

Людмила СКОРИНА**УКРАЇНСЬКИЙ ТЕАТР 1920-х І ЛІТЕРАТУРА:
ГРАНІ ВЗАЄМОДІЇ**

У статті головна увага зосереджується на взаємозв'язках театру й літератури 20-х рр. ХХ століття. У процесі дослідження виявлено такі форми впливу театральних феноменів на українське письменство: присвячування творів театральним діячам; згадки у творах про окремі постановки, акторів та режисерів; осмислення у літературних творах проблематики, пов'язаної з театральними реаліями. У літературі «Розстріляного Відродження» виявлено 8 «театральних» присвят, адресатами яких були Марія Заньковецька, Євген Коханенко, Любов Гаккебуш, Амвросій Бучма й Наталя Ужвій; поява цих дедикацій мотивується прагненням висловити повагу до мистецького таланту адресатів, дружніми стосунками тощо. Театральні алюзії й ремінісценції фігурують у творах М.Хвильового, М.Зерова, П.Филиповича (згадуються актори мистецького об'єднання «Березіль» на чолі з Лесем Курбасом, постановка Б.Глаголіна в театрі «Муссурі», а також «Саломея» О.Вайлда на сцені театру Соловцова).

Ключові слова: театр, література, вистава, присвята, інтермедіальність, «Березіль», Лесь Курбас, модернізм.

Постановка проблеми. Взаємодія театру й літератури – складний мистецький феномен. Найчастіше у цьому контексті актуалізується проблематика, пов'язана із формуванням театального репертуару, адже саме драматургія (меншою мірою – проза, ліро-епіка, лірика) забезпечує режисерів текстами, призначеними для сценічного втілення. Натомість зворотній вплив – театру на літературу – здебільшого обійдений увагою дослідників.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Проблематика взаємодії театру й літератури 1920-х рр. наразі системно не вивчалася. Нині маємо лише принагідні рефлексії, що зринають у процесі інтерпретації окремих творів. Це зумовлює актуальність і певну наукову новизну пропонованої студії.

Мета статті – дослідити вплив театру на українське письменство 1920-х років, визначити його форми й функції.

Виклад основного матеріалу. Найбільш очевидною формою міжмистецьких зв'язків театру й літератури є присвячування художніх творів театральним діячам. Таких дедикацій у літературі 1920-х рр. виявлено 8. Три тексти присвячені примадонні українського театру Марії Заньковецькій. Їх авторами були Г.Косинка (новела «Заквітчаний сон», 1923), П.Тичина (кантата «Марії Заньковецькій», 1922) й П.Филипович (поезія «Десь в далині віків вітри – трагічні хори», 1922). Поява цих творів пов'язана із святкуванням сорокаріччя сценічної діяльності славетної актриси. Вказані тексти репрезентують три різні підходи до її репрезентації. Так, у новелі Григорія Косинки «Заквітчаний сон», яка уперше була надрукована в кооперативному літературно-мистецькому й економічно-науковому журналі «Нова громада» (1923, № 1-2), М.Заньковецька фігурує лише як адресатка дедикації [12, 47]. Присвята у цій ситуації сприймається як вияв поваги до її таланту й подвижницької діяльності на українській сцені. У кантаті Павла Тичини Заньковецька постає не як особистість, жива людина, а як певний «іконописний» образ. При цьому виразно виявляється ідеологічна складова: акторка репрезентована як «трудова країни, трудящого народу – жінка найкраща!» Аналізований твір написаний 1922 р., однак у ньому виразно проступає натяк на майбутній соцреалістичний «біографічний» канон, обов'язковою складовою якого є репрезентація героя насамперед як борця із царизмом і соціальною несправедливістю. Після прочитання кантати виникає враження, що М.Заньковецька – не геніальна акторка, а професійна революціонерка, котра не могла спокійно спостерігати, як «цар опутував народ тенетами», тож піднялася на боротьбу: «Ой стогнав народ – та не день, не рік! / Як побачила, що він темний спить, – я пішла

будить. / Тут моя сила, / тут чесність, горіння, / отут увесь мій вік...» Найкращим подарунком ювілярці поет вважає продовження тієї боротьби, яку вона започаткувала: «Будіть і ви, зовіть до бою. / Грянем в силі, у красі! / Радість буде – всім! всім! / Благословенної землі, трудящого народу – / жінко найкраща!» [18, 363]. Назагал кантата П.Тичини виглядає як текст-трансформер, у якому прізвище Заньковецької може бути легко замінене прізвищем чергового ювілянта.

