идеи режиссера о «театре для себя», где герой превращает всю свою жизнь в подмостки. М.А. Булгаков в «Багровом острове», поставленном А.Я. Таировым в Камерном театре в 1928 г., выстроил композицию всего произведения по метатеатральному принципу. В «Бане», написанной В.В. Маяковским в 1929 г. – и в литературном тексте, и в сценической постановке – можно наблюдать сочетание условного театра и метатеатра как инструментов для высказывания драматурга и режиссера.

Важно отметить, что метатеатр сформировался еще в эпоху античной драматургии. В отличие от традиционного сценического искусства, он «говорит сам о себе, представляет самого себя» [Пави: 176]. Термин «метатеатр» впервые ввел драматург и критик Лайонел Абель в монографии «Metatheatre: A New View of Dramatic Form» (1963) [Abel]. Позже французский семиотик Патрис Пави выделил ключевые направления анализа метатеатральности: «театр в театре», «картина восприятия пьесы», «осознание высказывания», «операция мета», «о театральной работе по постановке спектакля» [Пави: 176–177]. Исходя из этих подходов получается, что элементы метатеатральности в той или иной степени присущи практически любой театральной постановке. Исторически данные приемы зародились в древнегреческой комедии[2], хотя отдельные примеры обнаруживаются и в трагедии. В эпоху Возрождения драматурги также активно внедряли в пьесы элементы метатеатра. Например, в «Гамлете» Уильяма Шекспира внутреннее театральное представление вводится внутрь основного действия, становясь инструментом разоблачения преступления короля.

В «Бане» В.В. Маяковский обращается к этому же художественному приему, преследуя конкретную цель – вскрыть пагубность и бесполезность бюрократической системы. Главначпупс Победоносиков выведен в пьесе как самый «долгожданный» зритель, чье присутствие необходимо для продолжения сценического действия, а мнение воспринимается окружающими как руководство к действию. Он – главный цензор, который решает судьбу постановки. Парадоксально, что герой возмущен первой половиной спектакля: он не увидел в персонаже своего «двойника» и не понимает, что оказался в роли шута вместо короля; его протест вызван исключительно недовольством тем, что показанное на сцене не соответствует реальности: «Не бывает у нас таких, ненатурально, нежизненно, непохоже! Это надо переделать, смягчить, опоэтизировать, округлить...» [Маяковский 11: 307].

В этот момент Маяковский напрямую обращается к реальным зрителям, подсвечивая ключевую проблему – неспособность бюрократического аппарата к самокритике и признанию собственной вины. Победоносиков искренне считает, что делает все на благо государства, потому что «в его сознании государство – это он сам» [Смирнов-Несвицкий: 62]. Персонаж не замечает пагубности бюрократизма, который он сам и порождает, игнорируя суть дел и прошения граждан. Победоносиков не намерен меняться и тем более – не хочет предпринимать никаких действий, желая быть лишь сторонним наблюдателем: «Что вы из нас каких-то действующих лиц делаете? Мы хотим быть бездейственными... как они называются? – зрителями». Маяковский же, наоборот, предлагает публике активно действовать, помогая преодолению подобных «перекосов» в реальной жизни.

Для приема «театр в театре» автор выбирает середину пьесы неслучайно: миновали два действия и столько же еще осталось, поэтому самое время напомнить зрителям об условности, если иллюзорность театра уже «одурманила» их. 23 сентября 1929 г. на заседании художественно-политического совета Государственного театра имени Вс. Мейерхольда Маяковский подчеркивал важность этого приема в «Бане»: «Что касается среднего действия, то оно для меня очень важно, чтобы показать, что театр – не отобразительская вещь, что он врывается в жизнь» [Маяковский 12: 379].

В книге «Морфология волшебной сказки» В.Я. Пропп, перечисляя испытания, которым могут подвергаться герои, выделяет «испытание огнем», заключающееся в необходимости «помыться в чугунной раскаленной бане» [Пропп: 66]. В этом контексте метафора Маяковского приобретает дополнительный мифологический объем. Сам драматург объяснял смысл названия пьесы тем, что автор в ней «моет (просто стирает) бюрократов» [Маяковский 12: 200]. Учитывая, что в финале драматург намеренно уничтожает условную границу между сценой и залом и приравнивает происходящее на сцене к реальности, этой символической «огненной бане», «головомойке» подвергаются не только персонажи постановки, но и все присутствующие в зрительном зале.

