

УДК 821.161.2.09«1920/1930»

ІНКОРПОРАЦІЯ ОПЕРЕТИ У ПРОЗІ 1920–1930-х РОКІВ («ПОВІСТЬ БЕЗ НАЗВИ» П. ВАНЧЕНКА)

Ірина Бестюк, канд. філол. наук, доцент

Рівненський державний гуманітарний університет

e-mail: lystopad_rivne@ukr.net

У статті з'ясовано, що в інтермедіальному аналізі «Повісті без назви» (1930) П. Ванченка враховані мистецькі тенденції музично-театральної культури, задіяні українські та європейські літературні твори 1920–1930-х рр., у яких, як і в повісті, художня реценція оперети занала деструкції. Доведено, що тематизація оперети у версії П. Ванченка поглиблена її імітацією: в тексті повісті закладена аналогія між стереотипністю оперетковою та літературною, в дискредитації якої прозаїк ангажує засоби сміхової культури.

Ключові слова: комерційна маскультура, тематизація / імітація оперети, театралізація, сміхова культура, кітч, авангардизм.

Автори 1920-х років не лишень еμβлематизують «оперетковість», актуалізуючи міжмистецькі інкорпорації у формуванні нової художньо-образної системи, а й взаємообумовлюють жанрові особливості оперети й поетикальну самобутність прозових текстів («Пудель» (1923) М. Хвильового, «Мамотові бивні» (1924) Ю. Яновського, «Повість без назви» (1930) П. Ванченка, «Долина Май» (1933–1935) О. Кундзіча). Так, притаманні опереті інтрига з переодяганнями та переплутуваннями вирізняє новелу Ю. Яновського, що кодовано в її обрамленні: в історії мамута Віма, який «законтрактувався в дешеvu оперету» з примітивною мелодією [16, с. 113–114], запрограмовані перипетії сількора Семка, який протистоїть куркулям-ворогам, на боці яких діє Серьога-міліціонер, і які, плануючи вбивство Семка, під покровом темної ночі помилково убивають «свого».

Авангардистська реакція на дискредитацію оперетної традиції інспірована історико-культурними факторами: наприкінці 1920-х захоплення цим європейським жанром, народженим у Франції ще в середині XIX ст., остаточно згасає, поступаючись американським мюзиклам, які з'явилися водночас зі звуковим кіном. А ще зовсім недавно, у роки революційно-воєнних потрясінь, глядач знаходив розраду в бадьорих інтонаціях цього музично-комедійного жанру, видовищність якого, втілюючи вітаїстичну альтернативу діонісійського міфу, сугерувала «легкість буття» (чарівні героїні, доблесні

герої, відверті канкани, шими та фокстрот, не кажучи вже про веселі арієти, які відразу ж ставали пісенними шлягерами). Театральні репертуари Києва, Харкова, Одеси та Львова охоплювали всю історію оперети: у мемуарах О. П. Грекової-Дашковської, яка грала в оперетній трупі М. Дашковського у Харкові 1917 р. та Києві 1918 років, згадані як класичні *«паризькі»* («Олена Прекрасна» (1864), «Герцогиня Герольштейнська» (1867), «Перікола» (1868) Ж. Оффенбаха) та *«віденські»* («Циганський барон» (1885) І. Штрауса, «Фатиніца» (1876), «Бокаччо» (1879) Ф. Зуппе) оперети XIX ст., так і найновіші *«неовіденські»* («Граф Люксембург» (1909), «Циганська любов» (1910) Ф. Легара, «Принцеса доларів» (1907), «Мій милий Августин» (1912), «Роза Стамбула» (1916) Л. Фалля, «Сільва», авторська назва «Королева чардашу» (1915) І. Кальмана). Поміж іншими, зазначає артистка, музичною подією не тільки на європейських сценах була «Сільва», яка, приміром, у Харкові «цілий тиждень не сходила з афіш, чого у практиці опереточних театрів досі не бувало» [5, с.102], причому повні збори з цієї вистави давали можливість оновлювати майбутній репертуар [5, с.106]. А навесні 1918 року цю оперету вперше захоплює вітала київська публіка, — усі номери по кілька разів виконувались на біс [5, с. 111].

