

«Світова річ» Олени Пчілки у вимірах метадраматичної парадигми

У статті проаналізовано п'єсу Олени Пчілки «Світова річ» у світлі теорії метадрами. Попри те, що традиційно метадраматичну естетику вважають несумісною з поезикою реалізму, твір української автори став прикладом активного застосування різнопланових метадраматичних елементів. **Методика.** У статті застосовано *принципи метадраматичного аналізу*, який сприяє глибшому розумінню української національної драми кінця ХІХ, виявленню природи взаємодії культурного контексту, фольклорної та драматичного традиції, вичитуванню перформативних прийомів. Останні є важливими чинниками театралізації і реалізуються на рівні окремих висловлювань, завдяки внутрішнім інсценізаціям і є засобом синтезу метадраматичної та реалістичної естетики. **Наукова новизна** полягає у тому, що зазначена методологія вперше використана для інтерпретації маловивченої п'єси Олени Пчілки. **Мета статті** – продемонструвати особливості поєднання традиційних та новаторських елементів у творчості Олени Пчілки-драматурга у контексті розвитку української метадрами кінця ХІХ – початку ХХ ст. **Результати.** У творі «Світова річ» зображено зародження задуму театральної постановки, яка має потенціал вставної п'єси. Важливим є метакритичний дискурс, реалізований завдяки обговоренню театральних тенденції, акторських амплуа, призначення театру. Метадраматичний характер мають антитеатральні дискусії, у яких розвінчується повсякденне акторство. Основу метадраматичної поезики складають перформативні елементи: інсценізація або рефлексія обрядів сватання, вінчання, похорону тощо. **Висновки.** Весілля і судовий процес виступають фантомними наскрізними діями, що завдяки перманентному звертання до них у репліках персонажів сприяють активізації культурної пам'яті та подвоєнню сценічної дійсності. Метадраматичним чинником виступає також публіка, чия реакція на дії головних героїв стає морально-етичним каталізатором.

Ключові слова: метадрама, жанр, перформативність, інсценізація, анти-театральний дискурс, метакритика, ритуал.

Вступ

Творчість Олени Пчілки попри високий авторитет її як людини культури, пасіонарної особистості, вплив якої на розвиток письменства кін. ХІХ – поч. ХХ ст. важко переоцінити, досі залишається вивченою доволі поверхово. Переважно науковці приділяють увагу педагогічній, етнографічній, редакторській, перекладацькій діяльності

визначної культуртрегерки, її внеску у формування таланту Лесі Українки. Натомість оригінальний доробок письменниці, маргіналізований у часи тотального ідеологічного підходу у літературознавстві, що панував фактично до проголошення незалежності України, опиняється у фокусі дослідників частіше з нагоди ювілейних хвиль. Оpubліковане зібрання її текстів залишається неповним, що не дає змогу сповна оцінити різножанрову літературну спадщину Олени Пчілки. Традиційно серед об'єктів вивчення у наукових працях домінує проза та поезія авторки. Помітно, що за традицією, сформованою у ХХ ст., її драматургійні твори оцінюють стереотипно, відтак особливої динаміки в їх інтерпретації не спостерігається. Однак характерна для Олени Пчілки схильність до інновацій, свідома відповідальність за шляхи розвитку літератури, що була зрідні трибу життя її сучасника Івана Франка, не могла оминати драматургійну сферу, що зумовлює запит на реінтерпретацію відомих текстів.

Останніми десятиліттями була опублікована низка наукових студій, які сприяють поглибленому висвітленню своєрідності художнього світу письменниці. Певний внесок зробили Григорій Аврахов, Любов Дрофань, Вікторія Колкутіна, Микола Легкий, Петро Одарченко, В'ячеслав Оніпко, Тамара Скрипка, Тетяна Третяченко та ін. Закономірно, що центром досліджень життя й творчості письменниці стала Волинь, де власне сформувалася активна громадянська позиція Олени Пчілки та викристалізувався її літературний талант. Вагомою віхою у поступі дослідників її творчості стала конференція «Олена Пчілка в літературному процесі кінця ХІХ – початку ХХ століття» з нагоди вшанування 170-річчя письменниці. Однак прикметно, що в публікаціях матеріалів наукового форуму в журналі «Волинь філологічна текст і контекст» (2019, № 28) практично оминається драматургія.

