

**СТРУКТУРА МЕТАДРАМИ ЛЮДМИЛИ КОВАЛЕНКО  
«ГЕРОІНЯ ПОМИРАЄ В ПЕРШОМУ АКТІ»**

**THE METADRAMATIC STRUCTURE OF THE PLAY  
«THE HEROINE DIES IN THE FIRST ACT» BY LUDMYLA KOVALENKO**

**Вісич О.А.,**

*кандидат філологічних наук, доцент,  
доцент кафедри української мови і літератури  
Національного університету «Острозька академія»*

У статті пропонується метадраматичний аналіз п'єси «Героїня помирає в першому акті» Людмили Коваленко. Доведено, що основними структурними компонентами метадрами, представленими в тексті, є репетиція в п'єсі, постановка п'єси, п'єса поза сценою як літературна форма театру середовища. Театральні конфлікти з виразною абсурдистською поетикою, присутність фантомних персонажів Автора й Режисера, а також представників глядацької аудиторії створюють особливу метадраматичну атмосферу у творі, підкреслюючи написаний характер його сценічного світу й усвідомлення героями їх власної присутності в комплексному *Theatrum Mundi*.

**Ключові слова:** метадрама, п'єса в п'єсі, репетиція в п'єсі, театр простору, драматургія діаспори.

В статье предлагается метадраматический анализ пьесы «Героиня умирает в первом акте» Людмилы Коваленко. Доказано, что основными структурными компонентами метадрамы, представленными в тексте, являются репетиция в пьесе, постановка пьесы, пьеса вне сцены как литературная форма театра среды. Театральные конфликты с выразительной абсурдистской поэтикой, присутствие фантомных персонажей Автора и Режисера, а также представителей зрительской аудитории создают особую метадраматическую атмосферу в произведении, подчеркивая написанный характер его сценического мира и осознание героями их собственного присутствия во всеохватывающем *Theatrum Mundi*.

**Ключевые слова:** метадрама, пьеса в пьесе, репетиция в пьесе, театр пространства, драматургия диаспоры.

The article deals with metadramatic analysis of the play *The Heroine Dies in the First Act* by Ludmyla Kovalenko. The main structural components of metadrama represented in the text are rehearsal within the play, staging of the play and play beyond the stage as the literary form of environmental theater. Theatrical conflicts with expressive absurdist poetics, the presence of phantom characters of the Author and the Director, as well as representatives of the audience, create a specific metadramatic atmosphere in the work, emphasizing the written nature of its stage world and the awareness of the heroes of their own presence in the all-encompassing *Theatrum Mundi*.

**Key words:** metadrama, play in the play, rehearsal in the play, theater of space, drama of the diaspora.

**Постановка проблеми.** Поняття «метадрама» введено в науковий обіг у 60-х рр. ХХ ст. і наразі функціонує на позначення п'єс із виразною саморефлексійною інтенцією, найчастіше – із театральною тематикою та проблематизацією умовності й подвійності сценічного простору. Комплексне чи вибіркоче застосування метадраматичних прийомів простежується у світовій літературі починаючи з античних часів. Йдеться про такі характерні елементи, як «п'єса в п'єсі», «сцена в сцені», «роль у ролі»; крім того, використовується специфічна конфігурація персоносфери та хронотопу, які сприяють градації драматичної умовності (хор, наратор, внутрішній глядач, картини сну та марення тощо). Драматургія ХХ ст. значно розширила метадраматичний інструментарій, перемістила фокус на процес творення тексту/вистави, значної кореляції зазнала концепція «світ – театр» завдяки домінантним мистецько-філософським течіям епохи, зокрема екзистенціалізму й абсурдизму.

Закономірно, що саме у ХХ ст. сформувалася теорія метадрами, а її представники привертали увагу до процесів жанрової саморефлексії та деієрархізації в драматичному тексті.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.**

Ключовими працями для становлення метадраматичної концепції стали роботи Ліонеля Абея, Річарда Хорнбі, Карен Фівер-Маркс, Славомира Свьонтки й ін. В українському літературознавстві методика метадраматичного аналізу перебуває на стадії становлення, її елементи присутні в роботах Олени Бондаревої, Євгена Васильєва, Оксани Когут. Здебільшого увагу дослідників привертає драматургія кінця ХХ – початку ХХІ ст. Утім, для виразного розуміння природи явища метадрами, її витоків і національних особливостей доречно звернутися до літератури середини ХХ ст., зокрема представників української діаспори, чії тести яскраво самобутні. Серед письменників, котрі вдавалися до творчих експериментів на рівні форми та змісту, варто виокремити Людмилу Коваленко.