Українські літературні твори 1920-х виказують добру обізнаність із музичним театром угорського композитора Імре Кальмана (1882–1953), з іменем якого пов'язана поява мелодрами-буф, в її основі — любовна інтрига, спричинена соціальною нерівністю героїв [9, с. 55], що характерно як його «Сільві», так і пізніший «Баядері» (1921). Вона, власне, відлунює у «Вальдшнепах» (1927) М. Хвильового і трансформована в «Невеличкій драмі» (1930) В. Підмогильного. Натомість у романі «Місто» (1927) вульгаризація оперети свідчить про її консервативну зайвість та остаточний занепад: «відома арія» з «Сільви», яку «зайда»-арфіст виконує в їдальні, де обідають борщем і варениками з м'ясом (!), залишає незабутнє враження тільки у маргінала, щойно прибулого до міста сільського парубка Степана Радченка [10, с. 469–468].

Популярне опереткове дійство збуджувало інтерес довоєнного театрала початку століття і не тільки не входило у сферу зацікавлень поствоєнної культурної еліти, а й навіть не ототожнювалось із мистецтвом як таким, зазнаючи скептичного заперечення і негачії. Така антагоністична опозиція між поколіннями уподобаннями, що під-

креслена у романі Й. Рота «Ціппер та його батько» (1928), показова в літературі як європейського, так і українського «втраченого покоління»: «Любов до театру, як і багато чого іншого, Арнольд успадкував від старого Ціппера. Та коли старий Ціппер найчастіше ходив до оперети, то молодий більше любив мистецтво, ніж розваги. <...> Якщо старого цікавили чари лаштунків і механізм сцени, то молодий стежив за зусиллями режисури й акторів» [12, с. 400]. До такої художньої формули надається театральний досвід Леся Курбаса і Юліана Тувіма. У ранній творчості відомого «березольця» був епізод із оффенбахівськими та легарівськими оперетами (у 1912–1914 роках на сцені львівського театру «Руська бесіда» він грав у творах Ж. Оффенбаха та Ф. Легара [7, с. 483]), які він пізніше ніколи не включав до власного режисерського репертуару. У вирі цієї довоєнної музичної моди перебував і польський поет та перекладач оперет Ю. Тувім, який на середину 1920-х рр. діагностував мистецьку нікчемність цього «придуркуватого видовища» й у гумористично-звучальному тоні закликав його «убити». Його фейлетонні «Кілька слів стосовно оперети» (1924) слугуватимуть своєрідним мотом в інтермедіальному аналізі «Повісті без назви» (1930) П. Ванченка, яка, вперше передрукована 2016 року [3, с. 707–806], ще не здобулась на сучасне прочитання.

Мистецькі погляди українського автора суголосні з позицією його польського сучасника: появі нового музичного театру передують утилізація старої оперети, спрвадження її в «паноптикум» [15, с. 151]. У «Повісті...» художня рецепція оперети переломлена крізь деструктивну призму: головний герой принижує передусім її зміст за «убогість ідіотського шаблону» [15, с. 149] (пор.: «почалася вистава одної з триактових надто вбогих своїм змістом віденських оперет» [3, с. 709]), а безіменний «товариш з комунгоспу», носій провладної позиції, прокоментує її «смерть» («Звичайно, угорські Каєтани, графи й інші персонажі із салонним, бульварним і богемським змістом нам не потрібні, вони умруть...» [3, с. 719]), натомість озвучує соціальне замовлення щодо ідейного і змістового наповнення нової радянської оперети.

У художній фактурі повісті резонує ключова фейлетонна вимога Ю. Тувіма: «весь цей театральний організм, названий оперетою, треба нарешті штовхнути у відповідне місце так рішуче, щоб все в ньому перевернулось» [15, с. 149]. Засобами «сміхової культури» П. Ванченко «перевертає» оперетковий організм і виштовхує геть: з вироком «то... не театр, а розпушта» театр музкомедії у місті закрили, а його