Утім, нові підходи до студіювання ідіостилю Олени Пчілки є важливими зрушеннями сьогодення. Серед лідерів сучасного перепрочитання творів авторки та осмислення їх поетики у річищі запитуваних у ХХІ ст. методологій варто виокремити праці Марії Моклиці. Особливо виразно новаторські тенденції помітні у статті дослідниці «Національний метанаратив і проза Олени Пчілки» (2020). Науковиця слушно наголошує: «Творчий спадок класиків потребує постійного перегляду і розміщення у критичному дискурсі, бо інакше він не відповідатиме потребам сучасності, затвердіє, перетвориться на низку стереотипів чи пам'ятників для риторичного звеличування»

(Моклиця, 2020: 185). На нашу думку, потребує перегляду й оцінка драматургії Олени Пчілки.

За останні роки драматична творчість письменниці потрапляла в поле зору нечисленних літературознавців. У центрі уваги науковців обов'язково опинялася чи не найбільш відома п'єса авторки «Світова річ». Попри публіцистичне спрямування твору, він засвідчив рух національної драматургії до поглиблення художньо-естетичної концепції, на що вказує Наталія Малютіна (Малютіна, 2006). Лариса Мороз спробувала по-новому оцінити аспекти змістоформи цього тексту в статті «Ідейні акценти драматургії Олени Пчілки». Зокрема дослідниця висловила думку, що у п'єсі «уперше в українській драматургії намічається риса, яка згодом стане однією з визначальних у поетиці так званої нової драми: персонаж відчуває й думає одне, а говорить про інше, винятково для того, що би не виявляти, навіть для друзів, свій непростий внутрішній стан» (Мороз, 2012: 14). Жанрову природу драматичних творів Олени Пчілки в однойменній статті проаналізувала Валентина Школа і дійшла висновку, що «Світова річ» уособлює рівною мірою прикмети драми та комедії, оскільки «у творі наявна контамінація двох тематичних пластів» (Школа, 2010: 406). На сьогодні найбільш детальний аналіз твору у світлі новітніх літературознавчих акцентів здійснено у статті Раїси Тхорук «Комедія Олени Пчілки “Світова річ”: тематично-структурні зміщення», у якій у центрі уваги дослідниці є «тематична збіжність, узгодженість мотивних структур цього тексту із основним масивом українських драм того часу, а також потужність авторської оригінальності у подоланні стереотипних схем» (Тхорук, 2010: 389).

Мета цієї статті – здійснити метадраматичний аналіз п'єси Олени Пчілки «Світова річ», який дає змогу окреслити специфіку поєднання авторкою національної традиції та новаторських пошуків доби в драматургії кінця XIX – початку XX ст.

Ідея створення п'єси «Світова річ» належить відомому письменнику і театральному діячеві Михайлу Старицькому, який спонукав Олену Пчілку до спроби перекладу українською мовою комедії Олександра Островського «Бідна наречена», що вилилось у створення її власного твору, який досить швидко отримав неочікуваний сценічний успіх. Написаний у 1980-х рр., він став одним з небагатьох драматичних текстів Олени Пчілки, опублікованих за життя авторки (журнал «Рідний край», 1908, № 30-34). Закладений у п'єсі діалог текстів, її призначення безпосередньо для сценічної

реалізації корифеями театру, репутація авторки як завзятої театралки, обізнаність зі специфікою тогочасного театрального середовища не могли не позначитися на тематично-стильовому рівні твору.

Теоретична і методологічна база дослідження

Кінець XIX ст. виразно засвідчує тенденцію до інтенсифікації метадраматичних прийомів, що цілком усвідомлювала Олена Пчілка. Як відомо, метадраматичність притаманна п'єсам, чия поетика та проблематика спрямовані на осмислення або віддзеркалення природи театру. Безперечно, драма завжди була, є і буде своєрідною відповіддю на питання «Що є театр?». Водночас метадрама констатує наскільки глибоко театральність проникла у повсякдення, у результаті чого перформативність, акторство, інсценізація, ритуал є повсюдними, засадничими практиками, що формують структуру індивідуальної та колективної свідомості та стають механізмами комунікації («Хіба щось не є театром?»). Сцена реагувала на ці суспільні зміни, відчуваючи нові запити та самодостатність сфери народження / функціонування театрального дійства, розширюючи межі комунікації з глядачем.

Традиційно прийнято вважати, що розквітом метадрами стала епоха постмодерну. Утім засадничі прийоми на кшталт п'єси в п'єсі, гри ролі в ролі, «виходу» з ролі, двійництва, репетиції в п'єсі, саморефлексійності, інтертектуальних покликань тощо можемо зустріти ще в античній та середньовічній епосі. Модерна доба запропонувала нові зміни в театральній мові, частину якої стало масове поширення засобів та прийомів метадрами. На думку багатьох вчених, для апологетів реалізму метадраматична поетика була неприйнятною. Зокрема Річард Хорнбі констатує: «Коли на зміну романтизму прийшов реалізм, п'єса в п'єсі стала використовуватися ще рідше. Реалізм часто мав справу з повсякденним життям середнього класу, але, хоча відвідування театру було звичайною частиною цього життя, реалістичні п'єси не зображували його» (Hornby, 1986: 40). Питоме тяжіння до деструкції реальності, подвоєння умовності, вихід за межі уявного простору, декларування персонажами власної вигаданості тощо – все це чужі для реалізму засоби сценічного впливу. Певною мірою є підстави стверджувати, що естетика реалізму сформувала художню опозицію щодо метадрами.