Найцікавішим із трьох текстів, присвячених Заньковецькій, є поезія Павла Филиповича «Десь в далині віків вітри – трагічні хори». Окреслюючи обставини її появи, Ол. Филипович згадує: «Наприкінці 1922 року українська громадськість Києва святкувала 40-річний ювілей сценічної діяльності славетної акторки Марії Заньковецької (1882 року вона почала грати в трупі Кропивницького). Святкування відбулося в помешканні театру “Березіль” на Фундукліївській вулиці. Театр був виповнений по береги. З усіх кінців України з’їхалося багато прихильників її таланту; деякі з них пам’ятали її ще з перших виступів на сцені. Було багато подарунків і привітань, з якими виступали актори різних театрів, письменники, громадські діячі. На урочистому засіданні головував одягнений у синій жупан П. К. Саксаганський. З нагоди ювілею братові і С. Г. Титаренкові доручено було скласти збірник – програму святкування. В цьому збірнику був уміщений братів вірш, присвячений славі ювілянтці» [1, 114] (до слова, там же була опублікована й кантата П.Тичини). У п’ятьох катренах Филиповичевого «ліричного портрета» згадані етапи творчого шляху М.Заньковецької (зокрема її дебютна роль Наталки Полтавки у п’єсі І.Котляревського), підкреслені народні витoki її акторського обдарування («Розквітло барвами, і сміхом, і журбою / Душі народної збагачене чуття»). Фігурують тут і традиційні атрибути театру – згадки про Муз, «трагічні хори», «Мельпомени культ» і «вакховий вінок». Завершується твір традиційно для жанру поетичного привітання – словами пошани й побажаннями на майбутнє: «Натхненню щирому – і слава, і пошана, / В годину споминів – ясні тобі слова! / А Муза днів нових, прекрасна і незнана, / Тебе, мандрівницю, нехай не забува!» [19, 103].

Автобіографічну епопею «Залізниця» Володимир Сосюра присвятив «театральному діячеві Кризі». Адресат дедикації – Іван Антонович Крига (1886–1967), український актор, режисер, художник театру і драматург; учасник режисерської лабораторії театру «Березіль». Остап Вишня усмішку «Короп по-німецькому» присвятив акторові й режисерові Євгену Коханенкові, щоправда, у дедикації є нетеатральне уточнення – «славному рибалці, на спогад про бердянські коропи присвячую [4]. Автор». Та й перший рядок твору чітко вказує на «поле», на якому схрестилися їхні інтереси («Ми зійшлися з ним, бо обидва ми рибалки». Популярній актрисі Любові Гаккебуш Іван Дніпровський присвятив оповідання «Анатема» [6]. Відомо, що вона працювала в театрі Леся Курбаса «Березіль», згодом – у театрах Донецька, Вінниці, Одеси, Києва. Творчі контакти письменника й актриси зав'язалися під час постановки п'єси «Яблуневий полон» в Одеській держдрамі, у якій акторка мала грати роль Ярославни. Л.Гаккебуш була однією з перших виконавиць цієї ролі, тож, зіткнувшись із певними проблемами творчого характеру, вона звернулася до автора з проханням: «Шановний товаришу! Дуже прошу Вас найти хвилинку, щоб поділитися зі мною листовно своїми думками про образ Ярославни, що я маю незабаром грати. Хто вона? Істеричка?! Садистка?! Не хотілося б так упрощати!» [5,1]. І.Дніпровський у відповідь доволі чітко озвучив своє бачення образу: «Ярославна – це людина сильної волі і пристрасті. Лицар абсурду, жінка, зрушена соціальним процесом. Її помста, що дає привід підозрювати садизм та істерію, то тільки передовий стан її психіки... Я гадаю, що це тип шляхетний, широкий і трагічний» [9,308]. Актриса (всупереч волі автора, однак цілком у річищі панівних на той час ідеологічних тенденцій) представила свою героїню – начальницю ворожої контррозвідки – як «втілення безоглядної жорстокості і садизму», українську леді Макбет, «фашистку та істеричну месницю» [14, 7]. Драматург, як здається, сприйняв це доволі спокійно, принаймні факт присвячування оповідання «Анатема» Л.Гаккебуш свідчить, що він не мав до неї претензій і ставився з належною повагою.

Дві театральні присвяти зафіксовані в доробку Михайля Семенка (обидві датовані 1933 р., тобто формально виходять за рамці літературного контексту, але органічно вписуються в «театральний»). Так, поезію «Вільсонова гребля» із циклу «Американські оповідання» [16, 70]) поет-футурист присвятив Амвросієві Бучмі, а наступний твір – «Безпритульні птиці» – Наталі Ужвій (обоє – актори театру «Березіль»). Думається, згадка про цих акторів у творах М.Семенка пов'язана з репертуаром «Березоля», в якому поруч із світовою і вітчизняною класикою фігурували також «антибуржуазні» твори американських драматургів, зокрема Е.Сінклера. Безпосередньо мова йде про інсценізацію Лесем Курбасом «Джیمмі Гігінса» (ця постановка тривалий час була своєрідною візитівкою «Березоля»). У ній А.Бучма (почергово з Й.Гірняком) виконував заголовну роль, а П.Долина грав президента Вільсона (до слова, Вільсон є одним із центральних персонажів згаданих вище творів М.Семенка). Прем'єра «Джиммі Гігінса» відбулася 20 листопада 1923 р., вистава трималася в репертуарі «Березоля» до 1927 р. Тож у 1933 р. можна було вести мову про своєрідний «ювілей». 23 грудня 1924 р. МОБ показав прем'єрну виставу «Секретар профспілки» за романом ще одного американського письменника Лероя Скотта «The Walking Delegate».