В художественном приеме «театр в театре» прослеживаются мотивы «зеркальности» и «двойничества» [Кузнецова]. Театральное пространство и образы героев возводятся здесь во вторую степень, а публика трансформируется в непосредственных участников происходящего. На сцене возникает автор (в «Бане» эта функция возложена на персонажа Режиссера), в то время как реальные создатели спектакля – Мейерхольд и Маяковский – остаются вне сценического пространства. С помощью такой метафоры классическая концепция, согласно которой Бог утверждается как драматург, жизнь – как его произведение, а человек – лишь как исполнитель заданной роли [Купченко], парадоксально переосмысляется. Теперь каждый читатель и зритель пьесы становится ее полноправным сотворцом, от реальных действий которого зависит конечный результат.

В III действии «Бани» Маяковский высмеивает феномен конъюнктурного, «неистинного» искусства. Созданное драматургом произведение полностью утрачивает свой смысл, так как разрушается сам театр как одна из фундаментальных сфер искусства. Персонажу Режиссеру приходится полностью менять спектакль, чтобы Победоносиков как представитель власти одобрил постановку. «Что вы! Что вы, товарищи! Ведь это в порядке опубликованной самокритики и с разрешения Гублита выведен только в виде исключения литературный отрицательный тип» [Маяковский 11: 307], – отвечает Режиссер на критику со стороны Главначпупса и его приближенных. Устами своего героя Маяковский иронизирует над реальными цензурными замечаниями к «Бане» со стороны секретаря Главреперткома В.Г. Гандурина, который настаивал на смягчении политических моментов. При этом, в отличие от сценического варианта, предназначенный для печати текст пьесы не подвергся правкам в Главном управлении по делам литературы и издательств (Главлит) в ноябре 1929 г.

Помимо приема «театра в театре», в «Бане» обнаруживаются и другие элементы метатеатральности. Все персонажи пьесы – это «не так называемые “живые люди”, а оживленные тенденции» [Маяковский 12: 200–201]. Герои не развиваются (и не деградируют) как личности, представляя собой скорее марионеток, наделенных конкретными плакатными чертами. При этом отрицательные персонажи, каждый из которых наделен собственной маской и отсылает к конкретным историческим фигурам той эпохи, «вместе должны составить общую фигуру бюрократа» [Маяковский 11: 396]. Их образы лишены психологизма во имя художественной условности, которая рассеивает иллюзию театра – жизни. Показателен эпизод в III действии, когда Велосипедкина, пытающегося добиться аудиенции у Победоносикова, просят вернуться на сцену для продолжения спектакля. Таким образом зрителям наглядно демонстрируют, что все находящиеся на подмостках лица лишь исполняют заданные им роли.

Работая с актёрами на репетициях, Маяковский подчеркивал, что «нужно читать, а не играть» героев пьесы [Маяковский в воспоминаниях: 312]. По мнению драматурга, актеры не должны были наделять персонажей излишним психологизмом. Мейерхольду также был близок подход к роли как к маске, однако если режиссер уделял больше внимания движению, то Маяковский – слову. В эпоху урбанизации и машинизации режиссеры стремились уподобить актеров четко работающим механизмам, способным благодаря своей натренированности воспроизводить рисунок роли неизменно точно на каждом показе[3]. Крайним выражением этой тенденции стала концепция Э.Г. Крэга, предлагавшего заменить актера-человека идеальной «сверхмарионеткой». Искусство, по мнению английского режиссера, не терпит хаоса, потому что оно «предполагает предварительный замысел» [Крэг: 213], тогда как живой исполнитель слишком ненадежен из-за своей непредсказуемости: «человеческое тело… *по самой своей природе* совершенно непригодно как материал для искусства» [Крэг: 215].

Несмотря на отсутствие привычной «человечности» в персонажах «Бани», их нельзя назвать примитивными: «В. Маяковский создает объемный, мно-

гогранный сатирический характер путем выделения и заострения доминирующего его качества и раскрытия различных модификаций этого качества» [Борев: 203]. Подобная типизация персонажей не ограничивает образы, а, наоборот, делает их универсальными. При этом в III действии пьесы Маяковский наглядно демонстрирует, что к художественному обобщению следует относиться с известной осторожностью, чтобы от реципиента не ускользал подлинный смысл произведения. В результате выведенные драматургом типы остаются узнаваемыми зрителю как сто лет назад, так и в наше время.