Однак у драмах кінця XIX ст. визначальними стали дві популярні метадраматичні тенденції, які адаптувались у реалістичній парадигмі: антитеатральність та метакритика. Сам образ театру в реалістичних

п'єсах послідовно формується як територія аморальності. Актор – це радше не митець, а соціальний тип, вартий зневаги з боку філістерів, які не вважають «кривляння» гідною професією. Схильність до метакритики проявляється в наведенні вражень про певні вистави, що мали на той час гучний резонанс, а також в оперуванні такими поняттями, як «школа», «метод», «амплуа» у діалогах персонажів, у раціоналізації театрального дискурсу, виявленні полемічних поглядів тощо. Поступово ці маргінальні у традиційних постановках явища починають наближатися до провідних центрів і, врешті-решт, тема театру стає рівноправною з іншими темами, притаманними для реалістичного періоду драматургії. Небезпідставно можна констатувати, що посилення театральних проблем, саморефлексійних інтенцій у драматичному тексті засвідчували віяння літератури кінця ХІХ ст., поступово ставали панівними і дали новий поштовх для розвитку метадрами в літературі й метатеатру на сцені.

Застосування принципів метадраматичного аналізу є продуктивним не тільки для виявлення метадраматичної поетики, але й для глибшого розуміння драми загалом. Цікавою є природа взаємодії культурного контексту, зокрема фольклорної та драматичної традиції у конкретній драмі, що сприяє її поліфонії та інтертекстуальності. Перформативні елементи, що вичитуємо як на рівні окремих висловлювань, так і на рівні внутрішніх інсценізацій, також є об'єднаним компонентом метадраматичної та реалістичної естетик. У цьому річищі п'єса «Світова річ» є показовою.

Виклад основного матеріалу

Сюжет твору розгортається навколо героїні Саші Красовської, дівчини на виданні у скрутному матеріальному становищі: через втрату документів на землю мати Саші, вдова Настасія Андріївна Красовська ризикує втратити спочатку частину, а згодом і все майно, відтак квапить доньку з одруженням. Вигідним нареченим для дівчини їй видається секретар думи Павлущенко, людина поважного віку, однак сумнівних моральних якостей. Натомість головна героїня закохується у молодого багатого панича Тамалія, не розгледівши його шахрайської сутності, адже для молодика романтичні стосунки з провінційними панночками є лише розвагою. Сашине найближче оточення – студент Стасенко і його приятель Голуб – зображені представниками прогресивної молоді. Перший пропагує шлюб за згодою як союз двох вільних людей, другий – закоханий в героїню і стає її опорою у фіналі, після низки розчарувань.

Проблема жанрових патернів у п'єсі, яку сама Олена Пчілка означила як комедія, зазвичай викликає суголосні розмисли науковців, на що ми вже звертали увагу. У тексті, безсумнівно, наявні кілька дискурсів, поєднання яких відповідало запитам публіки, сформованої театром корифеїв, який цілком впізнаваний соціально-побутовим характером та мелодраматичним сюжетом. Однак ще Яків Мамонтов слушно наголошував, що, скажімо, Іван Тобілевич «завжди намагався поглибити мелодраматичний жанр і за рахунок суто романтичних ситуацій запроваджував побутові, психологічні та соціальні мотиви...» (Мамонтов, 1931: 186). Світоглядно-соціальні акценти вкрай важливі і для твору Олени Пчілки, яка у будь-якому статусі намагалась виконувати просвітницьку місію. Відтак у структурі п'єси можна діагностувати певні зміщення, які так схарактеризувала Раїса Тхорук: «Стосовно “Світової речі”, то авторське позначення жанру «комедія» відповідає одному із варіантів розгортання усталеного та збитого комедійного мотиву «віддавали дівку заміж». Текст цього твору дає підстави визначити кілька інших і теж традиційних фреймових історій (story-наративів): (1) варіант «Наталки Полтавки»; (2) тема ритуальної ганьби, наразі через публічне обпльовування ключницею Домахою свого господаря у V дії; (3) водевільні ситуації появи залицяльників, найяскравіший літературний архетип у «Ночі проти Різдва» М. Гоголя; (4) парад негідників-міщан, що викривають себе під час сватання або весілля...» (Тхорук, 2010: 390).