Назагал зв'язки М.Семенка з Л.Курбасом доволі давні (докладніше про це йдеться у статті М. Сулими), згадки про режисера-новатора фігурують, наприклад, у ревфутурпоемі «Товариш Сонце» (1919): «Сховався під ворота / Повертаючись з “Молодого театру” / Як би спастись від кулі – / Це не я / Я затримався з Лесем Курбасом, / Потім нас догнав Марко / І стукали кулаками, / Дивились афішу / Маніфестація / А поки що: як би дістатися додому...» [17, 193]. У 1922 р., як вказує А.Біла, «постав цікавий і плідний альянс між панфутуристами і театром “Березіль” Леся Курбаса. Це було хоч і тимчасове, але необхідне для обох сторін об'єднання “лівих сил” в Україні, адже правдивих експериментаторів тут бракувало, і між ними надто повільно формувалось насичене, дискусійно-творче поле напруги» [17, 12]. Відомо, що Семенко й Курбас товаришували, особливо в часи «Молодого театру»,

а також у перші роки діяльності «Березоля» у Києві. Згодом додатковим «каналом зв'язку» з «Березолем» стала друга дружина М.Семенка – Н.Ужвій.

Однак присвятами зв'язки української літератури з театральним життям 1920-х не обмежуються. Так, згадка про Наталю Ужвій фігурує, наприклад, у «Вступній новелі» Миколи Хвильового: «Вчора в “Седі” безумствувала Ужвій, і “Березіль” давав ілюзію екзотичної зливи. А сьогодні над Харковом зупинились табуни південних хмар і йде справжній тропічний дощ – густий, запашний і надзвичайно теплий. Горожани зовсім збожеволіли з такої несподіванки й висипали на вулиці. Про тропік Козерога вони знали тільки з географії, а тут трапилось чудо – і тропік Козерога завітав на Лопань...» [21, 120]. Асоціативний зв'язок між п'єсою березільців, у якій грала Н.Ужвій, і тропічною зливою над Лопанню виникає через те, що в основу вказаної постановки було покладене оповідання Сомерсета Моема «Злива», пристосоване для сцени драматургом Джоном Колтоном. Цю п'єсу на сцені «Березоля» поставив російський режисер В. Інкіжинов (колишній вихованець режисерської школи В.Мейєрхольда). Прем'єра спектаклю відбулася 23 листопада 1926 р. Згодом В.Інкіжинов згадував: «Курбас казав: „Театр виповнюється курбасівщиною. У праці потрібен новий дмух, новий протяг. Інша воля, ініціатива, навіть техніка повинні впасти на мій театр” (...) Тоді виникло питання про вибір п'єси. Я навідсіч відмовився виставляти українську річ. Для того я мусів би довго жити в Україні, мусів перейти довгий шлях вчування в неї. Ми спинилися на „Седі” Моема та Колтона. Мене захопив у цій п'єсі вічний конфлікт між духом та плоттю, проблема буддійського значення, відбита в такій поетичній формі. Під етикеткою „антирелігійної пропаганти” провели ми цю річ у сильних світу» [13, 447-448]. І далі: «“Седі” мала успіх. Можливо, що, на жаль, мала успіх. Конструктивний реалізм, що я його шукав, дав спектакль зрозумілий і барвистий, Меллер зробив декорацію в новому роді, ніж це практикувалося в “Березолі” перед тим. Коли я побачив пізніше фільм із цим сюжетом, то подумав: якими ж геніальними були мої українські актори!

Особливо Ужвій – Наталя Ужвій. Вона мала неперевершений театральний голос» [13, 448].

Інформацію про цю постановку можемо знайти і в спогадах березільця Б.Черкашина: «Образу Седі чудово відповідала своїми артистичними даними нова березільська актриса Наталя Ужвій. Почавши з ексцентричної ролі Седі, Наталя Ужвій у кожній наступній ролі відкривала все глибші властивості свого видатного таланту, завойовуючи славу у глядачів і критики. Прихильники “лівого” мистецтва критикували появу на сцені “Березоля” такої вистави як відхід від революційних позицій суспільного новаторства. Проте “Седі” безумовно привернула увагу харківського глядача до театру після прикрого для Леся Курбаса провалу першої харківської прем’єри, філософської сатири-притчі “Золоте черево” Фернана Кроммелінка» [23, 47-48]. Відомо, що театральна критика, на відміну від глядачів, не дуже прихильно ставилася до вистав легкого жанру в аранжуванні В.Інкіжинова («Седі», «Мікадо»), вважаючи їх даниною обивательським смакам. На це вказував, наприклад, П.Рулін: «Він (Л.Курбас – Л.С.) примушений був не тільки прискореним темпом працювати, але й мати весь час на увазі своїх прихованих ворогів – традиційні смаки харківської публіки. Звідси мелодраматично-“психологічна” “Седі”, звідси “Мікадо”, що – характерна річ – з’явилися обидві в перший харківський сезон «Березоля» і що ними віддав театр данину харківським смакам» [13, 387]. «Вступна новела» М.Хвильового написана 1927 р. Певно, белетрист мав нагоду побачити постановку «Седі» й вона справила на нього неабияке враження, адже саме цією згадкою він відкриває не лише «Вступну новелу», а й тритомне видання своїх творів.