**Постановка завдання.** Метою цього дослідження є аналіз авторської своєрідності використання метадраматичних прийомів у п'єсі Людмили Коваленко «Героїня помирає в першому акті», а також виявлення структури метадраматичної поетики.

**Виклад основного матеріалу.** Людмила Коваленко відома своїм прозовим доробком і лише принагідно зверталася до драматургії. П'єси авторки, написані переважно в 40-х рр., вийшли окремою збіркою «В часі і просторі», що об'єднує різні за проблематикою та стилем тексти. Тут реалізовано як рустикальний, так і урбаністичний дискурси, античні мотиви та виразну феміністичну проблематику. Очевидною є інтенція опанувати драматичні конфлікти на різних соціально-історичних рівнях. Одним із перших на появу драматичних текстів Коваленко відгукнувся Юрій Шерех [8, с. 210].

Серед шести драм авторки варто звернути увагу на п'єсу «Героїня помирає в першому акті», яка є винятковою як для самої письменниці, так і для контексту драматургії ХХ ст. загалом. Уперше твір опубліковано в журналі «Арка» 1948 р.; у збірнику «У просторі і часі» 1956 р. вийшла з деякими змінами. У творі нелінійно втілені біографічні рефлексії, цілком у руслі драми абсурду з її характерним художнім методом відображення катастрофічної реальності. На долю Коваленко випало пережити дві світові війни, голодомор, репресії тоталітарного режиму, низку особистих трагедій. Народжена в Маріуполі, отримавши освіту в Одесі та Києві, майбутня письменниця швидко опинилась у вирі київського літературного життя 20-х рр. Завдяки Максиму Рильському Людмила Коваленко познайомилась із прозаїком Михайлом Івченком, який згодом став її чоловіком. У вересні 1929 р. Івченка звинувачено у співпраці зі Спілкою визволення України, що значною мірою вплинуло на долю всієї його родини. Після переслідувань із боку радянської влади, складних умов німецької окупації Коваленко, зрештою, опинилась у Німеччині, у таборах ДіПі, де, попри складні умови життя, активно займалася громадською та літературною працею, що детально висвітлила у своїх статтях біограф Тамара Скрипка [7].

Драматична творчість Людмили Коваленко розпочалася після смерті чоловіка в 1938 р. в окупованому Києві. Імпульсом для створення драми з виразною театральною тематикою «Героїня помирає в першому акті», імовірно, послужила болісна довічна розлука зі старшою донькою Галиною Івченко, яка в 1940 р. виїхала в Москву,

щоб опанувати професію актриси. У 1945 р. Коваленко пережила тяжку психологічну травму через загибель молодшої доньки Олени (літературний псевдонім – Леся Оленко). Родинна трагедія, як можна припустити, вплинула на художнє мислення Коваленко-письменниці, що втілилось у нетиповій поетиці п'єси. Історія літератури засвідчує чимало подібних прикладів, одним із них є еволюція творчого шляху Лесі Українки, яка після смерті Сергія Мержинського пише драматичну поему «Одержима», що означила появу сформованого унікального голосу в українській драматургії. Зразком зв'язку пережитої трагедії та жанрово-стильового зсуву з абсурдистською інтенційністю можна вважати фантастичну драму «Осінь казка», написану під впливом побачених Лесею Українкою кривавих подій у революційному Тбілісі 1905 р.