У контексті цього дослідження висновки Раїси Тхорук щодо інтертекстуальної природи п'єси є особливо важливими, адже вони унаочнюють місце твору Олени Пчілки у так званому комплексі «драма-культура», який Річард Хорнбі назвав визначальним чинником метадраматичної поетики. Дослідник висловив парадоксальну ідею, що метадраматизм тією чи іншою мірою властивий практично всім п'єсам, хоча, звісно, відомі драматурги більш сміливо, по-новаторськи використовують метадраматичні прийоми, вбачаючи в них альтернативу канону, але ця тенденція варіюється і в творах авторів далеко не такого потужного масштабу, приналежних до різних етапів розвитку драматургії (Hornby, 1986: 32).

Чи не найсуттєвішою ознакою метадрами прийнято вважати предмет зображення п'єси, в якому повинно фігурувати власне драматичне дійство, тобто йдеться про творчість драматурга, процес інсценізації тексту, вставні театральні імпрези, театральне середовище тощо. І такий предмет наявний у творі Олени Пчілки. Зрозуміло, що це

не широка панорама театрального світу, яка в українській літературі появиться тільки через десять років у драмі Михайла Старицького «Талан». «Світова річ» розгортає лише задум любительської вистави, залучення до її перспективи персонажів п'єси, причому акцент авторка робить не на мистецьких інтересах ініціаторів, а прагматичних цілях. Наприкінці ХІХ ст. справді суттєво пожвавилась народно-просвітницька діяльність в провінційних центрах, у річищі якої з ініціативи інтелігенції нерідко відбувались аматорські постановки.

Уже в зав'язці твору студент Стасенко та його приятель Голуб приходять до Саші з пропозицією: *«Та хочемо вас у актриси вербувати: спектакля затіваємо»* (Пчілка, 1988: 393). Ініціатори культурної акції ставляться до майбутньої вистави як до соціального проекту, спрямованого на збір коштів, що згодом будуть використані для закупівлі книги у громадську бібліотеку, для тих самих глядачів:

Стасенко. *Еге ж! Хочемо видурить у публіки гроші на книжки – для неї ж. Подумайте собі, чи не сором, що в такому городі, де ми з вами родились, нема путньої бібліотеки, а тільки якісь мишачі недоїдки!* (Пчілка, 1988: 393).

Завдяки обговоренню майбутньої вистави у колі молоді у п'єсі «Світова річ» реалізовано метакритичний та антитеатральний дискурс. Важливо, що задум театральної постановки не здійсниться у п'єсі, відтак вона не стає вставним текстом, що традиційно для метадрами подвоює сценічну дійсність. Утім, гіпотетична вистава стає приводом для розмов протягом всього твору, зокрема дискусій щодо перспектив розвитку українського театру.

Розбіжність поглядів насамперед виникає стосовно репертуару, ці діалоги сконцентровано у процесі вибору тексту для інсценізації. Стасенко на питання Саші *«...яку п'єсу хочете грати!»* відповідає: *«Та там яку-небудь! Чорт її бери»* (Пчілка, 1988: 394). На пропозицію Голуба, для якого принциповим є те, щоб п'єса була українською, Стасенко відповідає: *Ну, от іще! Зберемо гроші й так: от якогонебудь «Ангела доброти» або «Вспишку у семейного очага» ушкваримо, та й шабаш* (Пчілка, 1988: 394).

Герой справедливо зауважує, що структура постановок українських п'єс складніша за російські водевілі та фарси, а, отже, не хоче обтяжувати реалізацію їхнього задуму зайвими клопотами. Особливо його відлякує висока репутація музичної культури українського театру, досягти якої спектаклем, поставленим нашвидкуруч, було б складно. Зазначимо, що головна героїня Саша мала театральний досвід

і брала участь у постановці, інформації про яку в діалогах вкрай мало. Принаймні вона, заінтригована майбутньою роллю, констатує, що ідея зацікавила її (*«Для мене воно дуже інтересне!»*) (Пчілка, 1988: 398).

Героїня долучається до двох приятелів, спрямовуючи енергію у практичне русло та першою порушує проблему кастингу, пропонуючи знайти *«панночок з голосом»*. На головну чоловічу роль вона пропонує свою пасію Тамалія: *«А з паничів от хто заспівав би вам, так заспівав!»* (Пчілка, 1988: 394). Цей варіант спричинює невеликий диспут, що апріорі розкриває природу персонажа панича, яку визначають як артистичну. Проте йдеться не про сценічний талант, а про повсякденне акторство, до якого вдається Тамалій. Стасенко вбачає коріння популярності у світському колі свого безпосереднього опонента у його псевдоосвіченості, сформованій на дешевій белетристиці, французьких романах, *«що в матінки-генеральші досі під подушкою лежать. Ото ж тільки тією подушкою від його й тхне»* (Пчілка, 1988: 395). Натомість закохана Саша захоплено міркує: *«А який він артист! Як він тонко передає те, що співає! Ні, яка-небудь пуста, нікчемна вдача не може бути такою артистичною»* (Пчілка, 1988: 396).

