

ХУДОЖНИЙ ДОСВІД ХХ—ХХІ СТОЛІТТЯ

УДК 821.161.1-2 Олеша.09

«ЖИЗНЬ ВОЗВЫШЕННАЯ В «Н»-ННУЮ СТЕПЕНЬ»: ХАРЬКОВСКИЙ ТЕАТРАЛЬНЫЙ СЕЗОН Ю. ОЛЕШИ

Валентина Борбунюк, канд. филол. наук, доц.

*Харьковская государственная академия дизайна и искусств
0969255100v@gmail.com*

В статье анализируется харьковский период творчества Ю. Олеша, пришедший на 1921 и 1922 годы. В это время писатель дебютирует как драматург и театральный критик, а его пьеса «Игра в плаху» не только печатается в издаваемом в Харькове литературно-художественном журнале «Грядущий мир», но и входит в список пьес, рекомендованных к обязательной постановке харьковскими театрами в день годовщины революции 12 марта 1922 года. Кроме того, популярность молодого одессита такова, что он сам неоднократно становится «главным героем» газетных и журнальных публикаций. Проведенное исследование свидетельствует, что для Ю. Олеша, как и для многих других молодых деятелей театрального искусства «нового» времени, харьковский театральный сезон 1921/1922 годов стал важной вехой в творческой биографии.

Ключевые слова: «Игра в плаху», маска, репертуар, рецензия, театр.

Среди разрозненных дневниковых записей Ю. Олеша обращает на себя внимание запись автобиографичного характера, относящаяся к 1930 году: «<...>я уехал из Одессы, где жил с трёхлетнего возраста, окончил гимназию и был два года студентом.<...>я поселился в Харькове. В двадцать втором году папа и мама приехали в Харьков<...>, получили разрешение на выезд в Польшу и уехали летом.<...> Так окончилось моё прошлое. Мне было двадцать два года, я плакал, я был молодой, без денег, без профессии, — я остался один, совершенно один в стране, проклятой моим отцом. Двадцать второй год, начало нэпа, паштетные и слухи о Москве, о том, что женщины в Москве в театрах уже появляются в драгоценностях, — вот оно что! Мираж. В Москву! В Москву! За славой! Я переехал в Москву» [10, с. 153–154]. В цепи обозначенных Ю. Олешей автобиографических топонимов этого периода — «я уехал из Одессы», «я поселился в Харькове», «я переехал в Москву» — нас будет интересовать среднее звено — жизнь Ю. Олеша в Харькове. Период 1921/1922 годов,

насыщенный культурными событиями как в жизни города, так и в жизни молодого Ю. Олеша, оказался поистине «жизнью возвышенной в «н»-нную степень» (определение Ю. Олеша, орфография согласно оригиналу. — В. Б.). Всё это, несомненно, вносит определённые хронологические коррективы в ставший литературоведческой аксиомой тезис о том, что Ю. Олеша вошел в литературу в середине 1920-х годов.

Вследствие неоднократного «переоткрытия» (выражение В. Гудковой) наследие Ю. Олеша до сих пор изучено фрагментарно. Мало исследованы, в частности, драматургия и театральная публицистика. Не становился предметом специального научного изучения и харьковский период творчества писателя. Мы ставим перед собой цель, используя материалы харьковских периодических изданий 1921/1922 годов, проследить формирование театральных принципов Ю. Олеша, яркого представителя одесской плеяды писателей, одного из активных «действующих лиц» харьковского театрального сезона 1921/1922 годов, на основе его ранней театральной публицистики, а также проанализировать реализацию этих теоретических принципов в пьесе «Игра в плаху».