П'єсу Коваленко «Героїня помирає в першому акті» зазвичай відносять до творів, у яких помітний дискурс екзистенціалізму. Лариса Залеська-Онишкевич вважає її найсильнішим твором у драматургічній спадщині авторки, незвичайною п'єсою для свого часу. «Це найглибший, філософський твір авторки, який рівночасно показує її вміння робити цікаві психологічні спостереження й філософські узагальнення» [2, с. 43], – констатує дослідниця. Л. Залеська-Онишкевич убачає суголосність тем у Коваленко з метадрамою Луїджі Піранделло (ідеться про концепцію трактування ілюзії та реальності) [3, с. 268]. Небезпідставним є висновок Людмили Скорини про наявність у п'єсі Коваленко ознак постмодерністського літературного твору, що реалізується за рахунок використання засобів пародії, гри, які тоді тільки почали з'являтися в європейській драматургії [6, с. 320]. Утім, основне новаторство Коваленко полягає у створенні структурно ускладненого метадраматичного тексту.

П'єса «Героїня помирає в першому акті» складається з трьох частин, упродовж двох із яких відбувається постановка невідомої вистави, що має еклектичний характер і в основному ґрунтується на лицарському міфі. У першому акті проходить репетиція інп'єси. Жанр п'єси-репетиції має давні витоки, які ведуть до комедії Жана-Батиста Мольєра «Версальський експромт» (1663 р.). Це своєрідна імпровізація на тему процесу театральної творчості, що створена як авторська реакція на дискусію навколо його ж таки п'єси «Школа дружин» (1662 р.). В Англії родоначальником цього жанрового формату став Джордж Вільє Бекінгем, який очолив групу авторів для створення комедії «Репетиція» (1671 р.),

що була пародією на надмірне захоплення ефектами й екзотикою драматурга Джона Драйдена в так званих «героїчних п'єсах». У цьому жанрі активно працював Генрі Філлінг: його «Пасквін, драматична сатира на сучасність» (1736 р.) складається з двох репетицій – комедії «Вибори» та трагедії «Життя й смерть здорового глузду»; Річард Брінслі Шерідан із п'єсою «Критик, або репетиція однієї трагедії» (1779 р.) та ін. Переважно спектаклі-репетиції розглядали як театральні пародії, що нерідко ставали своєрідними кафедрами для політичної сатири. Інакше кажучи, театр за допомогою метадраматичних прийомів брав на себе функції архетипного блазня. Як правило, автор п'єси-репетиції не тільки «роздумує над викликами часу художника, винахідливо доповнює метафорику зіставлення світу – театральної сцени – політики – історії та її гравців, але й прагне за допомогою драматичних характеристик показати труднощі, радощі, утрати й здобутки письменницького ремесла» [1, с. 24]. Феномен театральної репетиції як прийому створення особливого простору в мистецькому творі досліджує Річард Шехнер. Учений убачає в репетиції різновид лімінального перформансу, що має чимало спільного з культурою ритуалу, зокрема з тією його фазою, коли учасник дійства втратив колишню ідентичність, але ще не встиг набути наступну [10]. Отже, репетиція стає процесом заповнення порожнього простору, що утворився під час перетворення виконавця на персонажа.

У праці «Текст у п'єсі: репрезентація репетиції в Новій драмі» Роберт Бейкер-Вайт стверджує, що «репетиція завжди втілює, на перший погляд, хаотичну енергію, навіть якщо вона функціонує задля досягнення відносної узгодженості драматичної репрезентації» [9, с. 13]. По суті, хаотичність, притаманна репетиційному процесу, перетворює п'єсу на відкриту багатозначну структуру з динамічною естетикою, єдиною точкою опори якої залишається текст, що репетирується. Бейкер-Вайт визначає драматизовану репетицію як унікальну форму метакоментування, наполягаючи на її особливому статусі в системі метадраматичних прийомів.

У п'єсі Коваленко ситуація репетиції дає змогу ущільнено та різноманітно відтворити природу театру. Л. Залеська-Онишкевич наголошує, що письменниця представляє театр, який «має подвійну природу: блискуча театральна фасада видається досить правдивою й захопливою на сцені ввечері, але на денному світлі вона сіра» [3, с. 268–269]. Театральний простір у творі безладний і брудний, чому не здатен дати раду

Служник, даремно замітаючи сцену, розставляючи умовні декорації (насправді лише стільці, що «грають роль» трону або лави для суддів), означаючи територію для юрби. Служник змушений активно закликати колег-театралів до різних методів абстрагування від неприглядної реальності. Новоприбулій акторці він пропонує застосувати фантазію:

*Нова: О! То це трон?.. Так виглядає влада?*

*Служник: Не дивіться не неї зблизька. Ви мусите вірити, що це трон* [4, с. 183];

*а старожилам – більш прозаїчні способи забуття:*

*Служник: Як може бути театр без горілки? Без горілки ви б не витримали... і публіка теж* [4, с. 183].

