

УДК 821.161.2-2

О. А. Вісич,

кандидат філологічних наук, доцент, докторант  
(Східноєвропейський національний університет імені Лесі Українки, м. Луцьк)

visych@gmail.com

ORCID: 0000-0002-1706-1147

### КРИТИЧНИЙ ДИСКУРС МЕТАДРАМИ ВАРВАРИ ЧЕРЕДНИЧЕНКО "АРТИСТКА БЕЗ РОЛІВ"

*Концепція метадрами активно розвивається у сучасній світовій гуманістиці й починає входити в методологічний обіг українського літературознавства. У статті доведено актуальність застосування метадраматичного аналізу щодо творчості Варвари Чередниченко. Визначено, що п'єса "Артистка без ролів" завдяки жанровій формі драми-дискусії репрезентує конфлікт між ключовими концепціями театру 20-х років ХХ століття. Полеміки, що розгоряються між персонажами і є художнім відображенням реальних культурно-естетичних зіткнень, формують метадраматичний дискурс твору.*

**Ключові слова:** метадрама, драма-дискусія, театр корифеїв, європейська драма, пролетарський театр.

**Постановка проблеми.** Історія драматургії засвідчує, що у перехідні періоди драматичні тексти нерідко перетворюються на простір осмислення шляхів розвитку мистецтва і, насамперед, театру. Експериментальні шукання, заперечення традицій та гостра потреба оновлення естетичних координат стають як складник комунікативного дискурсу персонажів, так і основою драматичного конфлікту. Закономірною на таких етапах є затребуваність метадраматичних форм. Теорія метадрами активно розвивається у сучасному літературознавстві, базуючись на дослідженнях Ліонеля Ейбла, Річарда Хорнбі, Карен Февег-Маркс, Славомира Свьонтки та інших, а в українському літературознавстві почасти представлена студіями Олени Бондаревої, Оксани Когут, Наталії Малютіної, Євгена Васильєва. Метадрамою прийнято вважати особливий тип п'єс, поетика яких спрямована на саморефлексію природи театру, що незмінно призводить до подвоєння сценічної умовності, використання низки художніх прийомів на кшталт п'єси в п'єсі, репетиція в п'єсі, роль в ролі тощо. Одним з основних прийомів метадрами є критика театру. Приклади її реалізації у кінці ХІХ – початку ХХ століття наявні у творах Михайла Старицького ("Талан"), Івана Карпенка-Карого ("Суєта", "Житейське море"), Антіна Крушельницького ("Артистка"), які об'єднує спільна проблематика: конфлікт пріоритетів українського театру з його проєвропейським, проросійським, національним; класичним та модерним векторами. Після революції 1917 року цей спектр розширився під ідеологічним впливом, який орієнтував драматургів на виключність класових питань у художньому тексті.

20-ті роки ХХ століття відзначились низкою знакових дискусій навколо домінуючих ідейно-культурних концепцій. Окрім загальновідомої літературної дискусії 1925–27 рр. слід згадати публічний диспут в Харкові 1922 р., дніпропетровський диспут "Криза театру" 1926 р., а також Всеукраїнський театральний диспут 1927 р., на яких формувалась концепція пролетарського театру. Театральний рецензент Йона Шевченко наголошував, що "за останні роки шляхи українського театру можна уявити не так шляхами, як бездоріжжям" [1: 73]. Художнім інваріантом подібних дискусій стала п'єса Варвари Чередниченко "Артистка без ролів", опублікована в журналі "Червоний шлях" 1923 р.

**Метою** цієї статті є аналіз театрального-критичного дискурсу як чинника метадраматичної поетики п'єси Варвари Чередниченко "Актриса без ролів".