Впервые имя Ю. Олеша упоминается на страницах харьковской газеты «Пролетарий» в связи с открытием в ноябре 1921 года «Молодого театра», который «объединяет вокруг себя группу молодых идейных работников театра и имеет целью создание яркого, согретого творческим огнём, созвучного стремлениям масс — поистине театрального зрелища» [6, с. 6]. На первый план «Молодой театр» выдвигает «актёрское мастерство, основанное на внутренних эмоциях»: «Молодой театр», ставя своим девизом «театр как театр», раз навсегда отрывается от быта и натурализма». Вновь созданный театр включает в свой репертуар «все виды сценического действия: от бесшабашной буффонады — до величавой трагедии». Планируются спектакли во всех рабочих районах Харькова. В ближайший репертуар «Молодого театра» включены «Тирсо-ди-Молина — «Комедия воскресений», Мигуэль-Сервантес — «Театр чудес», Юрий Олеша — «Игра в плаху», С. Выспянский — «Судьи», Юрий Беляев — «Красный кабачёк», Алекс. Блок — «Роза и крест», М. Метерлинк — «Чудо Святого Антония». Руководит театром Р. А. Унгерн» (в цитате сохранена орфография оригинала. — В. Б.) [6, с. 6]. В декабре того же 1921 года в первом номере вновь созданного и издающегося в Харькове журнала «Шляхи

мистецтва» сообщается, что писатели В. Катаев и Ю. Олеша, сделав переводы, составили антологию украинской поэзии.

Весьма знаменательно выглядит упоминание имени Ю. Олеша в харьковском контексте и одесскими театральными обозревателями того времени. По свидетельствам приехавшего из Харькова Б. Мирцева, «театральная жизнь центра Украины» весьма насыщена и разнообразна: «В Госопере <...> идёт обычный оперный репертуар. Готовят «М-м Баттерфляй», «Царскую невесту», «Золотой петушок», «Сказку о царе Салтане». <...> В Госдраме идут «Осенние скрипки», «Хорошо сшитый фрак», «Анфиса». В театре Муссури приютилась оперетка, которая чередует свои спектакли с украинской труппой. Пришёлся по вкусу театр «Красный факел». С большим художественным успехом прошла пьеса Андреева «Младость». Помимо этой пьесы «Красный факел» ставит «Саломею», «Зелёный попугай», «Шут на троне», «Сверчок на печи». В Малом театре вполне сыгравшаяся художественная еврейская труппа ставит «Крейцерову сонату», «Золотое руно». Недавно открылось кабаре «Хлам» во главе с Ю. Олешей, Георг. Немчинским и Шевцовым» [7, с. 10]. Заметим, что более чем полвека спустя другой одессит, краевед Р. Александров утверждал, что в Харькове Ю. Олеша заведовал литературной частью театра «Балаганчик» (см. об этом: [1, с. 5]). К сожалению, в сохранившейся харьковской периодике нам не удалось обнаружить каких-либо прямых сведений ни о связи Ю. Олеша с кабаре «Хлам», ни о его административной работе в театре «Балаганчик». Косвенным подтверждением работы молодого писателя в сфере «низких» театральных жанров могут служить разве что «товарищеские уколы» в его адрес на страницах харьковских театральных изданий, как, например, такие: «Коль в Одессе нравы круты, / Больно ль Харьков отдалён? / «Тпру-ты, ну ты — продмаршруты», / Свистнул, тиснул и — «лимон»!..» [16, с. 12]. Или соотнесение имени Ю. Олеша в новейшей «Театральной азбуке» с буквой «О», что наряду с юмористической оценкой свидетельствовало также о популярности молодого писателя в театральных кругах: «Озирис» — так зовут быка. // Олеше платят из чулка» [15, с. 13].

Однако внимательное изучение периодической печати, прежде всего харьковской, начала 1920-х годов свидетельствует о, несомненно, большем творческом масштабе фигуры Ю. Олеша. В течение всего лишь одного года пребывания в Харьковес с июня 1921 по май 1922 года писатель дебютирует как драматург и театральный