Цікавою є спроба інтерпретації цієї інтертекстеми в статті С.Жигун: «Вже те, що інтертекстуальне посилення міститься на початку твору, загострює увагу до нього. „Седі» – інсценізація відомого оповідання С. Моема „Дош”. На тихоокеанському острові місіонер Девідсон зустрічає повію Седі Томпсон. Він намагається „повернути її на шлях істини”, роблячи життя Седі нестерпним. Проте, коли усім здалося, що його жорстокість перемогла, з’ясовується, що місіонер і сам не без

гріха, і він накладає на себе руки. Ця паралель дає читачеві ключ до тексту: загнаний ідеологічними „місіонерами” митець, стверджує, що якщо він вірить у комуну „так божевільно, що можна вмерти”, він мусить згадати „про свою загадкову смерть”. Отже, залучення до тексту алюзій та цитат сприяє формуванню у читача ігрової поведінки, ігрового ставлення до тексту: йому надається право обирати, його запрошено долучитися до кола посвячених, де панує давня ігрова атмосфера таємниць і загадок» [7, 131]. Не всі наведені міркування видаються слухними, утім у контексті обраної проблеми нас цікавить не стільки семантика інтертекстами, скільки зв'язок М.Хвильового з театральним життям 1920-х років. Думається, починати цю розмову варто не із «Седі», а з постановки в «Березолі» «Золотого черева» бельгійського драматурга Фернана Кроммелінка (прем'єра – 16 жовтня 1926 р.). Це була дебютна робота Курбаса у Харкові. На жаль, вистава була провальною, адже «громадянство ще не зуміло перебороти своїх симпатій до епігонів побутового театру» [13, 45]. Й.Гірняк підкреслює: «Зрусифікований і індустріяльний Харків прийняв “Березіль” дослівно вороже... Критика, підтримувана офіційними партійними колами, які дуже пильно дбали за те, щоб українське мистецтво не дуже випиналося з екзотичних пелюшок, виставу “Золоте черево” прийняла не тільки холодно, але й намагалась переконати театр і глядача у відриві від ґрунту і інших численних гріхах». М.Хвильовий одним із перших став на захист творчих експериментів Леся Курбаса. Свою позицію він оприядив у статті «“Золоте черево” як вихід із репертуарного тупика». Відкидаючи обвинувачення вульгаризаторської критики («По-перше, п'єса все таки напівбуржуазна, по-друге – якась анекдотична трагедія і, по-третє, (щодо постановки) – якийсь невдалий еклектизм»), белетрист вказав на те, що новий український театр поки тільки шукає свій шлях у мистецтві, а в цьому випадку закономірним є і звертання до творів зарубіжних авторів, і мистецькі експерименти. Автор статті підкреслює: «“Березіль” працює в двох напрямках: з одного боку, він органічно росте в класичний репертуар, цебто в марудній роботі пристосовує його до нашо-

го часу, з другого – він експериментально виковує ідеологічні постановочні деталі з сучасного матеріалу. Коли для першого завдання він бере “Макбета” й “Гайдамаків”, то для другого – “Джیمмі Гігінса” й “Золоте черево”» [13, 354].

Після переїзду до Харкова Л.Курбас зближується з вапльотіями (не тільки з М.Кулішем, твори якого він включає до репертуару «Березоля», а й з М.Хвильовим, М.Йогансеном та ін.). Й.Гірняк наголошував: березільці «знали, що не тільки вороже настроєний глядач буде ставити опір усякому прояву прогресу, але й серед самих же землячків є такі, що з молоком матері всмоктали присмак натуралістичного побутового театру і пильно замикали свої вікна перед свіжим подувом. У цьому наступі на зросійщеного міщанина Курбас не був один – Хвильовий і вся ВАПЛІТЕ з перших днів стали в один ряд. Але п'єса, збойкотована глядачем, була знята з репертуару... ВАПЛІТЕ не тільки у виступах у пресі, але й на літературно-мистецьких диспутах стала по боці “Березоля”. Курбас нав'язав тісний контакт з Хвильовим, згрупував драматургів – Куліша. Дніпровського, Йогансена; ширше коло письменників з ВАПЛІТЕ були постійними гостями курбасівського т. зв. четвергового сальону» [22, 322]. 1927 р. на сцені «Березолю» йшла оперета А.Сюллівана «Мікадо», осучаснена інтермедіями М.Хвильового, Остапа Вишні та М.Йогансена. Текст ревію «Алло, на хвилі 477» писав М.Йогансен за участі тих же двох своїх колег. Згодом, коли 8 червня 1929 р. відбувався театральний диспут, який, за твердження очевидців, фактично перетворився на двобій, Л.Курбас, М.Куліш, М.Хвильовий і Д.Фельдман «єдиним фронтом» виступили проти Г.Юри й групи літературних критиків на чолі з І.Куликом.

Театральні «ремінісценції» помітні також у новелі М.Хвильового «Лілюлі». Привертає увагу те, що автор бере назву твору в лапки (для порівняння, в інших ситуаціях застосування інтертекстуальних заголовків – «Кіт у чоботях», «Ревізор», «Шляхетне гніздо» – такого графічного маркера немає). Можна припустити, що це зроблене навмисне, аби акцентувати увагу читачів на заголовку. У тексті новели постійно підкреслюється, що члени пролеткульту збираються стави-

ти не фарс Р.Роллана, а пародію на нього: «Сьогодні дебют: пародія на "Лілюлі"» [21, 358], «Льоля надзвичайно наелектризована: як вона поставить пародію на "Лілюлі"» [21, 359] (згадка про пародію лунає в тексті дванадцять разів, один раз згадана «мадам Фур'є і "Лілюлі"», а також поема «Лі-люлі», яку відмовляється брати до друку редактор). При цьому важливо усвідомити, що насправді мова йде не про пародію на фарс Р.Роллана, а про пародійне обігрування театральної постановки ролланівської п'єси, саме вона стала тим «текстом-інтерпретантою» (М.Ріффатер), що дозволяє адекватно витлумачити художню концепцію новели: «Товариш Огре, звичайно, буде збирати хроніку до одинадцятої, а потім піде в клуб пролеткульту, що на Садовій, 30. Це ж там Льоля буде стрічати Новий Рік по новому стилю в "стилі" уесесер. Це ж там вона буде ставити пародію не на Ромена Роллана, а на постановку "Лі-лю-лі", п'єси Ромена Роллана» [21, 362].