Метатеатрален образ машины времени, выступающей катализатором развития сюжета пьесы. Авторская ремарка «Фоскин запаивает воздух паяльной лампой» [Маяковский 11: 279] указывает на главную характеристику этого чудесного механизма – отсутствие у него осязаемых физических очертаний. В I действии Маяковский в качестве декораций фиксирует лишь «свисающие отовсюду и раскиданные везде чертежи». В результате машина времени предстает чем-то эфемерным – публике предлагается поверить автору и его персонажам на слово и самостоятельно вообразить этот волшебный аппарат.

Мейерхольд выразил этот образ визуально в виде лестниц, которые, пересекаясь между собой, образуют на сцене строительные леса – символ будущего, которое строят герои[4]. «Сцена переплетена входными лестницами. Углы лестниц, площадки и двери квартир» [Маяковский 11: 318], – так описывает локацию для IV действия пьесы сам драматург. После эпизода «театра в театре» закономерно разворачиваются наиболее фантастические события – появление Фосфорической женщины в подъезде Главначпупса, собравшегося в командировку с любовницей. Ступени трансформируются в метафору будущего, откуда и прибыла делегатка из 2030 г., чтобы найти и перенести «в коммунистический век» лучших кандидатов. «Лестница – почти неизменный спутник конструкции сценической площадки в театре Мейерхольда, ибо лестница – самая живая, эластичная и многообещающая форма на сцене», – писал Н.М. Тарабукин, исследуя постановку Мейерхольда «Горе уму» [Тарабукин: 83].

Подобная конструкция, сооруженная для премьерной постановки «Бани», напоминала также закулисное пространство сцены. Создатели спектакля предпочли не прятать технические леса за декорациями комнат, кабинетов и других локаций. Сцену даже лишили занавеса, чтобы придать ей «вид строгий, производственно-цеховой» [Басков: 19]. Через этот приём отчетливо прослеживалась метафора театра как своеобразной машины времени. «Пространство в театре – это всегда Время – время действия спектакля», – отмечает исследователь М.Г. Скорнякова [Скорнякова: 76–102]. Герои пьесы существуют в конкретном хронотопе, даже если эти категории метафоричны. Кроме того, время театрального представления всегда ограничено. Если читатель может знакомиться с литературным текстом в удобном для себя темпе, то зритель напрямую подчинен сценическому хронометражу: он вынужден оставаться в кресле театра и физически не способен удерживать концентрацию внимания дольше двух-трех часов подряд. Однако увлекательное действие заставляет воспринимать это время субъективно более коротким. Маяковский обладал редким даром удерживать внимание аудитории, читая пьесу «Баня» в одиночку без перерыва и стремился добиться аналогичного эффекта в спектакле Мейерхольда уже силами актеров.

В кульминационный момент сценического действия лестница трансформировалась в динамичную дорогу в будущее, куда отправлялись вместе с Фосфорической женщиной «достойные» герои: «Вся конструкция в этот момент тоже приходила в движение, даже скрип ее принимался за сознательно введенную краску. Лестницы, переходы, площадки кружились, а люди в скафандрах поднимались все выше и выше» [Смирнов-Несвицкий: 97]. Финальным метатеатральным жестом стал эпизод, когда «актеры выкрикивали озабочено и буднично: “Все на чистку!”» При этом имелась в виду «чистка» партийного и хозяйственного аппарата. В этот момент спектакль был уже окончен, в зале выключали свет, а зрители направлялись к выходу из зала. С помощью такого приема театр буквально врывался в реальную жизнь. Текст самой пьесы, в отличие от спектакля, заканчивался репликой Победоносикова: «И она, и вы, и автор – что вы этим хотели сказать, – что я и вроде не нужны для коммунизма?!?» [Маяковский 11: 347] Это риторическое восклицание персонажа было направлено непосредственно в зал.