Врешті суперечки виявились марними, адже Тамалій категорично відмовився брати участь у постановці. Він наперед переконаний, що вона не відповідатиме його нібито високим стандартам театрального мистецтва, де не місце міщанам, *«непевним людям»*, *«чудернацьким багаланним ролям»*. Та головне побоювання Тамалія, що Сашу змусять вийти на сцену босою, цілковито розкриває обмеженість його уявлень про світ українського театру. Його заключна репліка у цьому діалозі – *«Така моя рада – не пориватись тією громадською справою, що їй ціна дві копійки!»* (Пчілка, 1988: 408) – викриває істинну причину відмови: Тамалій не бачить для себе зиску в цьому проєкті, тим паче, що реалізація його акторських здібностей сповна відбувається у поза-театральній площині.

Зайвою морокою Сашина участь у виставі є і для її матері. Красовська насамперед побоюється надмірних витрат: *«Грати в спектаклях, то треба ж убори всякі мати, а звідки ж я тобі їх справлю?»* (Пчілка, 1988: 398). Та й клопоти щодо судового позиву та пошуку захисника/нареченого закономірно переважають над громадськими справами, а тим більше в її очах програє затія з театром, забавою, котра не має ніякої ціни: *«Тут своя okazія, просто аж світ в*

очах макітриться, а вона ще з якимись там спектаклями!» (Пчілка, 1988: 398).

Вчоргове розмова про спектакль виникає тільки у III дії з появою «великого цабе» Павлуценка, котрий у перших двох діях фігурував як фантомний персонаж. Секретар думи, як представник влади, закономірно з обережністю ставиться до демократичних рухів, що назрівають у суспільстві. Гуманітарна освіта, мистецькі таланти мають другорядне значення у його очах у порівнянні з формальним дотриманням усталених соціальних ритуалів. Артистизму він залишає місце виключно у домашній салонах. На його переконання, майбутня дружина має *«на хвортоп'яні грати»*. Однак на спробу Красовської похвалитися запрошенням до участі у міському спектаклі реагує категорично – *«не совітував би»*. Як бачимо, позиція Павлуценка цілком суголосна Тамалієвій і, власне, конфігурацію системи персонажів можна розглядати з погляду оцінки театральної ініціативи. До речі, самого Павлуценка оточення характеризує як натуру, якій не чужі мистецькі зацікавлення (хоч ці висловлювання можна вважати даниною підлабузництва з боку панка Богуша). Він має гітару, у своєму середовищі вважається знаним музикою, а його пісенний репертуар з романсовим ухилом досить широкий, хоч моментально підданий критиці з боку Саші за застарілі смаки.

Однак, на відміну від Тамалія, Павлуценко намагається обґрунтувати своє ставлення до сценічної діяльності у розлогодному монолозі. Причому основний фокус його неґації засвідчує гендерну упередженість провінційного чиновника, адже він твердо переконаний, що власне *«порядошній дівиці»* сценічний досвід протипоказаний. Аргументи Павлуценка базуються на квазіморальних засадах, позаяк він вважає, що професійне акторське лицедійство є школою життєвого дворушництва: *«Нащо привчаться до тієї хвальші? Брехня ж то все!.. І так: людина раз бреше і другий раз бреше, далі так збрешеться, що вже їй нічого не стоїть перед ким завгодно брехать, ще даже кортить: ось-то як я хороше можу брехать!»* (Пчілка, 1988: 438). Окрім того, зважившись на сватання, він бачить небезпеку особисто для себе в майбутньому шлюбі від ймовірної самореалізації Саші в театральному гуртку, відтак вважає за доцільне поки що м'яко задекларувати свої консервативні принципи: *«...для мужа весьма і весьма некорисно, як жінка уміє добре брехать. Весьма!.. І знов – ті цілування та обнімання теж дівиці не весьма подобають»* (Пчілка, 1988: 438-439).

Критика театру як інституції в п'єсі формується завдяки художній рефлексії обивательських стереотипів, відповідно до яких він є територією гріховності та нищих інтриг. Антитеатральність виражається також у критиці театралізації на побутовому рівні, коли акторство героїв, які не є театралами, відмовились від сцени або застосовують свої здібності поза підмостками, трактується як аморальність, що, зрештою, зводиться до дискримінації театру взагалі.