**Виклад основного матеріалу.** Варвара Чередниченко як літератор активно проявила себе в 20-40-х рр. ХХ ст. Її прозовий доробок привернув увагу нечисленних літературознавців, однак звертання письменниці до драматургії залишилось на маргінесах наукових студій. З молодих років Варвара Чередниченко зарекомендувала себе талановитою вчителькою, організатором просвітнянського руху. У її ранніх посібниках варта уваги стаття "Народний театр, музика та співи", яка засвідчує інтерес авторки до культури та театру зокрема. У вирі дискусійних двадцятих років своїх однодумців вона знайшла в письменницькій організації "Плуг", до програмних засад якої входила пріоритетна робота з творчою молоддю. У руслі "революційного просвітництва", притаманного цій літературній платформі, і працювала Варвара Чередниченко, орієнтуючись на художню стратегію масової літератури, відтак "вся творчість письменниці цього періоду прийнята громадськими мотивами" [2: 4]. Доробок авторки репрезентує цілу галерею історичних постатей, на що вказують дослідники Тетяна Буженко, Олександр Галич, Наталія Зайдлер, Наталія Ковальчук, Олена Логвиненко, Олекса Мишанич, Федір Сарана, Микола Сиротюк та ін. Варто додати, що Варвара Чередниченко цікавилася розмаїтими шуканнями національного мистецтва, про що дізнаємось, зокрема, з хроніки журналу "Червоний шлях" (1924), у якому згадується її доповідь на тему "Експресіонізм і його місце в системі панфутуризму", що була зачитана в Асоціації комунікультивістів (панфутристів) [3: 26].

Своєю п'єсою "Артистка без ролів" Варвара Чередниченко репрезентує інтелектуальний тип "п'єси-дискусії". За дослідницею Анною Трутневою, експериментальна "п'єса-дискусія" – це самостійний жанр

"нової драми", що сформувався в драматургії Бернарда Шоу середнього періоду творчості. До основних складників "поетики жанру п'єса-дискусія відноситься сюжетотвірна полеміка; побудований на зіткненні ідей конфлікт; ослаблення зовнішньої дії і посилення "дії-роздуму"; відсутність жорстких бінарних опозицій в системі образів; розширення хронотопу; використання прийому ретроспекції; відкритий фінал; парадоксальність; жанрова дифузія" [4: 193]. Герої драми-дискусії зазвичай виступають носіями певних тез, ідейних позицій. Як правило, у таких творах основну увагу драматург приділяє протиборству точок зору, зосереджується на суперечках персонажів, що торкаються філософсько-моральних проблем.

У драматичному творі "Артистка без ролів" відображено цілий спектр театральних напрямів початку ХХ століття: театр корифеїв (у творі названий "демократичним побутовим українським театром"), модерний український театр, київські символісти, футуристи, побутово-етнографічні трупи, пролетарський театр. У п'єсі цілком достовірно потрактовано конфлікт театральних поколінь, а головне – вектори домінантних драматургічних методів епохи, відтак її слід вважати яскравим зразком реалізації критичного дискурсу в метадрамі. Як зауважує Раша Давуд, драматичні персонажі, коментуючи літературні та театральні проблеми, кидають виклик театральній практиці в цілому, спрямовуючи свою критику на театр, що потребує реформування [5].

У центрі драми "Артистка без ролів" перебуває акторська династія, зачинателем якої є Кирило Петрович Колесницький – "славнозвісний ветеран українського театру", колишній актор і драматург на заслуженому відпочинку, який любить свою професію і пишається нею. Герой уособлює покоління театру корифеїв з відповідною мистецькою парадигмою. Його образу притаманна певна пафосність, поетичність, яку сам герой пояснює "психологією старого артиста", що "складається з уривків, пережитих за артистичну працю ролів" [6: 45]. Вперше перед читачем герой постає в затишному інтелігентному помешканні, проте навіть за побутовими справами він залишається екс-актором, і про це говорить виконання ним арії з опери "Запорожець за Дунаєм" під час розпалювання пічки. Хоча Кирило Петрович користується безсумнівним авторитетом у своїй артистичній родині, це не заважає і йому, і оточенню визнавати, що театр його покоління мертвий, "музейний".

Зять Колесницького Роман, чоловік молодшої доньки Лариси, – також театрал, "артист не просто українського, а європейсько-українського театру!" [6: 47]. В очах Кирила Петровича Роман у театрі виконує почесну місію: "несе на своїх плечах справу величезної національної відповідальності: перетворює побутовий театр, що був, так би мовити, для хатнього вжитку. У нього йдуть п'єси Мольєра, Гавтмана, Лесінга, Ібсена..." [6: 50]. Об'єднує представників двох поколінь переконання, що постреволюційна доба стала періодом руйнації того, чого досягли в українському театральному мистецтві батьки і діди. Вони ностальгійно згадують ті часи, коли зали були переповнені глядачами, здатними високо оцінити працю артистів, а сам театр був трибуною розмаїтих актуальних ідей.