Маяковский также предусмотрел послание для зрителей в виде лозунгов, составленных перед премьерой спектакля[5]. Их тексты размещались непосредственно на сцене – на щитках, которые в I и II действиях закрывали нижний ярус конструкций. Кроме того, фразы были развешаны в пространстве зрительного зала: на полотнищах, укреплённых на стенах партера, а также по фронтонам бельэтажа и балкона. Подобный метатеатральный ход позволял автору напрямую обращаться к аудитории и акцентировать авторскую позицию без опоры на сложную систему декораций или многослойный подтекст. Текстовый материал для этих лозунгов поэт черпал из собственных стихотворений, преимущественно перерабатывая их, в том числе из «Марша ударных бригад», «Марша двадцати пяти тысяч», «Тревоги» и текста «Не всё то золото, что хозрасчет».

На сцене можно было прочитать: «Долой жрецов искусства, шевелюрой заросших густо. Артисты те – кто в рабочем ряду строить коммуну с песней идут». В зрительном зале висел, например, такой призыв: «Коммуна строится трудно и туго, / На помощь строителям перо драматурга». Все эти декларации утверждали утилитарность театра, заключавшуюся в пропаганде и активном вовлечении публики в массовое действие на правах непосредственных участников. Отдельно Маяковский высказывался о цензуре и критике: «Сразу не выпарить бюрократов рой. Не хватит ни бань и ни мыла вам. А еще бюрократам помогает перо критиков – вроде Ермилова…» [Маяковский 11: 350]. Данный лозунг отражал реальный конфликт вокруг «Бани». Критик В.В. Ермилов опубликовал отрицательный отзыв о пьесе еще до ее сценического воплощения, вступив в полемику с создателями спектакля. По требованию руководства РАППа драматург был вынужден снять этот лозунг после премьеры. Ситуация оказалась для поэта настолько болезненной, что в предсмертной записке он отдельно отметил: «Ермилову скажите, что жаль – снял лозунг, надо бы доругаться» [Новое о Маяковском: 199–202].

С помощью III действия, образа машины времени, персонажей-типов и системы лозунгов В.В. Маяковский выстраивал прямой диалог с публикой. Благодаря условным декорациям в постановке В.Э. Мейерхольда эффект «остранения» от метафорического сюжета значительно усиливался. Драматург всегда стремился заставить читателей, слушателей и зрителей мыслить критически, побуждая их к исправлению тех «перекосов» системы, которые были отмечены авторской сатирой. В конечном счете разнообразные приемы метатеатральности в пьесе «Баня» служили утверждению принципиально нового понимания сценического искусства: «Театр / не отображающее зеркало, / а увеличивающее стекло» [Маяковский 12: 353].

Примечания

[1] Подробнее об условной драме см.: Купченко Т.А. Условная драма 1920–1950-х годов: Л. Лунц, В. Маяковский, Е. Шварц: автореф. дис. … канд. филол. наук / Моск. гос. ун-т им. М.В. Ломоносова. Москва, 2005. 24 с.

[2] Например, комедия Аристофана «Лягушки». Действия пьесы разворачиваются в царстве мертвых, где тоже есть соревнования поэтов, которые выясняют, у кого лучше пьесы.

[3] Биомеханика В.Э. Мейерхольда, тафизтренаж (театрально-физическая тренировка) Н.М. Фореггера были разработаны специально для тренировок актеров.

[4] Спроектировал конструкцию архитектор С.Е. Вахтангов.

[5] После премьеры полный набор лозунгов был опубликован в статье А. Февральского «Баня» (Революция и культура, 1930, № 9/10, 1 мая).

Список литературы

Источники

Басков В. Сквозь увеличивающее стекло времени: к 80-летию со дня рождения Вл. Маяковского // Театральная жизнь. 1973. № 14 (июль). С. 19.

Крэг Э.Г. Актер и сверхмарионетка // Крэг Э.Г. Воспоминания, статьи, письма. Москва: Искусство, 1988. 399 с.

Марков П.А. Новейшие театральные течения, 1898–1923: опыт популярного изложения. Москва: ВСНХ, 1924. 68 с.

Маяковский В.В. Полн. собр. соч.: в 13 т. Т. 11 / АН СССР, Ин-т мировой лит. им. А.М. Горького. Москва: Изд-во АН СССР, 1958. 702 с.

Маяковский В.В. Полн. собр. соч.: в 13 т. Т. 12 / АН СССР, Ин-т мировой лит. им. А.М. Горького. Москва: Изд-во АН СССР, 1959. 714 с.