Популярними метадраматичними прийомами, зокрема в українській драматургії, є інсценізації ритуалів, церемоній, різноманітних соціальних практик, що, з одного боку, урізноманітнюють сценічні дієства, а з іншого – підкреслюють свій тісний зв'язок з театром, утілюють природу споконвічного людського прагнення видовищ. Закономірно, що вони самі стають не лише компонентом дієства, але й предметом художнього аналізу в драмі як культурні феномени. У плані структури реінсценізовані культурні перформанси (термін Натанеля Леонарда) можуть бути представлені самодостатніми сценами або ж виступати фрагментарно, але вони завжди зумовлюють розмикання сценічного простору, актуалізацію культурного контексту і унеможливають закритість художньої системи, ускладнюють варіативну природу структури п'єси. Зрештою церемонії та ритуали становлять «міметичну градацію всередині драматичного твору» (Hornby, 1986: 12), створюють драматичні шари, синхронні рівні вистави, які взаємодіють у спектрі відтворення. Наприклад, театр і суд мають чимало спільного у формах поведінки учасників, у розподілі їхніх функцій, ролей, масок та костюмів, у способі подачі інформації. І в театрі, і в суді презентують результати своєї роботи на очах глядачів, установки яких значною мірою враховуються, але водночас вони й моделюються шляхом пропагування певних смислових акцентів. Для авторитету як театру, так і суду знаковою оцінкою стає публічний резонанс.

Мішель Фуко у праці «Наглядати й карати влучно відзначив дві суттєві ознаки каральної влади, що можна узагальнити поняттями «театральність» та «невидимість»: «функціонування каральної влади поширюється на все суспільство, присутнє всюди як сцена, спектакль, знак, промова, його можна читати як розгорнуту книжку, і воно знову і знов утверджує код у головах громадян, забезпечує запобігання злочинам із допомогою перешкод, на які натикається думка про злочин; діє невидимо й легко на “м'які волоконця мозку”» (Фуко, 2020:

179). Саме такий невидимий ефект має у п'єсі Олени Пчілки суд, загрозливий фантом якого рухає сюжетну колізію.

Ще одним фантомним ритуалом у творі є весілля Саші з Павлушенком. Починаючи з II дії, текст насичений перформативним моделюванням, до якого вдаються персонажі, які проговорюють та візуалізують майбутнє дійство. Служниця Мар'я так захоплюється планами потанцювати на весіллі, що пускається у танок, *«співаючи на жарти»* *«Ой грайте, музики...»*. Стасенко репетирує свою роль боярина з уявними атрибутами: *«А от побачите, як я зручно (заводить, підіймаючи руку) возложу на голову вам вінця!»* (Пчілка, 1988: 482). Сама Саша приміряє на себе роль майбутньої молодої, на яку вона приречена: *«Боже мій! Ще треба й веселу вдавати!»* (Пчілка, 1988: 476). Героїня саркастично закликає й інших їй підігравати: *«Мар'є, чом же ти мені весільних пісень не співаєш?.. <...> Ти повинна співати, повинна радіти! Ти ж так само хотіла, як і мама, щоб я швидше заміж пішла, хоч би за кого попало! Ну, то радій же тепер!»* (Пчілка, 1988: 475). Насправді ж для Саші, яка після розчарування в Тамалієві погодилась вийти за нелюба, весільні пісні – *«сумніші похоронних»*, а сценарій вінчання вона уявляє як похорон: *«Як і в домовину кладуть дівчину, то теж убирають у все біле, а я ж чую, виразно чую, як у мене всередині душа моя умирає <...> Зійдуться люди, повезуть до церкви... Буде й одправа... одспівають мене...»* (Пчілка, 1988: 476).

Вдавання та акторство, до якого мусить вдаватись Саша, підкреслені «сценічним» нарядом, який вона демонструє Мар'ї:

Саша (виходить з лівого боку в шлюбному вбранні). Подивись, Мар'є, вже мене вбрали... Гарне вбрання? (Пчілка, 1988: 475).

Стасенко його називає *«шлюбною хвормою»*, а Зайчевська з Красовською зацікавлено обговорюють тогочасні модні тенденції жіночого одягу, декольте, викоти тощо.

Своєю чергою і Палушенко з приятелями турбується про облаштування урочистої служби, яка має справити на всіх театральний ефект – *«щоб усе було гаразд! <...> щоб і світло, й півчі – все якнайкраще!»* (Пчілка, 1988: 487). На їхню думку також костюм є важливим складником переконливого дійства, тому особливу увагу наречений звертає на одяг священника, наполягаючи, щоб він надів гарну ризу, адже були випадки, що *«страм було дивиться!»*.