Роман усвідомлює вкрай важкий діагноз тогочасного театру, трагічно констатуючи: "Український театр гине..." [6: 59]. І цей факт є дуже болісним для "артиста-громадянина". У ході розгортання сюжету стає зрозумілим, що, прикриваючись комерційними спекуляціями, Роман підпільно вів антибільшовицьку роботу, за що переслідувався, а після несподіваного обшуку був оголошений отаманом повстанців, заарештований разом зі всією сім'єю та згодом розстріляний.

Відтак Роман є представником театральної інтелігенції модерної доби, що, як впливає з дискусій у творі, у пошуках власного голосу на європейській арені залишилась незрозумілою масовій публіці. З боку пролетарських митців, які тільки розпочинали формування власної концепції сцени, апологети європейських здобутків піддавались нищівній критиці за орієнтацію на театр, що переживав власну кризу, за так звану "буржуазію" театру, яка відбувалась водночас з його європеїзацією.

Певний час стратегії модернізації українського театру за рахунок перекладних п'єс дотримувалась і старша донька Колесницького Алла, яка також була актрисою, однак покинула сцену, подалась у комуністки і тепер задіяна у "постановках" зовсім іншого характеру. Алла – культова фігура в сім'ї, жагуча, бурхлива, здатна весь світ запалити своїм темпераментом, її ідеалізує батько, кохання до неї приховує і від інших, і від себе самого Роман. Те, що вона пішла зі сцени, рідні розцінюють як непоправну втрату вітчизняного театру. У ній Роман колись вбачав непересічний хист, який дозволив би "стати нашою Заньковецькою", потенціал російської королеви сцени Комісаржевської, а виконані нею ролі давали підстави прирівнювати кохану до європейської знаменитості: "...ви б дали нам українську Дузе<sup>1</sup> наших часів!" [6: 59]. Власне, вже поява Алли у п'єсі має певний театральний відбиток. Вона повертається у новому образі – зачіскою схожа на "хлопця сорвиголову", хоч себе вона іронічно ідентифікує "поважною старою дівчиною". Асоціативно вигляд Алли Роману нагадує "комуністку-елегантку" і разом з тим "англійську леді" з "фешенебельних салонів Лондону".

<sup>1</sup> Елеонора Дузе (1858–1924) – італійська актриса, яка прославилась своїми ролями у модерних творах та численними гастрольями, ставши ланкою, котра пов'язувала сучасність з середньовічною комедією дель арте, за що отримала найвищі оцінки від впливових авторитетів театральної справи.

Приховуючи на початку свої політичні переконання, Алла завуальовано описує свій новий статус, використовуючи театральну лексику, завдяки чому текст п'єси набуває специфічної багатозначності. Так, комуністичну партію героїня називає *"величезною трупю"*, керманічем якої є *"найсуворіший режисер"* – Ленін. Сама ж Алла претендує в ній на *"головні жіночі ролі"*. З відстані часу в цих кодах прочитуються саркастичні сенси і водночас відлуння метафоричної концепції *"Theatrum Mundi"*. Змістовим складником персонажу Алли є образ *"артистка без ролів"*, винесений у назву п'єси, його ж героїня використовує на означення власного вибору на користь діяльності культурирегера. Відмовившись від театру, вона у своїй самореалізації комісара-функціонера зберігає виробничу модель актора-виконавця: входить у роль, занурюючись у життя робітничого класу, та проголошує чужі тексти, перетворившись у рупор тогочасної панівної ідеології.

Полеміки, що розгортаються між Аллою та іншими членами родини Колесницьких, є художнім відображенням реальних зіткнень культурно-естетичних матриць на початку ХХ століття. Вбачаючи у старому українському театрі руїну, критикуючи захоплення європейським театром, Алла переконана, що вкрай необхідною є зміна його функцій у суспільстві. Її позиція цілком суголосна міркуванням театрознавця Якова Мамонтова, який так фіксував цей етап шукання орієнтирів: *"...наша театральна "європеїзація" ледве виходила з пелюшок, а над нею вже грізним тотенто тогрі висіло питання: та чи потрібний для нашого життя (військовий комунізм, горожанська війна, голод і т. п.) так званий європейський репертуар зо всім його буржуазним антуражем?"* [7: 234]. У пореволюційну добу, на думку героїні, театр хоч і стає анахронізмом, але може зайняти *"відповідно-почесне місце в музеї вселюдської культури"* [6: 51]. Його призначенням стає ілюстративність, у живому суспільстві він лише *"наочне приладдя"* певних дисциплін, очевидно, передусім марксистсько-ленінського вчення. Її вердикт зводиться до лаконічної формули: український демократичний театр *"треба зробити... класовим, пролетарським"* [6: 52].