критик, а его пьеса «Игра в плаху» не только печатается в харьковском литературно-художественном журнале «Грядущий мир», но и входит в список пьес, рекомендованных научно-репертуарным советом Всеукраинского музыкального театра к обязательной постановке харьковскими театрами в день годовщины революции 12 марта 1922 года наряду с такими произведениями зарубежных и отечественных авторов, как «Ткачи» Г. Гауптмана, «Жакерия» П. Мериме, «Четырнадцатое июля» (ставилась под названием «Взятие Бастилии») Р. Роллана, «Зелёный попугай» А. Шницлера (рекомендовалась в числе постановок как на русском, так и на украинском языке), «Осада» В. Катаева, «Канцлер и слесарь», «Королевский брадобрей», «Народ», «Оливер Кромвель» А. Луначарского, «Мистерия буфф» В. Маяковского, «Вони» Г. Хоткевича, «Гайдамаки» Т. Шевченко [14, с. 22–23]. В комментариях к пьесе «Игра в плаху», републикованной в сборнике «Мнемозина» (М., 2004), В. Гудкова, говоря о включении пьесы Ю. Олеси в праздничный репертуар харьковских театров ошибочно ссылается на февральский номер еженедельника «Художественная мысль» от 1923 г., что не совсем верно, так как «праздничным» был репертуар марта 1922 года. Соответственно список пьес, рекомендованных к обязательной постановке в день годовщины революции 12 марта 1922 года, был опубликован в еженедельнике «Художественная мысль» № 3 от 4–11 марта 1922 года.

«Молодой театр» открылся 7 ноября 1921 года пьесой Ю. Олеси, о чём свидетельствует, в частности, опубликованный «Пролетарием» «праздничный» агитационно-революционный репертуар театров Худсектора Губотнаробраза. Пьеса Ю. Олеси «Игра в плаху» рекомендовалась к постановке наряду с такими пьесами, как «Мистерия буфф» В. Маяковского, «Его сиятельство» Л. Покровского, «Последний день Парижской Коммуны» Л. Никулина, «Нашла коса на камень» А. Островского, «Великий коммунарь» В. Трахтенберга [17, с. 4]. Эти постановки проходили одновременно с бесплатными спектаклями-митингами, которые устраивали Губагитпром и Губполитпросвет к четвёртой годовщине революции, что, казалось бы, не могло не свидетельствовать о «признании» творчества молодого Ю. Олеси театральным официозом.

Однако ещё до начала работы театр и его создатели были подвержены уничижающей критике на страницах другого партийного издания: «Наша театральная беспрограммность начинает находить

определённое отражение в тех разноголосых «исканиях», которым безудержно предались театралы, полутеатралы и вообще все, кому не лень. Возникает «Молодой театр», вокруг которого объединились все любители «предметов старины и роскоши» — личного творчества актёра, нарождается «Ассоциация молодого искусства», задающаяся мелко-интеллигентскими и никому не нужными целями строительства нового искусства на основе принятия всех формальных достижений новейших художественных форм, слияния содержания и формы и признания их равноценности без доходящего до декадентства увлечения одним лишь формальным элементом и уверяющая, что она всё это будет пересматривать под углом «пролетарского революционного мирозерцания» (откуда это «пролетарское мирозерцание» у ассоциации, — определить трудно) и т. д. и т. д. Все эти признаки указывают <...> на полное подчинение рынку» [4, с. 4]. Союзу работников искусства ставилось в вину, что он «не имеет своего мнения по поводу всей этой идеологической разноголосицы». Указывалось, что «только Рабис и Худсектор — государство и профсоюз — смогут одолеть наступление этой разлагающей театринтеллигентской мечущейся и кликушествующей компании» [4, с. 4].

Спустя месяц «Молодой театр», судя по всему, «одолели» — реформировали «путем слияния его с группой самодельных артистических сил подназванием «Павильон муз». В средствах массовой информации, причём имеющих статус общегосударственных, сообщалось также, что за месяц своего существования «Молодой театр» представил лишь одну постановку из двух пьес — «Игра в плаху» Ю. Олеши и «Судьи» С. Выспянского — и «не привлёк внимания публики» [18, с. 10]. В результате режиссёр Р. Унгерн возглавил новую театральную студию, в творческих планах которой пьеса Ю. Олеши не значилась: «Намічені п'єси нагадують репертуар колишнього київського «Молодого театру»; сюди увіходять: «Цар Едіп» — Софокла, «По дорозі в казку» — Олеся, «Роза і хрест» — Блока й ін. Керуватимуть студією Юхименко й Унгерн» [8, с. 69].