«Для тодішнього українця, – нотує Н.Козирєва, – все було зрозумілим, оскільки в перші пореволюційні роки в країні набула значного поширення сатирична п'єса Р.Роллана "Лілюлі" (1918 р.), численні переробки якої в стилі пролеткультивського "нового ладу" були, м'яко кажучи, вульгаризацією, а насправді – спотворенням латентних ідей європейськості, що їх презентує відомий письменник» [11, 151]. Чию постановку збирається пародіювати Льоля Огре? У тексті міститься авторська підказка – М.Хвильовий згадує про Б.Глаголіна (і хоч безпосередньо там йдеться не про «Лілюлі», а про «Собаку садовника» [21, 362], однак це непринципово). Борис Глаголін був одним із яскравих представників українського театрального авангарду. З 1922 р. він працював у Харкові в Державній опері й театрі «Муссурі»; згодом – у Першому державному театрі для дітей, Харківському театрі ім. І.Франка. За свідченням театрознавців, протягом 1922 р. у театрі «Муссурі» Б.Глаголін представив харківській публіці виставу «Лілюлі» за п'єсою Р. Ролана. Уперше вона була продемонстрована 4 листопада в приміщенні цирку (характерний нюанс). Глядацькі враження показово узагальнив критик Петроній: «Шуміли, говорили, готувалися, очікували якогось проблиску в

затхлому театральному житті Харкова. “Лілюлі” повинна була принести хоча б ілюзію нового театру. Її мета – відповідати тим настроям, які охоплюють нас у дні Жовтня. Глаголін надав “Лілюлі” форми місцями циркової, місцями кінематографічної, технічно недосконалої. Форма ця виявилася всередині порожньою. Глядач пішов з театру в здивуванні, з почуттям незадоволення» [Цит. за: 20, 215] (курсив мій – Л.С.).

Перипетії, пов’язані з реценцією глаголінської постановки, докладніше відображає у своїй статті О.Муслієнко [15], дозволимо собі повторити деякі факти. Отже, 14 листопада 1922 р. в Громадській бібліотеці відбувся диспут, на якому з доповідями виступили Б.Глаголін, В. Рожицин та ін. Режисер прагнув пояснити, що використані в спектаклі циркові форми є способом активізації глядача: «Адже публіка і є та рятівна сітка, яка злочинно була відсутня в цирку. Ви не бачили, що публіка, як одна людина, встала й викинула догори руки, коли одного разу на спектаклі урвалася мотузка, що супроводжувала політ і йшла паралельно головному металічному тросу? Ні, це не безрезультатний “трюк”, а перевірена й продумана форма, що накладає технічну відповідальність на виконання й закликає не тільки до інстинкту самозбереження глядачів, а й до саможертвності їх у момент небезпеки й охорони життя іншої “людини” – артиста» [цит. за: 15]. Однак виправдання Б.Глаголіна виглядали не дуже переконливо. «Навіть хитромудрі викрутаси Мейєрхольда, які вилетіли Наркомросу в копійечку й спантеличили глядачів, не породили такого вітійства й не спричинили такого галасу, як харківська постановка Глаголіна, – твердить опонент. – Тема диспуту була, фактично, шпулькою, на яку намотали великий клубок міркувань про що завгодно, тільки не про “Лілюлі”. [...] Потрібен, як бачите, художній терор, який би волею-неволею змусив глядачів діяти разом з актором. Якщо артистка падає з чотирисаженої висоти в оркестр і немає запобіжної сітки, а є ризик зламати собі шию, то публіка, жахнувшись, здіймає руки і, хоче вона чи не хоче, а на зло собі цим своїм підняттям рук і жахом буде брати участь у дії. Саме так ілюстрував прийоми художнього терору Глаголін і дійшов до давньоримського цирку,

де мученики були мимовільними акторами й по-справжньому вмирили. Глаголін не жартував, а серйозно обґрунтовував свою теорію акторського ризику й серйозно доводив, що це і є пролетарський театр» [цит. за: 15, 282]. Не жартував і інший опонент Б.Глаголіна – Рожицин, який переконував аудиторію, що «справжнє пролетарське мистецтво конструктивістичне, просякнуте машинізмом, а тому пролетарському поету личить оспівувати пігулки “АРА”, папіроси Держтабактресту, дійниці Держмолока, але не природу» [цит. за: 15, 282].

Фраза про «хитромудрі викрутаси Мейєрхольда, які вилетіли Наркомросу в копійчку» корелює із реплікою оповідача у новелі М.Хвильового: «Так що на постановку мільярди, а колізій без плебеїв» [21, 362]. Не відомо достеменно, чи був письменник присутній на цьому диспуті, однак перегуки із наведеними виступами очевидні. Так, змальовуючи новорічні урочистості на тютюновій фабриці, письменник навмисне звертає увагу читачів на деталі інтер'єру – «піраміди (стояли для краси) з рекламою – “Папіроси тов. Петровській” і з рекламою – “Осінні скрипки”» [21, 370], іронічно обігруючи пропозицію В.Рожицина. Таким чином, цитатний заголовок в аналізованому творі переадресовує одночасно – і до прототексту (п'єси Р.Роллана), і до тексту-«інтерпретанти» (постановки Б.Глаголіна).