Метадраматична функція притаманна як головним, так і другорядним персонажам в п'єсі Варвари Чередниченко *"Артистка без ролів"*. Позицію Алли підтримує її незмінний супутник і друг молодості актор Довгань. Свою зникаючість у певних ситуаціях він завжди пояснює професійно: *"...в цій дії я зовсім-таки не знаю своєї ролі"* [6: 46]. Алла також підкреслює його життєву дезорієнтацію, постійне очікування підказки. Будучи переконаною комуністкою, героїня бере на себе своєрідну місію *"суфлера"*, який впливав на ідеологічні орієнтири Довганя. Знаковими є те, як у кінці п'єси незграбний артист звертається з проханням *"просуфльорувати"* йому, коли бракує слів. Свою акторську діяльність він розпочав ще разом з Колесницьким-старшим, тоді ж, очевидно, прославився виконанням ролі *"веселого хорошого Гершка"* (йдеться про роль фактора-єврея Гершка Маюфеса у виставі *"Сто тисяч"* Івана Карпенка-Карого). Відтак упродовж п'єси в колі театралів Довганя називають виключно ім'ям зіграного ним персонажа. Його відхід від сценічного ремесла засмучує старого актора Колесницького, який певен, що Довгань наділений неабиякими комедійними здібностями. Натомість Алла вважає, що у переносному сенсі він зробив кар'єру, гідну захоплення, оскільки став статистом *"у величезній трупі під владою найсуворішого режисера"*, де ставлять п'єси виключно високодраматичного змісту. У наскрізній дискусії, наявній у п'єсі, Довгань, як і Алла, не приховує свого революційно-зневажливого ставлення до колишніх побратимів з акторського цеху, вбачаючи в них лише *"манекенів старої епохи"*, час якої завершився. Натомість розвиток подій у творі попри авторську волю доводить, що реформатори українського театру в особі Алли та її прихильників перетворюються на маріонеток комуністичної системи.

Центром інтер'єру квартири Колесницьких є портрет Шевченка, який Кирило Петрович отримав у дарунок від громади на тридцятирічний ювілей письменницької та артистичної діяльності. Картина оточена сьома вінками, що стали пам'ятками про віхи сімейної театральної слави (*"сім артистичних драм"*). Кожен з них пов'язаний з якимось сценічним тріумфом членів родини: один вінок – за виконання Колесницьким у Петербурзі ролі Возного у *"Наталці Полтавці"* Котляревського, другий – за роль Софрона Жмудя (п'єса Петра Ніщинського *"Про козака Софрона"*), третій – дружини Петра Кириловича – за роль *"Наймички"* в однойменному творі Тараса Шевченка, там же – відзнака Лариси за роль Нори з п'єси Генріка Ібсена *"Ляльковий будинок"*, а також інші вінки, якими вітали успіх на сцені Романа і Алли.

Найбільш драматичний за асоціативною енергетикою в цій композиції є вінок, отриманий за виставу *"Великий молох"* за Володимиром Винниченком: у ньому Лариса грала роль *"пушистої самочки"* (Лесі) і страшенно ревнувала Романа до Алли, які втілювали на сцені пристрасть між персонажами Зіньком і Катрею. Стосунки в цій п'єсі Винниченка є схемою любовного трикутника, пережитого персонажами Чередниченко і в житті. За сюжетом Винниченкової драми, головний герой Зінько Чупруненко схильний *"до життя бурхливого, революційного, сповненого ризику й повноти відчуттів"* [8: 168], що максимально реалізовується у зв'язку з Катрею. Саме після цієї вистави відбулись кардинальні зміни у сім'ї Колесницьких: Алла отримала вінок за образ Катрі, а Лариса – Романа, який вибрав наречену як свій *"рятунок"*, втікаючи від пристрасті до її талановитої сестри. Завдяки подвоєнню театральної

умовності згадана вистава "Великий молах" сприяє художньому увиразненню любовного конфлікту. Відтак символічна композиція у квартирі Колесницьких реалізує кілька метадраматичних функцій, які полягають насамперед в актуалізації сценічного репертуару, у якому було задіяно всі покоління династії, а також в розширенні театрального інтертексту, коди якого набувають місткого значення для створення нового драматичного простору.