Неодмінною частиною перформансу є аудиторія. У п'єсі активно апелюють до глядачів, що у великій кількості збираються коло церкви

подивитись на вінчання головної красуні міста з підстаркуватим впливовим чиновником:

Стасенко. Отак! Уже ж сьогодні весь город прийде дивиться на вас та завидувать! (Пчілка, 1988: 480).

Якщо для Саші кількість зівак нічого не важить, то для Павлущенкового оточення великий натовп зацікавлених є своєрідною демонстрацією репутації секретаря думи, впливовості чиновницьких кіл, і тому вони чванливо хизуються, що «публіки багацько», «і в церкві, й коло церкви – страх». Зазвичай присутні на шлюбній церемонії мають виконати роль свідків священного таїнства. Проте ця місія десакралізується, коли Саша дізнається про стосунки Павлуценка з Домахою та його позашлюбного сина та розгоряється гучний скандал. Тепер натовп має стати профанним спостерігачем бруталного видовища, комедійного інциденту. Однак Павлуценко з приятелями безсоромно ігнорують привселюдне розвінчання їхньої нечистоплотності. Цілком у дусі судового засідання вони наводять приклади подібних прецедентів, які не завадили провінційним сановникам реалізувати свої цілі:

Богуш. ...Згадайте Івана Івановича, як Машка йому в самій церкві іменно плюнула межі очі, та й що ж таке! Машку вивели, а Іван Іванович став і повінчавсь.

Павлуценко. А в Полтаві хіба не було, я сам читав, що на улиці, перед тим як молодим сідають у хвайтон, вирвалась така ж навіжена та при всьому народові по пиці дала молодому; так що ж таке? Зривати шлюб?! І не думали: сіли, поїхали й повінчались! (Пчілка, 1988: 494).

Таким чином Павлуценко не зважає на публічне осоромлення, він навіть не здатен зрозуміти глибину свого приниження, адже всі глядачі сцени, влаштованої Домахою («дешпету»), фактично стають верифікаторами його морального падіння, остаточного демаскування. Як бачимо, фантомний ритуал вінчання зазнає низки трансформацій, набуваючи конотацій похорону та суду.

Наукова новизна

Вперше застосовано методологію метадраматичного аналізу до інтерпретації п'єси Олени Пчілки «Світова річ». Уважаємо такий підхід перспективним у розкритті перформативної поетики драматургії XIX століття.

Висновки

Отже, п'єса Олени Пчілки «Світова річ» є переконливим прикладом функціонування комплексу «драма-культура» як важливого чинника метадраматичного твору. У ньому пропонується варіант репрезентації на сцені зародження театральної вистави, що є ознакою бінарного метадраматичного дійства. Виразно представлено у тексті метакритичний та антитеатральний дискурси, характерні для української драматургії кін. XIX – початку XX ст., наводяться філістерські аргументи щодо шкідливості театру. Паралельно розгортається сюжетна лінія, у якій розвінчується повсякденне акторство. Нерідко персонажі обговорюють в діалогах одяг та інші атрибути театральних ефектів. У п'єсі наявні численні приклади перформативності на комунікативному рівні, зазвичай пов'язані з народними обрядами сватання та вінчання. Однак художня інтерпретація весілля відбувається завдяки актуалізації метадраматичних фантомів суду та похорону. Приділено увагу феномену публіки, реакція якої на дійство нерідко є одним з рушіїв сюжету в метадраматичних творах.

Перспективою дослідження вважаємо розгляд у метадраматичному ключі обряду сватання та (само)презентації нареченого, обширу інтертекстуального контексту, розмаїття фольклорно-пісенних вставок, що надають поліфонічності текстові та впливають на його жанрову своєрідність. «Світова річ» нині певною мірою видається діалогом Олени Пчілки з персонажами-обивателями, які вдаються до некомпетентної критики сценічної діяльності та зокрема українського театру. Твір переконливо доводить, що його авторка однією з перших почала у своєму доробку широко використовувати метадраматичні прийоми, таким чином ініціюючи розвиток естетичної траєкторії української драматургії зламу віків.

Література

- Малютіна, Н. (2006). *Українська драматургія кінця XIX – початку XX століть: аспекти родо-жанрової динаміки*. Одеса: Астропринт.
- Мамонтов, Я. (1931). *Драматургія І. Тобілевича. Тобілевич І. Твори у 6 т.* Харків, 6, 143–251.
- Моклиця, М. (2020). Національний наратив і проза Олени Пчілки. *Modern researches in philological sciences Collective monograph*. Riga: Izdevnieciba “Baltija Publishing”, 185–199.
- Мороз, Л. (2012). Ідейні акценти драматургії Олени Пчілки. *Українська література в загальноосвітній школі*. 2012, 10, 13–14.
- Пчілка, О. (1988). *Твори*. Київ: Дніпро.