Еклектично вибудована персонифікація п'єси: у першій дії це – актори, які названі відповідно до сценічних образів, що вони виконують, або ж їхніх амплуа (диктатор, вартовий, субретка й ін.), і працівники сцени (служник, суфлер, костюмерша). Вирізняється серед інших персонажів Нова, яка, щойно потрапивши до театру, відразу береться за роль головної героїні. Молода актриса вербалізує горизонт очікування від ідеалізованого театру та розчарування від нього справжнього. Режисер інп'єси присутній лише в репліках інших персонажів, зокрема Служника, який констатує: «*Режисер завжди незадоволений... Від режисера не викрутитесь*» [4, с. 182]. Завдяки цьому образу-фантому твір Коваленко набуває виразної концептуалізації, що споріднює його з бекетівським «Чекаючи на Годо» (1948 р.) – марне сподівання на вказівки й орієнтири штовхає акторів до усвідомлення світу як такого, що не має чітких контурів, логічного каркасу й тримається хіба на розмоклому рукописі, сліпуватому Суфлерові, котрий загубив окуляри, та на сумнівних догмах Служника. Власне, останній озвучує повторювану константу «*героїня помирає в першому акті*», що стає наскрізною віссю абсурду в текстурі п'єси. Уже на початку твору відбувається чітка артикуляція написаності світу. Чи не вперше в українській драматургії персонажі констатують власне перебування у вигаданому світі. Сприяє цьому невидима присутність Автора, якого раз по раз згадують герої: «*Служник: Автор сидить там десь у залі й дивиться... І виправляє вашу роль... Щоразу ваша роль краща. І ви щоразу граєте її спочатку*» [4, с. 184].

Коваленко активно використовує метадраматичний прийом ролі в ролі, який зайвий раз підкреслює хисткість кордонів між зовнішньою та внутрішньою п'єсою. Їх порушення автор формально маркує ремарками *в позі й без пози*. В умо-

вах генеральної репетиції актори з легкістю змінюють стани, паралельно виголошуючи сценічні репліки та розмовляючи про свої буденні справи, інтрижки, чоловіки перекидаються вульгарними коментарями, побачивши нову актрису. Така вільна комунікативна структура сприяє реалізації критичної функції метадрами, зокрема коли персонажі вдаються до обговорення п'єси, яку збираються грати, та театру загалом: «*І Вартовий: Ненавиджу оці нові п'єси. Вічно філософія й філософія. Навіщо вона нам?*» [4, с. 187].

Важливим метадраматичним чинником у п'єсі Коваленко виступають сцени перевтілення, насамперед за допомогою костюма, що передано доволі комічно, причому акцентовано власне на умовності, яка дозволяє застосовувати будь-які химерні й навіть примітивні засоби для створення сценічного образу. Костюмерша нашвидкоруч ладнає костюми, удаючись до афористичної мови на кшталт: «*Диктатор ніколи не повертається до публіки спиною. Весь блиск – спереду*» [4, с. 183]. Крім того, текст п'єси рясніє художніми елементами дискурсивної метадрами. Герої раз у раз проголошують фрази, які менше стосуються конкретної сценічної ситуації й більше тяжіють до філософського осмислення світу, що ясно постає як образ *Theatrum Mundi*: «*Сюди приходять усі, хочуть чи не хочуть. Всі проходять через театр...*» [4, с. 183].

Зрештою, Нова своїми інтенціями змінити театр, закличками до вільної реалізації жінки в суспільному й особистому житті розхитує хід сюжету, хоч і помирає відповідно до озвученого канону, який асоціативно близький до жанно-д'арківської моделі.