**Висновки.** Таким чином, у п'єсі Варвари Чередниченко метадрама реалізується на кількох рівнях. Засадничим рівнем слід вважати використання жанрового інваріанту драми-дискусії, побудованої на актуальному конфлікті театральних концепцій пореволюційної доби. На персонажному рівні метадрама сфокусована на позиціях трьох головних персонажів, які є апологетами фундаментальних напрямків історії театального розвитку першої третини ХХ століття: корифеї (Кирило Петрович), модерністи (Роман) та пролетарський театр (Алла). У полеміках про стратегії реформування сценічного мистецтва в Україні проявляється критична функція метадрами, зокрема завдяки апеляції до різноманітних знакових текстів з репертуару українських театрів.

#### СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ ТА ЛІТЕРАТУРИ

1. Диспут "Про шляхи сучасного українського театру": [стенограма]. – Х., 1927. – Зберігається в архіві Музею театального, музичного та кіномистецтва України, ф. "До історії театру" (кн. 1488 із ф. В. Василька), од. зб. 9136.
2. Буженко Т. Життєвий і творчий шлях Варвари Чередниченко / Тетяна Буженко, Федір Сарана // Варвара Чередниченко. Вибрані твори. – К. : Дніпро, 1971. – С. 3–15.
3. Веселовська Г. Український театральний авангард / Ганна Веселовська. – К. : Фенікс, 2010. – 368 с.
4. Трутнева А. Н. "Пьеса-дискусия" в драматургии Б. Шоу конца XIX-начала XX века (проблема жанра) : ...канд. філол. наук : 10.01.03 / Трутнева Анна Николаевна. – Нижний Новгород, 2015. – 209 с.
5. Dawood R. A. K. H. Critical Discourse within European Plays in the First Half of the Twentieth Century and the Manifestations of a Similar Phenomenon in Modern Egyptian Drama. Thesis or dissertation // Dawood Rasha Ahmed Khairy Hafez – University of Exeter, 2014. – 352 p. – Режим доступа : <https://ore.exeter.ac.uk/repository/bitstream/handle/10871/15359/DawoodR.pdf;sequence=1>.
6. Чередниченко В. Артистка без ролей / Варвара Чередниченко // Червоний шлях. – Харків : Державне видавництво України, 1923. – № 6–7. – С. 44–71.
7. Мамонтов Я. Театральна публіцистика / Я. Мамонтов. – К. : Мистецтво, 1967. – 327 с.
8. Гуменюк В. І. В передчутті соціалістичного тоталітаризму (Про п'єсу Володимира Винниченка "Великий Молах") / В. І. Гуменюк // Культура народів Причорномор'я. – 2001. – № 17. – С. 168–171.