- Тхорук, Р. (2010). Комедія Олени Пчілки “Світова річ”: тематично-структурні зміщення. *Леся Українка і сучасність*, 6, 389–401.
- Фуко, М. (2020). *Наглядати й карати. Народження в’язниці*. Київ: Komubook.
- Школа, В. (2010). Жанрова природа драматичних творів Олени Пчілки. *Леся Українка і сучасність*, 6, 402–412.
- Hornby, R. (1986). *Drama, metadrama and perception*. Associated University Presse.

References

- Maliutina, N. (2006). *Ukrainska dramaturhiia kintsia XIX – pochatku XX stolit: aspekty rodo-zhanrovoi dynamiky* [Ukrainian drama of the late 19th and early 20th centuries: aspects of genre dynamics.]. Odesa: Astroprint (in Ukrainian).
- Mamontov, Ya. (1931). Dramaturhiia I. Tobilevycha [Dramaturgy by I. Tobilevych]. *Tobilevych I. Tvory u 6 t.* Kharkiv, 6, 143–251 (in Ukrainian).
- Moklytsia, M. (2020). Natsionalnyi naratyv i proza Oleny Pilky [National Narrative and Olena Pchilka's Prose]. *Modern researches in philological sciences Collective monograph*. Riga: Izdevnieciba “Baltija Publishing”, 185–199 (in Ukrainian).
- Moroz, L. (2012). Ideini aktsenty dramaturhii Oleny Pchilky [Ideological Accents of Olena Pchilka's Drama]. *Ukrainska literatura v zahalnoosvitnii shkoli*, 10, 13–14 (in Ukrainian).
- Pchilka, O. (1988). *Tvory*. Kyiv: Dnipro (in Ukrainian).
- Tkhoruk, R. (2010). Komediia Oleny Pchilky “Svitova rich”: tematychno-strukturni zmishchennia [Olena Pchilka's comedy The World's Thing: Thematic and Structural Shifts]. *Lesia Ukrainka i suchasnist*, 6, 389–401 (in Ukrainian).
- Foucault, M. (2020). *Nahliadaty y karaty. Narodzhennia v'iaznytsi. [Discipline and punish: The birth of the prison]*. Kyiv: Komubook (in Ukrainian).
- Shkola, V. (2010). Zhanrova pryroda dramatychnykh tvoriv Oleny Pchilky [The genre nature of Olena Pchilka's dramatic works]. *Lesia Ukrainka i suchasnist*, 6, 402–412 (in Ukrainian).
- Hornby, R. (1986). *Drama, metadrama and perception*. Associated University Presse.

Oleksandra Visych. Olena Pchilka's “The World Thing” in the Dimensions of the Metadramatic Paradigm. The article analyzes Olena Pchilka's play “The World Thing” in the light of metadrama theory. Even though traditionally metadramatic aesthetics is considered incompatible with the poetics of realism, the work of the Ukrainian author has become an example of the active use of various metadramatic elements. **Methodology.** The *principles of metadramatic analysis* are applied in the research and contribute to a deeper understanding of the Ukrainian national drama of the late 19th century, revealing the nature of the interaction between the cultural context, folklore, dramatic traditions, and reading performative techniques. The latter are important factors of theatricalization and are realized at the level of individual cues, through internal staging and are a means of synthesizing metadramatic and realistic aesthetics. **The scientific novelty** is that this methodology has been applied for the first time to a little-studied play by Olena Pchilka. **The purpose of the article.** The article aims to demonstrate the peculiarities of combining traditional and innovative elements in the work by Olena Pchilka in the context of the development of

Ukrainian metadrama in the late 19th and early 20th centuries. **Results.** The play “The World’s Thing” depicts the birth of the idea of a theatrical production that has the potential of an inner play. The metacritical discourse is realized through the discussion about theatrical trends, acting roles (*emploi*), and the purpose of the theater. Anti-theatrical discussions have also a metadramatic character for they debunk everyday acting. Metadramatic poetics is based on performative elements: staging or reflection on wooing rituals, weddings, funerals, etc. **Conclusions.** The wedding and the trial, although not shown in the play, are phantom performances that, through constant reference to them in the characters’ remarks, contribute to the activation of cultural memory and the doubling of stage reality. The audience also acts as a metadramatic factor, whose reaction to the actions of the main characters becomes a moral and ethical catalyst.

Key words: metadrama, genre, performativity, staging, antitheater discourse, metacriticism, ritual.

Вісич Олександра Андріївна – доктор філологічних наук, професор кафедри української мови і літератури Національного університету «Острозька академія», <https://orcid.org/0000-0002-1706-1147>; oleksandra.visych@oa.edu.ua