колектив виїхав [3, с. 801]. Карнавальної логіки буфонадного первертання духовного в матеріально-тілесний низ дотримано у тематизації культурного дозвілля, влаштованого профспілкою «працівників мистецтва» (розділ XIV): «театральна зала», в яку доставили багато столиків, перетворюється на «приміщення дешевої їдальні» [3, с. 757], а запланований «концертний відділ» — на «п'яну вечірку» [3, с. 766]. У гротесковому карнавальному дійстві, за М. Бахтіним, беруть участь «блязні й дурні» [2, с. 13]: місію конферансьє виконує «з фаху» борець; співачка, що «була не в голосі чи й зовсім без голосу», «увірвавши пісню, втекла з помосту»; балабайник-віртуоз виконав «ліричний номер із родинною темою: про квочку й курчат, номер, що він виготовував його ще тридцять років тому» [3, с. 758]. Проте тільки в цій карнавальній ситуації «масової п'ятки» [3, с. 762], «лайки» і «безладдя» [3, с. 759] головний герой П. Ванченка спостерігає, як тимчасово зникає відчуження між людьми, як відбувається «повернення до себе» [2, с. 15].

У типізації опереткової актриси Катерини Нарош, зарахованої до «гоголівських героїв» [3, с. 734], дотримано амплуа, сформованого в перших оперетах засновника цього жанру Жака Оффенбаха (1819–1880), на сцені театру якого цінувалась не акторська майстерність виконавиці головної ролі, а її зовнішні дані, її вміння приваблювати чоловічі погляди [14, с. 53]: «Він милувався з жіночого тіла. Стрункі ноги, пружинисті стегна, горді, неприступні груди догодливо відповідали на якісь інстинкти й тихо сп'янювали його тіло» [3, с. 712–713]. У сатиричному засудженні аморальності Катерини, яка зраджує чоловіку з одруженим Радивоном Сараном, а Радивону — зі «смагливим громадянином», резонують міксовані опереткові історії «Періколи» (1868) Ж. Оффенбаха (з перуанської — *regiscola* — «дівка без будь-яких зобов'язань», готова на все, втілює жіночу непостійність [14, с. 65]) та «Мадемуазель Нітуш» (1883) Ф. Ерве: алітераційна гра Нарош / Нітуш нагадує про фальшиву гримасу української кокотки, а удавана турбота у листі до подруги в Сибір з рекомендаціями, як вийти з помилля, перегукуються з арією Періколи, що відома під назвою «Пісенька оп'яніння».

Художньо дискваліфікований в обох творах і кумир старої віденської оперети: Тувімові нападки на «кретинів з партеру і мелобандитів з галерки» [15, с. 149] стосуються і головного героя «Повісті без назви», облюбване місце якого теж було в партері, де він зручно

вмощувався, витягнувши ноги та поклавши голову на спинку крісла, не знімаючи намоклого кожуха, від якого розносився «давучий запах», від чого сусіди «морщили носи» [3, с. 708]. Радивон Саран, — голова міської ради, партієць із героїчно-революційним минулим («жорстокий у війні командор» [3, с. 724]), який народився в бідній селянській сім'ї і з 13 років, не знаючи спочинку, важко працював, — зізнається, що любить музику, що «охоче віддається її впливові», «приймаючи мелодію» [3, с. 709], хоча й не розуміється на ній: «Деякі музичні епізоди й нюанси зміцнювали його волю й надавали істоті свіжої бадьорості, інші рішуче кликали до активної дії, навіть до подвигу; нарешті деякі народжували в його грудях *нові почуття*, почуття незнайомі, для яких не можна було підшукати назви і навіть дізнатися, з чого саме вони виникають; але вони були спокійні, рівні, багаті на радість і тихі, як *дитячий сон*» [3, с. 709] (курсив наш. — *І. Б.*). Такий тип слухачів Т. Адорно називає «емоційним»: це «однобокі професіонали», які в музиці «компенсують все те, від чого змушені відмовитися в житті», тобто музичне переживання тут діє відповідно до психоаналітичної практики: «функція музики — це переважно функція визволення інстинктів», пригнічених чи стримуваних нормами цивілізації [1, с. 17]. І далі: «Масштаби цього типу: від людей, у яких музика, якою б вона не була, викликає образні уявлення й асоціації, до людей, у яких музичне переживання близьке до снів наяву, до мрій» [1, с. 17].