У другому акті безпосередньо відбувається сценічна постановка інп'єси (другий акт зовнішньої дії збігається з другим актом вставної драми). Попри спроби трупи злагоджено діяти, сюжет внутрішньої п'єси так і не набуває сенсу, плин вистави переривається появою незагримованого Блазня, який спізнився на початок, щойно повернувшись *із гір*, а згодом закликатиме покинути театр заради цього напівміфічного простору. Завдяки Блазню та Костюмерші метадраматична поетика отримує новий виток розвитку. Повна дестабілізація відбувається з появою на сцені глядачів із зали, а саме Матері, яка намагається продемонструвати Синові, що театр – річ нестрашна: «*Дивися, синку, так виглядає сцена. А це – володар. Ти не бійся, що він такий бородатий, борода у нього приклеєна. О, бачиш, тепер я йому відчепила бороду*» [4, с. 196]. Урешті, відбувається взаємодія трьох груп персонажів: тих, що все ще

перебувають у ролі (Диктатор, Жінка Диктатора), тих, які вийшли з ролі й говорять від імені акторів, і власне глядачів, що, ніби сторонні туристи, незграбно інтегруються в дію й стають випадковими жертвами під час масової сцени лицарського турніру, коли актори в розпалі битви вбивають маленького хлопчика із зали. Розгортається конфлікт між умовною реальністю та сценічною вигадкою. Служник, відданий театрові, переконує: «*Б'ємося й умираємо ми насправді <...> Я служу в цьому театрі від сотворіння. Всі бились і умирали. Найбільше саме в другому акті. Але й були такі, що дотягнули до п'ятого акту*» [4, с. 197]. Перший Вартовий, наче прозрівши, відмовляється від гри: «*Та-ак? Я не знав. Це – ошуканство. В договорі з профспілкою не вказано, щоб умирати насправді*» [4, с. 197]. Мати з публіки ігнорує заяву Служника, трактуючи її як абстрактну профетичну візію, що не стосується конкретно її: «*Смерть є десь там, я знаю... але мій син...*» [4, с. 197]. У ситуації паніки вона протестує проти театру загалом: «*Закрийте цей театр! Де режисер? Нехай закрие цей театр!*» [4, с. 197]. Подібні ситуації й репліки вкотре апелюють до химерної світобудови, для якої начебто проголошено впорядкований устрій із конкретною ієрархією функцій, а на практиці ця ієрархія видається трагічно безпорадною й поступається хаосу імпровізацій.

Безладдя, на яке перетворилася сцена, намагається подолати Диктатор, котрий спочатку вдає, що сценарій дотримано та всі функції виконано: «*Тут покаране зло! ...доля вирішує нехитно!*» [4, с. 199]. Випадкову загибель маленького глядача допомагає виправдати Служник: «*Це не була помилка. Це автор вставив інтермедію. Усе має свою підставу*» [4, с. 199]. Наприкінці дії Диктатор наважується задовольнити бажання жінок свого народу, подарувавши їм щастя. Правда, у його уявленні це – дикий танок із правителем. Отже, домінантною метадраматичною формою другого акту слід визначити постановку в п'єсі.

У третьому акті Коваленко застосувала абсолютно новаторський прийом, який доречно визначити як п'єсу поза сценою. Дія переноситься в позатеатральний простір – на гору. Нетиповий вибір топосу завершальної частини твору цілком корелюється з концепцією «театр простору» Річарда Шехнера. Актуальність цієї теорії була зумовлена тим, що театр поступово завойовував усе нові культурні простори, а його кордони розмивалися новими оригінальними ідеями театральної комунікації. Театр простору, який зазвичай порушує широке коло соціальних проблем, відхо-

дить від фіксованих глядацьких місць, умовності роздвоєння театрального приміщення й узагалі тяжіє до виходу за його межі. До нових локусів, які опановував театр, Шехнер відносив і природу. Особливостями театру простору прийнято вважати розфокусованість глядацької уваги, рівноправну важливість різних елементів постановки, причому текст утрачає своє фундаментальне значення для вистави. Метатеатральні особливості такої постановки стосуються зміни акторської психотехніки, адже актор у такій виставі не так створює образ, як означає свою «присутність», що є результатом роботи над матеріалом, темою вистави [5].