Певний інтерес у контексті досліджуваної проблеми становлять також поезії Миколи Зерова й Павла Филиповича з однаковим заголовком – «Саломея». Відомо, що безпосереднім поштовхом до написання цих творів стала вистава за п'єсою О. Уайльда «Саломея», яка справила сильне враження на неокласиків. Тож у процесі інтерпретації поезій мають бути враховані чотири інтертексти: 1) Біблія – асоціація зринає, коли реципієнт бачить заголовок. У масовій свідомості образ Саломеї асоціюється з новозавітною фавбулою (Мт. 14:1-12, Мр. 6:14-30, Лк. 9:7-10); 2) п'єса Оскара Уайльда «Саломея» (1892), що є епатажною переробкою біблійного прототексту; 3) опера Штрауса, написана за мотивами твору Уайльда; 4) інтерпретація твору на українській сцені (прямий натяк на театральний антураж бачимо в поезії Филиповича: «І пристрасть, мов не-

зримий ураган, / Неслась в партер, до лож, до галереї, / І захисту вже не було від неї, / Коли танок схопив серця у бран» [19, 55]). Ю.Клен у «Спогадах про неокласиків» заногував: «У Києві влітку 1919 року в “Соловцовському” театрі було поставлено вайлдівську “Саломею”. Всі ми ходили на цю виставу, щоб упиватися чарівними вайлдівськими метафорами та подивитися на пристрасний танець Саломеї, що його артистка по-мистецьки виконувала. Филипович реагував на цю виставу сонетом (...) Інакше поставився Зеров. З приводу танця Саломеї, який вона виконувала з головою пророка в руках, він, скривившись, сказав мені: “Це тільки семітська розпуста”. Відповіддю його на вірш Филиповича був сонет, йому присвячений, якого знайдемо в “Камені”» [10, 25-26] (курсив мій – Л.С.).

Чому таке важливе для потрактування цих творів урахування четвертого «інтертексту»? І в Біблії, і в п'єсі О.Вайльда міститься лише згадка про танець Саломеї, його безпосереднього опису немає. Відомо лише, що це був танець семи покривал. Безпосередня репрезентація його на сцені залежала від режисера й актриси, яка виконувала головну роль. Звісно, тут були можливі різні варіанти хореографічної інтерпретації. Скажімо, Р. Штраус, який написав за мотивами вайлдівської п'єси оперу, вимагав: «На противагу до схвильованої музики гра акторів має вирізнитися якомога більшою простотою». Є.Цодоков констатує: «Опера сама по собі була суперечливою і різкою, тому будь-яке перебільшення могло лише завдати їй шкоди. Найбільшою мірою це стосується танцю Саломеї, який у перших постановках виконувала дублерка-танцівниця. “Це має бути справжній східний танець, якомога серйозніший, неквапливий, цілком пристойний, по можливості його треба виконувати на одному місці, ніби на молитовному килимку. Лише в епізоді *cis-moll* рухи, кроки і в кінці – такт в розмірі 2/4 – оргіастичний підйом”... – так бажав Штраус. Що ж здебільшого насправді пропонувалося глядачам і слухачам? Саломею зображали як жінку-вампіра, позбавленою людських рис, не зважаючи на те, що Штраус бачив у ній не тільки істеричку, а й дитину» [25] (курсив мій – Л.С.).

Зважаючи на відгуки неокласиків, танець Саломеї у вказаній постановці був сповнений неприхованої пристрасності, ба більше – Ю.Клен вказує, що акторка виконувала його «з головою пророка в руках». Цього немає ані в Біблії, ані в п'єсі О.Вайльда. Отже, йдеться про специфіку режисерського прочитання «Саломеї». П.Филиповича глибоко вразила вистава, у своєму сонеті він захоплюється і танцем, і самою Саломеєю, не зважаючи на її жорстоку хіть («Сліпа жаго, непереможна вродо / Ти спопелить могла б життя народу, / Ти засмутила б соняшну блакить! / Перед тобою голова кривава, / Й своє життя ти віддаси за право / В людській уяві віковічно жити!» [19, 55]). Інші враження викликала вона в М.Зерова. Як слушно вказував В.Брюховецький, лідер неокласиків «свій ідеал співвідносить із чистими почуттями, а не з тим, де “все в крові – шоломи і тіари”». Безперечно, щось суголосне відчувалося між шалом Саломеї і тими пекельними стражданнями, які принесла громадянська війна з її жорстокістю й бездумною руйнацією» [3, 169]. Г. Церна в унісон констатує: «Для П. Филиповича п'єса стала предметом суто мистецького захоплення, прикладом безмежних можливостей акторської гри та вдалої режисури. Саломея полонила Филиповича своєю пристрасністю й неординарністю почуттів», натомість М.Зеров «протиставляє два світи: біблійний і античний. І віддає перевагу античному як більш чистому й світлому в духовному плані» [24, 8]. Позиція М.Зерова у цій творчій дискусії очевидна – у його сонеті висловлена порада П.Филиповичу (й іншим колегам-неокласикам, яким він присвячував свої вірші) залишити біблійні перекази й вслід за ліричним героєм звернути погляд на гармонійну, урівноважену античність, втілену в образі «стрункої, мов промінь», чистої Навсікаї.