Занурений в музичну атмосферу оперети, такий герой перетворюється на учасника ілюзорного дійства, стає жертвою театральної умовності: закохуючись у сценічний образ виконавиці головної ролі, проживає свій «сон наяву» («Радивон Саран закохався в оперетову примадонну Катерину Нарош» [3, с. 745], яка «належала до іншої верстви» [3, с. 747]). У репрезентації любовної інтриги зімітовано опереткову схему про кохання людей з різного соціального середовища: у «театральних» оперетах І. Кальмана у співачку вар'єте закохуються аристократ («Сільва») та східний принц («Баядера»). Така ж любовна колізія присутня й у раніше опублікованому романі «Недуга» (1927) Є. Плужника: пролетарський інженер, директор заводу, Іван Семенович Орловець під час перегляду опери «Кармен» (1875) Ж. Бізе (яка, до речі, була написана для театру оперети) захопився виконавицею головної ролі, «буржуйкою», Іриною Едуардівною Завадською. І персонаж Є. Плужника, і персонаж П. Ванченка, споглядаючи театраль-

но-музичне дійство, переживають сексуальне потрясіння, пов'язане із фройдівським механізмом «витіснення»: оголені ноги танцівниць (а це, слід зазначити, обов'язкова умова успіху оперети, з якої глузує Ю. Тувім [15, с. 149]) та їхні закличні погляди асоціюють нереалізовані сексуальні бажання, відтак мотивується і невротичне захворювання, — «неврастенія» Івана Орловця, діагностована авторитетним професором, до якого той звернувся, і «невроз» Радивона Сарана. Долаючи фрустраційні стани («роздвоєння» [11, с. 72; 3, с. 798]), чоловіки переживають розлучення, їхні шлюби розпадаються, а «недуга» (як сон) закінчується із від'їздом артисток.

Тематизація оперети в прозовому тексті П. Ванченка поглиблена її *імітацією*: на відміну від Тувімових каламбурів, що трансформують кітчеву природу оперет, у тексті повісті закладена аналогія між стереотипністю оперетковою та літературною, у компрометації якого П. Ванченко солідаризується з автором «Недуги».

Водночас у текстових інтенціях аналізованих творів концептуалізована тоталітарна тенденція політичної оперетковості. Автор гумористичної прози, дописувач журналу «Червоний перець» П. Ванченко обирає «оперетковість» симптомом часу. Провідні художні ситуації «Недуги» і «Повісті...», обумовлені інтерсеміотичною формулою «театр поза театром» (Ю. Лотман), закорінені в історичному контексті «театралізованої дійсності» [6, с. 29]: поява «Повісті без назви» (1930 рік) збіглася в часі зі сфабрикованим процесом СВУ, який, як відомо, відбувався в оперному театрі Харкова, увійшовши в історію національної травми з прикрою емблематизацією «опера СВУ, музика ГПУ».

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Адорно Т. Избранное: Социология музыки / Т. Адорно. — М. ; СПб. : Университетская книга, 1998. — 445 с.
2. Бахтин М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса / М. Бахтин. — М. : Худож. лит., 1990. — 541 с.
3. Беладонна. Любовний роман 20-х років. — К. : Темпора, 2016. — 808 с.
4. Бузько Д. Чайка ; Голяндія : романи / Д. Бузько. — К. : Дніпро, 1991. — 394 с.
5. Грекова-Дашковская О. Старые мастера оперетты / О. Грекова-Дашковская. — М. : Искусство, 1990. — 286 с.
6. Гюнтер Х. Железная гармония (Государство как тотальное произведение искусства) / Х. Гюнтер // Вопросы литературы. — 1992. — № 1. — С. 27–41.