#### REFERENCES (TRANSLATED & TRANSLITERATED)

1. Dysput "Pro shliakhy suchasnoho ukrainskoho teatru": stenohrama [Dispute "On the Ways of Modern Ukrainian Theater": Transcript]. – Kh., 1927. – Zberihaietsia v arkhivi Muzeiu teatral'noho, muzychnoho ta kinomystetstva Ukrainy, f. "Do istorii teatru" (kn. 1488 iz f. V. Vasylyka), od. zb. 9136.
2. Buzhenko T. Zhyttievyy i tvorchyi shliakh Varvary Cherednychenko [Life and Creative Way of Varvara Cherednychenko] / Tetiana Buzhenko, Fedir Sarana // Varvara Cherednychenko. Vybrani tvory [Varvara Cherednychenko. Selected Works]. – K. : Dnipro, 1971. – S. 3–15.
3. Veselovska H. Ukrainskyi teatral'nyi avanhard [Ukrainian Theatrical Avant-Garde] / Hanna Veselovska. – K. : Feniks, 2010. – 368 s.
4. Trutneva A. N. "Pesa-dyskussia" v dramaturhii B. Shou kontsa XIX-nachala XX veka (problema zhanra) ["Play-discussion" in the Drama of B. Shaw of the Late XIX-Early XX Centuries (the Problem of the Genre)] : ...kand. filol. nauk : 10.01.03 / Trutneva Anna Nikolaievna. – Nyzhnyi Novhorod, 2015. – 209 s.
5. Dawood R. A. K. H. Critical Discourse within European Plays in the First Half of the Twentieth Century and the Manifestations of a Similar Phenomenon in Modern Egyptian Drama / R. A. K. H. Dawood // Thesis or dissertation. – University of Exeter, 2014. – 352 p. : <https://ore.exeter.ac.uk/repository/bitstream/handle/10871/15359/DawoodR.pdf;sequence=1>.
6. Cherednychenko V. Artystka bez roliv [Actress Without Roles] / Varvara Cherednychenko // Chervonyi shliakh [Red Road]. – Kharkiv : Derzhavne vydavnytstvo Ukrainy, 1923. – № 6–7. – S.44–71.
7. Mamontov Y. Teatral'na publitsystyka [Theatrical Journalism] / Y. Mamontov. – K. : Mystetstvo, 1967. – 327 s.
8. Humeniuk V. I. V peredchutti sotsialistychnoho totalitaryzmu (Pro piesu Volodymyra Vynnychenka "Velykyi Molokh") [In Anticipation of Socialist Totalitarianism (About the Play by Volodymyr Vynnychenko "The Great Molech")] / V. I. Humeniuk // Kultura narodov Prychernomor'ia [Culture of the Peoples of Black Sea Coast]. – 2001. – № 17. – S. 168–171.

**Висич А. А. Критический дискурс метадрамы Варвары Чередниченко "Артистка без ролей".**

*Концепция метадрамы активно развивается в современной мировой гуманистике и начинает входить в методологический оборот украинского литературоведения. В статье доказано актуальность применения метадраматического анализа по творчеству Варвары Чередниченко. Определено, что пьеса "Артистка без ролей" благодаря жанровой форме драмы-дискусии представляет конфликт между ключевыми концепциями театра 20-х годов ХХ века. Poleмики, которые разгораются между*

*персонажами и являются художественным отражением реальных культурно-эстетических столкновений, формируют метадраматичний дискурс произведения.*

**Ключевые слова:** *метадрама, драма-дискуссия, театр корифеев, европейская драма, пролетарский театр.*

**Visych O. A. Critical Discourse in Metadrama "Actress without Roles" by Varvara Cherednychenko.**

*The history of drama shows that in transitional periods dramatic texts often turn into a space for analyzing of the ways of art development and, above all, the theater. Experiments, denial of traditions, and the acute need to update aesthetic coordinates become an integral part of the communicative discourse of characters, as well as the basis of dramatic conflict. Legitimate at such stages is the demand for metadramatic forms. The theory of metadrama actively develops in modern literary criticism, based on the studies of Lionel Able, Richard Hornby, Karen Viweg-Marks, Slavomir Svionka and others, while in Ukrainian literary studies partly represented by studies of Olena Bondareva, Oksana Kohut, Natalia Malyutina, and Yevhen Vasiliev. Metadrama is considered to be a special type of plays, which poetics is aimed at self-reflection of the nature of the theater. One of the key techniques of metadrama is the critics of theater. The purpose of the article is to analyze theatrical-critical discourse as a factor in metadramatic poetics of Varvara Cherednychenko's "Actress without Roles".*

*It is proved that the metadrama is realized at several levels of the play. The basic level should be considered the use of drama-discussion genre, built on the actual conflict of theatrical concepts of the post-revolutionary era. At the character level, the metadrama focuses on the positions of the three main characters that are apologists to the fundamental trends in the history of the theater: coryphaeus (Kyrylo Petrovich), Modernists (Roman), and the proletarian theater (Alla). The critical function of metadrama is manifested in polemics about strategies for reforming stage art in Ukraine, in particular due to appeal to various iconic texts from the repertoire of Ukrainian theaters.*

**Key words:** *metadrama, drama-discussion, coryphaeus theater, European drama, proletarian theater.*