Господаркою нового світу виступає Жінка, яка, очевидно, є втіленням нечітких емоційно-програмних промов Нової під час репетиції. У цьому просторі не передбачається ні режисера, ні сценарію, однак пластично використовуються ролі-кліше (принцеса, Казанова й ін.), які за власним вибором можуть на себе приміряти всі охочі взяти участь у постановці, що має назву «Ми будемо щасливі». Майстерність, із якою Жінка жонглює класичними акторськими амплуа перед новоявленою трупкою, свідчить про умовність проголошеної свободи та знову повертає нас до концепції шаблонної написаності всього, що відбувається з учасниками дійства.

Не витримавши маргіналізованості своєї колишньої ролі речника деміурга, Служник іде вмирати в гамаку. Натомість померлі Нова та Син тут оживають. Щоправда, невдовзі хлопчик, для якого Мати через маніпуляції Першого Вартового обрала роль Аполлона із сагайдаком, знову вбиває героїню. Цикл умирання-оживання повторюється, і, вочевидь, герої готові взяти на себе місію

відтворювати його без кінця: «*Жінка: Нічого. Нічого. Я – жінка. Я почну все спочатку. Героїне, вставай, ми почнемо все спочатку. Бо ми вирішили бути щасливими. (Героїня повільно встає)... І будемо. Ми почнемо п'єсу спочатку*» [4, с. 207].

Певний перегук тут можна побачити з другою частиною «Фауста» Гете (1832 р.), коли головний герой разом зі своєю коханою починає жити в раю Аркадії, що відзначається повною свободою. З іншого боку, небезпідставною є паралель із п'єсою Жана Жене Балкон (1956 р.), у якій учасники борделю (театру) також самостійно обирають собі ролі. Мистецтво творення ілюзії засобами театралізації для суспільства в п'єсі підкреслене напрацьованими театральними правилами. Однак торжество справедливості в третій дії справляє враження самоомани: свисток Режисера під час останньої репліки героїні розвіює ілюзії про вільний простір, що виявився лише перформансом, грою у свободу.

**Висновки.** Отже, п'єса «Героїня помирає в першому акті» має виразну метадраматичну структуру з яскравою новаторською поетикою. Ключові елементи метадрами в тексті – репетиція в п'єсі, постановка п'єси та п'єса поза сценою як літературна форма театру простору. Крім того, її чинниками є персонажі Автора, Режисера й публіки. На жаль, ім'я Людмили Коваленко залишилося на маргінесах історії літератури, однак слід підкреслити, що її текст репрезентує витокі подібних абсурдистських експериментів у європейській драматургії, а сама п'єса побачила світ фактично одночасно зі знаменитим «Чекаючи на Году» Семюела Бекета.

#### СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Ватченко С. Автор в театральних текстах Г. Филдинга: от амплуа к характеру. *Від бароко до постмодернізму*. 2014. № 18. С. 16–24.
2. Залеська-Онишкевич Л. Літературна творчість Людмили Коваленко. *Сучасність*. 1970. № 1. С. 38–49.
3. Залеська-Онишкевич Л. Текст і гра. Модерна українська драма. Нью-Йорк, Львів: Літопис, 2009. 472 с.
4. Коваленко Л. Героїня помирає в першому акті. *В часі і просторі*. Париж; Торонто; Нью-Йорк, 1956. С. 141–177.
5. Левшин К. Аксиомы «Театра пространств (среды)» Ричарда Шехнера. *Universum: филология и искусствознание*. № 8 2016. URL: <http://7universum.com/ru/philology/archive/item/3516> (дата звернення: 09.10.2018).
6. Скорина Л. Література та літературознавство української діаспори. Черкаси: Брама-Україна, 2005. 384 с.
7. Скрипка Т. Доля: Людмила Івченко (Коваленко). URL: <http://www.t-skrypka.name/Persons/Livchenko.html> (дата звернення: 12.10.2018).
8. Шерех Ю. Пороги і закоріжжя. Література. Мистецтво. Ідеології: у 3 т. Харків: Фоліо, 1998. Т. 1. 607 с.
9. Baker-White R. The text in play: Representations of Rehearsal in Modern Drama. Lewisburg, 1999. 215 p.
10. Schechner R. Performance Studies: An Introduction. Routledge, 2017. 359 с.