7. Курбас Л. Березіль: Із творчої спадщини / упоряд. і прим. М. Лабінського; передм. Ю. Бобошка. — К. : Дніпро, 1988. — 580 с.
8. Могилянський М. Честь / М. Могилянський // Вітчизна. — 1990. — № 1. — С. 92–147.
9. Музыкальная энциклопедия : у 6 т. Т. 6 : Окунев — Симович / гл. ред. Ю. В. Келдыш. — М. : Сов. энциклопедия, 1978. — 976 с.
10. Підмогильний В. Оповідання. Повість. Романи /вступ. ст., упоряд. і приміт. В. Мельника; ред. тому В. Дончик. — К. : Наук. думка, 1991. — 800 с.
11. Плужник Є. Змова у Києві: роман, п'єси / упоряд., передм. та прим. Л. Череватенка. — К. : Укр. письменник, 1992. — 428 с.
12. Рот Й. Марш Радецького та інші романи : романи / Йозеф Рот; післям. Д. Затонського. — К. : А-БА-БА-ГА-ЛА-МА-ГА, 2014. — 608 с.
13. Сторі Дж. Теорія культури та масова культура / Дж. Сторі; переклад з англ. С. Савченка. — Х. : Акта, 2005. — 357 с.
14. Трауберг Л. Жак Оффенбах и другие / Л. Трауберг. — М. : Искусство, 1987. — 320 с.
15. Тувим Ю. Несколько слов касательно оперетты / Ю. Тувим // Иностранная литература. — 1975. — № 1. — С. 149–151.
16. Яновський Ю. Твори : в 5 т. / упоряд. М. Острик; передм. О. Гончара. — К. : Дніпро, 1982. — Т. 1. — 533 с.

ИНКОРПОРАЦИЯ ОПЕРЕТТЫ В ПРОЗЕ 1920–1930-х ГОДОВ («ПОВЕСТЬ БЕЗ НАЗВАНИЯ» П. ВАНЧЕНКО)

Ирина Бестюк, канд. филол. наук, доц.

*Ровенский государственный гуманитарный университет
e-mail: lystopad_rivne@ukr.net*

В статье выявлено, что в интермедialном анализе «Повести без названия» (1930) П. Ванченко учтены тенденции в музыкально-театральной культуре, задействованы украинские и европейские литературные произведения 1920–1930-х гг., в которых, как и в повести, художественная рецепция оперетты преломлена сквозь деструктивную призму. Доказано, что тематизация оперетты в версии П. Ванченко углублена ее имитацией: в тексте повести заложена аналогия между стереотипностью опереточной и литературной, в дискредитации которой прозаик ангажирует средства смеховой культуры.

Ключевые слова: *коммерческая маскультура, тематизация / имитация оперетты, театрализация, смеховая культура, китч, авангардизм.*

OPERETTA INCORPORATION IN PROSE 1920–1930's («UNTITLED STORY» OF P. VANCHENKO)

Yryna Bestyuk, Candidate of Philological Sciences Senior Lecturer

Rivne State University of the Humanities, Ukraine

e-mail: lystopad_rivne@ukr.net

In literary discourse (1920–1930's) operetta reaches to the field of avant-garde discredit — tagging impaired cultural practices, experiences ironic, satirical parody, and even comical transformations («Golden Spider» of O. Donchenko, «Honor» (1929) of M. Mohylianskyi, «Holland» (1929) of D. Buzka). Presenting the commercial mass culture, operetta, — musical and entertaining stage shows in which vocal and dance numbers alternate with spoken scenes, — crisis post-war decades were diagnosed. However, the authors of the 1920s have not left «operetass» touching upon the importance artistic incorporation in the formation of a new art-image system, but mutually determine features operetta genre and identity poetic prose texts («Poodle» (1923) of M. Hvylovyi, «Mammoth Tusks» (1924) of Yu. Yanovskiy, «Untitled story» (1930) of P. Vanchenko). For special literature reacts to fashion operetta of Hungarian composer of I. Kalman (1882–1953): «Baiadera» (1921) transformed into «Woodcock» (1927) of M. Hvylovyi and «Short Drama» (1930) of V. Pidmohylnyi; «Silva» (1915) subject to vulgarization in the novel «City» (1927).

Popular operettas performance aroused interest in the pre-war theater of the century and beyond is not included in the scope of interests post war elitary but even was associated with art as such, experiencing skeptical denial and negation. Such antagonistic opposition between generational preferences that in the Y. Rot's novel was highlighted «Tsipper and his fater» (1928), is indicative of the literature of both European and Ukrainian «lost generation». Translator of operettas Yu. Tuvim in mid-1920 had diagnosed artistic insignificance of the «silly spectacle» in humorously mocking tone, called him «kill» in the skit «A few words regarding the operetta» (1924), which serves as a moto into inter medial analysis of Ukrainian «Untitled story» (1930) in which art reception of operetta was refracted through the destructive prism.