Висновки. У процесі дослідження впливу театральних феноменів на українське письменство 1920-х років виявлено такі його форми: присвячування творів театральним діячам; згадки у творах про окремі постановки, акторів та режисерів; осмислення у літературних творах проблематики, пов'язаної з театральними реаліями. У літературі «Розстріляного Відродження» виявлено 8 «театральних» присвят (у творах Г.Косинки,

П.Тичини, П.Филиповича, В.Сосюри, Остапа Вишні, І.Дніпровського, М.Семенка). Їх поява зумовлена прагненням висловити повагу до мистецького таланту адресатів, дружніми стосунками тощо. Театральні алюзії й ремінісценції фігурують у доробку М.Хвильового, М.Зерова й П.Филиповича. У творах вказаних авторів згадані актори мистецького об'єднання «Березіль» на чолі з Лесем Курбасом, постановка Б.Глаголіна в театрі «Муссурі», а також «Саломея» О.Вайлда на сцені театру Соловцова. У статті висвітлені окремі штрихи до проблеми. Перспективним напрямком подальших студій стане дослідження літературних творів, у яких присутні рефлексії про шляхи розвитку й особливості побутування українського театру 20-х років XX ст.

Summary: Skoryna Liudmyla. Ukrainian Theatre of the 1920-th and Literature: Sides of their Interactions. The article focuses its main attention on the interaction of the theatre and literature of the 20-th of the XX century. In the scientific discourse the problem, connected with the influence of literature on the theatre, is more often actualized though the reverse influence (of the theatre on literature) wasn't yet the object of thorough systematic study. Now we have only opportune reflections connected with the interpretation of some works. In the process of study of influence of theatrical phenomena on Ukrainian literature of 1920-th there were found such forms: dedication of works to some theatrical figures; mentioning in the works about some staging actors and stage-directors; reasoning in literary works of the problems connected with theatrical realities. In the work «Shot Renaissance» there were found 8 «theatre» dedications whose addresses were Mariya Zankovetsky (the works of G. Kosynka, P. Tychyna and P. Phylpovich), Ivan Kryga (V. Sosiura), Yevgen Kohanenko (Ostap Vyshnya), Lyubov Gakkenbush (I. Dniprovsky), Amvrosiy Buchma and Natalya Uzhviy (M. Semenko). The appearance of these dedications is motivated by the striving to express respect for the artistic talent of the addresses, friendly relations and so on. Theatrical allusions and reminiscences appear in the works of M. Hvylyoviy, M. Zerov and P. Phylpovich. In the works of

these authors the actors of the artistic group «Berezil» with Les Kurbas at the head are mentioned, production by B. Glagolin in the theatre «Mussuri» and also «Salomeya» by O. Vaild on the stage of Solovtsov's theatre. In the article some separate strokes of the problem are lighted up. The perspective direction of further studies will be the study of literary works in which there are reflections about the ways of development and existence of Ukrainian theatre of the 1920-th of the XX century.

Key words: theatre, literature, presentation, dedication, intermediality, «Berezil», Les Kurbas, modernism.

Список використаної літератури

1. Безсмертні : збірник спогадів про М. Зерова, П. Филиповича і М. Драй-Хмару / ред. текстів та примітки М. Ореста. – Мюнхен : Ін-т літ. ім. М. Ореста, 1963. – 334 с.
2. Брюховецька Л. Життя оперети «Мікадо» Артура Салівана / Лариса Брюховецька [Електрон. документ] // Кіно-театр. – 2010. – №4. – Режим доступу: http://www.ktm.ukma.edu.ua/show_content.php?id=1038.
3. Брюховецький В. Микола Зеров: [літ.-критич. нарис] / В. Брюховецький. – Київ : Рад. письменник, 1990. – 309 с.
4. Вишня Остап (Губенко Павло Михайлович). Твори: В 4 т. / Редкол.: І. О. Дзевєрін (голова) та ін. – Київ : Дніпро, 1988. – Т. 2: Усмішки, фейлетони, гуморески, 1925-1933 / Підгот. тексти, упоряд. і склав приміт. Ю. І. Цеков; відп. ред. А. А. Дімаров. – 461с.
5. Гаккебуш Л. Листи до І.Дніпровського / Любов Гаккебуш // ЦДАМЛМ України. – Ф.144. – Оп.1. – Од.зб.218.
6. Дніпровський І. Яблуневий полон. Вибрані твори / Іван Дніпровський. – Київ : Дніпро, 1985. – 359 с.
7. Жигун С. Інтертекстуальна гра в епічному тексті (на матеріалі української прози 20-х років ХХ ст.) / Сніжана Жигун [Електрон. документ] // Питання літературознавства. – Вип. 77. – 2009. – С.131. – Режим доступу : <http://dspace.nbuv.gov.ua/bitstream/handle/123456789/18435/16-Zhygun.pdf?sequence=1>.
8. Зеров М. Твори: у 2 т. / М. Зеров. – Київ : Дніпро, 1990 – Т.1 : Поезії. Переклади. – 842 с.
9. Кисельов Й. Іван Дніпровський / Йосип Кисельов // Драматурги України. Літературні портрети. – Київ : Дніпро, 1967. – С. 293-317.