Маяковский в воспоминаниях современников / вступ. ст. З.С. Паперного; сост. и примеч. Н.В. Реформатской. Москва: Гос. изд-во худож. лит., 1963. 731 с.

Пави П. Словарь театра. Москва: Прогресс, 1991. 504 с.

Предсмертное письмо Маяковского // Новое о Маяковском / АН СССР, Отд-ние лит. и яз. Москва: Изд-во АН СССР, 1958. С. 199–202. (Лит. наследство; т. 65). URL: https://feb-web.ru/feb/litnas/texts/l65/m65-199-.htm (дата обращения: 20.03.2026).

Пропп В.Я. Морфология волшебной сказки; Исторические корни волшебной сказки. Санкт-Петербург: Азбука, 2025. 640 с.

Смирнов-Несвицкий Ю.А. Зрелище необычайнейшее: Маяковский и театр / Ленингр. гос. ин-т театра, музыки и кинематографии. Ленинград: Искусство. Ленингр. отд-ние, 1975. 160 с.

Февральский А.В. Первая советская пьеса: «Мистерия-буфф» В.В. Маяковского. Москва: Советский писатель, 1971. 272 с.

Исследования

Борев Ю.Б. Комическое, или О том, как смех казнит несовершенство мира, очищает и обновляет человека и утверждает радость бытия. Москва: Искусство, 1970. 275 с.

Кузнецова О.Н. К проблеме метатеатра // Литературоведческий сборник. Вып. 53–54: Актуальные проблемы филологии: материалы междунар. науч. конф. (г. Донецк, 14–15 мая 2015 г.) / Донецкий национальный университет. Донецк: ДонНУ, 2015. С. 31–38.

Купченко Т.А. Театр в театре // Миргород. 2016. № 1. Lausanne; Siedalce. С. 81–88.

Скорнякова М.Г. Сценическое пространство в театре постклассической эпохи // Театр XX века: закономерности развития: сб. ст. Москва: Индрик, 2003. 624 с.

Тарабукин Н.М. О В.Э. Мейерхольде. Москва: ОГИ, 1998. 110 с.

Abel L. Metatheatre: A New View of Dramatic Form. New York, Hill and Wang, 1963, 146 p.

References

Borev Yu.B. *Komicheskoe, ili O tom, kak smekh kaznit nesovershenstvo mira, ochishchaet i obnovlyaet cheloveka i utverzhdaet radost' bytiya* [The Comic, or On How Laughter Punishes the Imperfection of the World, Purifies and Renews the Human Being, and Affirms the Joy of Existence]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1970, 275 p. (In Russ.)

Kuznetsova O.N. *K probleme metateatra* [On the Problem of Metatheatre]. *Literaturovedcheskii sbornik. Vyp. 53–54: Aktual'nye problemy filologii: materialy mezhdunar. nauch. konf. (g. Donetsk, 14–15 maya 2015)* [Collection of Literary Studies. Issues 53–54: Current Issues in Philology: Proceedings of the International Scientific Conference (Donetsk, May 14–15, 2015)]. Donetsk, DonNU Publ., 2015, pp. 31–38. (In Russ.)

Kupchenko T.A. *Teatr v teatre* [Theatre within the Theatre]. *Mirgorod* [Mirgorod]. Lausanne, Siedalce, 2016, no. 1, pp. 81–88. (In Russ.)

Skornyakova M.G. *Stsenicheskoe prostranstvo v teatre postklassicheskoi epokhi* [Stage Space in the Theatre of the Post-Classical Era]. *Teatr XX veka: zakonomernosti razvitiya: sb. st*. [20th-Century Theatre: Patterns of Development: Collection of Articles]. Moscow, Indrik Publ., 2003, 624 p. (In Russ.)

Tarabukin N.M. *O V.E. Meierkhol'de* [On V.E. Meyerhold]. Moscow, OGI Publ., 1998, 110 p. (In Russ.)

Abel L. Metatheatre: A New View of Dramatic Form. New York, Hill and Wang, 1963, 146 p.

Статья поступила в редакцию 23.03.2026; одобрена после рецензирования 11.05.2026; принята к публикации 10.09.2026.

The article was submitted 23.03.2026; approved after reviewing 11.05.2026; accepted for publication 10.09.2026.