The theme of operetta in the version of P. Vanchenko was depth of imitation: the text of the story lies the analogy between operetta and literary stereotype, in which discredit the writer means engaging comic culture.

The autor of humorous prose, the contributor to the magazine «Red Pepper» of P. Vanchenko chooses «operetta» as a symptom of time, warning of literary banality, kitsch and fashion, from massism and primitive; in text intentions of analyzed composition conceptualized totalitarian tendency of political operetta. And the evidence is not only numerous parades and demonstrations, but also forged the process of IEDs, which coincided with the emergence of the «Untitled story» (1930) and what happened is known in the opera house in Kharkiv, entered the history of the national injury of annoying emblematisation of «SVU opera, music GPU».

Key words: *commercial mass culture, of theme / operettes imitation, theatricality, humorous culture, kitch, avant-gardism.*

REFERENCES

1. Adorno, T. (1998), *Izbrannoe: Sotsiologiya muzyki* [Selected: Sociology music], Moscow, SPb, University book [in Russian].
2. Bakhtin, M. M. (1990), *Tvorchestvo Fransua Rable i narodnaya kultura srednevekova i Renessansa* [Work of Fransua Rable and folk culture of middle ages and Renaissance], Moscow, Fiction [in Russian].
3. Beladonna. *Liubovnyi roman 20-kh rokiv* [Beladonna. Love-affair of 20's], Kyiv, Tempora [in Ukraine].
4. Buzko, D. (1991), *Chaika ; Holiandiia : Romany* [Gull; Holland: Novels], Kyiv, Dnepr [in Ukraine].
5. Grekova-Dashkovskaya, O. P. (1990), *Starye мастера operetty* [Old masters of operetta], Moscow, Art [in Russian].
6. Gyunter, Kh. (1992), *Zheleznaya garmoniya (Gosudarstvo kak totalnoe proizvedenie iskusstva)* [Ferrous Harmony (State as total work of art)], *Voprosy literatury* [Questions of literature], vol. 1992, no.1, pp. 27–41 [in Russian].
7. Kurbas, L. S. (1988), *Berezil: Iz tvorchoi spadshchyny* [Berezil: from a creative inheritance], Kyiv, Dnepr [in Ukraine].
8. Mohylianskyi, M. M. (1990), *Chest* [Honour], Kyiv, Vitchyzna [Fatherland], vol. 1990, no.1, pp. 27–41.
9. Orelovich, A. A. (1978), *Operetta* [Operetta]. *Muzykalnaya entsiklopediya* [Musical encyclopaedia], Moscow, Soviet Encyclopaedia, pp. 51–60 [in Russian].
10. Pidmohylnyi, V. P. (1991), *Opovidannia. Povist. Romany* [Storia. Tales. Novels], Kyiv, Dnepr [in Ukraine].
11. Pluzhnyk, Ye. P. (1992), *Zmova u Kyievi: Roman, piesy* [The collusion in Kyiv: Novel. Plays], Kyiv, Ukrainian writer [in Ukraine].
12. Rot, Y. (2014), *Marsh Radetskoho ta inshi romany : romany* [Radetzky march and other novels], Kyiv, A-BA-BA-HA-LA-MA-HA [in Ukraine].
13. Stori, Dzh. (2005), *Teoriia kultury ta masova kultura* [Cultural theory and popular culture], Kharkiv, Akta [in Ukraine].
14. Trauberg, L. (1987), *Zhak Offenbakh i drugie* [Jacques Offenbah and others], Moscow, Art [in Russian].
15. Tuvim, Yu. (1975), *Neskolko slov kasatelno operetty* [A few words about operetta], *Inostrannaya literatura* [Foreign Literature], vol. 1975, no.1, pp. 149–151 [in Russian].
16. Yanovskyi, Yu. I. (1982), *Tvory : V 5-ty t. T. 1* [Works : in 5 volumes, vol.1], Kyiv, Dnepr [in Ukraine].

Стаття надійшла до редакції 27 січня 2017 р.