10. Клен Ю. Спогади про неокласиків / Юрій Клен. – Мюнхен : Видавнича спілка, 1947. – 48с.
11. Козирєва Н. Сміхова культура в інтелектуальній прозі М. Хвильового [Електрон. документ] / Н.В. Козирєва // Вісник Харківського національного педагогічного університету імені Г.С. Сковороди. Філософія. – 2015. – Вип. 44. – С. 148-157. – Режим доступу : http://nbuv.gov.ua/j-pdf/VKhnpu_filos_2015_44_17.pdf.
12. Косинка Г. Заквітчаний сон: Оповідання, спогади про Григорія Косинку / Григорій Косинка, упор. і прим. Т.М.Мороз-Стрілець. – Київ : Веселка, 1991. – 287 с.
13. Лесь Курбас у театральній діяльності, в оцінках сучасників – документи / За заг. ред. В.Ревуцького. – Балтимор-Торонто : «Смолоскип», 1989. – 1016 с.
14. М.Б. Актеры в «Яблуневом полоне» / М.Б. // Театр. Клуб. Кино. – 1928. – №30. – С.7.
15. Муслієнко О. Идеологема «світ-театр» у семіосфері абсурду Миколи Хвильового («Лілюлі») [Текст] / Олена Муслієнко // Вісник Львівського університету. Серія філологічна. – Львів : ЛНУ ім. І. Франка, 2008. – Вип. 44, Ч. 1. – С. 281-290.
16. Семенко М. Вибрані твори / Михайль Семенко. – Київ : Держлітвидав, 1936. – 145 с.
17. Семенко М. Вибрані твори / Михайль Семенко; [упор. А. Біла]. – Київ : Смолоскип, 2010. – 687 с.
18. Тичина П. Зібрання творів : у 12 т. / П. Г. Тичина; упорядк. О.І. Кудіна; ред. О.Т. Гончар. – Київ : Наукова думка, 1983 –. – Т. 1 : Поезії : 1906-1934. – 736 с.
19. Филипович П. Поезії. Переклади / Павло Филипович; [упоряд., передм. В.Т.Поліщука]. – Черкаси : Брама-Україна, 2007. – 256 с.
20. Фільова Т. Театральна діяльність Б. Глаголіна в Харкові : авангардні пошуки 1917–1926 рр. [Електрон. документ] / Т. В. Фільова // Культура України. – 2013. – Вип. 40. – С. 209-217. – Режим доступу: http://nbuv.gov.ua/j-pdf/Ku_2013_40_28.pdf.
21. Хвильовий М. Твори : у 2 т. / Микола Хвильовий; [упоряд. М.Г.Жулинського, П.І. Майдаченка; передм. М. Г.Жулинського]. – Київ : Дніпро, 1990 –. – Т. 1 : Поезія. Оповідання. Новели. Повісті. – 650 с.
22. Хвильовий М. Твори : в 5 т. / Микола Хвильовий. – Нью-Йорк: Слово, Смолоскип, 1983 –. – Т. 4. – С. 322 – 330.
23. Черкашин Р. Ми – березильці: театральні спогади-роздуми / Роман Черкашин, Юлія Фоміна; упоряд. В. Собіянський ; передм. Н. Єрмакова. – Б. м. : АКТА, 2008. – 336 с.
24. Церна Г. Творча інтерпретація «вічних» образів в українській літературі 1920-х рр. [Текст] : автореф. дис... канд. філол. наук:

10.01.01 / Церна Ганна Миколаївна ; Кіровоградський держ. педагогічний ун-т ім. Володимира Винниченка. – Кіровоград, 2001. – 19 с.

25. Цодоков Е. Опера Штрауса «Саломея» [Електрон. документ] / Е.Цодоков. – Режим доступа : <http://www.belcanto.ru/salome.html>.

Одержано редакцією – 20.09.17

Прийнято до публікації – 28.09.17

УДК 821.161.2: 82-1

Галина НЕМЧЕНКО

СТИЛЬОВІ ОСОБЛИВОСТІ ПОЕЗІЇ ЛІНИ КОСТЕНКО ТА НАТАЛІ ЛІВИЦЬКОЇ-ХОЛОДНОЇ

У статті досліджуються стильові прикмети оригінальних ліричних творів Ліни Костенко та Наталі Лівицької-Холодної як характерних представниць української поезії ХХ — початку ХХІ століття. Акцентується увага на типологічних рисах їхнього доробку. Простежується художня майстерність авторок, віртуозність у використанні багатючих джерел української мови, національного фольклору. У розвідці приділяється увага тропам, стилістичним фігурам у їх віршах громадянського, філософського, пейзажного, інтимного звучання. Висвітлюються особливості поетичного світу двох письменниць, специфіка художнього відтворення в їх ліриці ментальності українців.

Ключові слова: *Ліна Костенко, Наталя Лівицька-Холодна, поезія, тропи, стилістичні фігури, повтори.*

Постановка проблеми. Творчість Ліни Костенко та Наталі Лівицької-Холодної протягом багатьох десятиліть приковує до себе увагу критики. Поетичний доробок Ліни Костенко аналізували В. Базилевський, Н. Бойко, В. Брюховецький,