Одна из многих иллюзий того времени состояла в том, что с революционным провозглашением «нового искусства» изменятся и художественные вкусы публики. Однако «прежний зритель» не принимал, а «новый зритель» зачастую не понимал предлагаемых театром новых форм, замены формулы искусства «что» и «как» на «что». Как следствие, «не привлечшей внимание» оказалась не только пьеса на-

чинающего Ю. Олешу, но и пьеса именованного к тому времени В. Маяковского, премьерный показ которой в Харькове был адресован новоизбранным членам Харьковского городского совета. «Мистерия буфф» с её энергетикой «левого искусства» оказалась чуждой и непонятной тому самому «новому зрителю», в нашем случае новоизбранным членам Харьковского городского совета, 211 из которых были коммунистами, а 154 — беспартийными. Каким был социальный портрет зрителя «Молодого театра» на премьере пьесы Ю. Олешу, точно неизвестно. Скорее всего, под стать театру — молодым и свободным от так называемых буржуазных стандартов, что, тем не менее, не привело к успеху постановки.

В случае с В. Маяковским ситуацию призваны были спасти специалисты-интерпретаторы (*укр.* — фахівці-інтерпретатори) (именно этот термин использовали теоретики начала 1920-х годов, формулируя задания советских государственных органов относительно искусства) (см. об этом: [2]). Те, чья задача была стоять между пролетариатом и искусством прошлого, прикладывали максимум усилий, чтобы спасти премьерную постановку пьесы, репрезентирующей современное искусство. В случае с Ю. Олешей таких теоретиков-интерпретаторов не нашлось (во всяком случае, в харьковских периодических изданиях рецензии на спектакль нами не обнаружены), поэтому молодой драматург вынужден был спасать положение самостоятельно. В конце февраля 1922 года в харьковском журнале «Художественная мысль» была опубликована статья Ю. Олешу «Новые маски». Публикация состоялась накануне очередного празднования годовщины революции (теперь уже февральской), намеченной на 12 марта 1922 года. Пьеса Ю. Олешу «Игра в плаху» вновь, как и в ноябре 1921 года, вошла в список пьес, рекомендованных научно-репертуарным советом Всеукраинского комитета к обязательной постановке в день годовщины [14, с. 22–23]. Об этой повторной «праздничной» постановке пьесы каким-либо из харьковских театров сведений обнаружить не удалось, то есть неизвестно, в каком театре ставилась пьеса и ставилась ли вообще. Однако примечателен тот факт, что чести быть рекомендованной к постановке ко дню Парижской Коммуны 18-го марта этого же года пьеса Ю. Олешу удостоена не была. Возможно, отсюда знаменитое олешинское отсутствие «благоговения перед круглыми цифрами», если это касалось конкурсов-соревнований на лучшие произведения к очередной годовщине революции.

Относительно публикации статьи «Новые маски» есть все основания предполагать, что Ю. Олеша, с одной стороны, воспользовался возможностью подготовить потенциального зрителя к восприятию «новых» пьес, в том числе и своей, с другой — включился в споры о будущем искусства и о «театральном сегодня», с новой силой вспыхнувшие на страницах газет и журналов (о спорах вокруг харьковских театров см. нашу статью: «...Бейте меня по черепу Мейерхольдом»: новые маски харьковских театров (сезон 1921/1922)// Сучасні літературознавчі студії (в печаті)).

Театральная жизнь не приносила удовлетворения общественности. На первый план выдвигались как проблема зрителя, так и театральное «новаторство», связанное с созданием пролетарского театра. Наблюдались неединичные попытки разобраться в причинах театральных метаморфоз, о чём свидетельствуют, например, публикации Л. Красовского, А. Лейтеса, И. Туркельгауба.

Не остался в стороне и находящийся вместе с Ю. Олешей в это время в Харькове В. Катаев, в стихотворной форме сказавший «несколько слов по поводу» (подзаголовок стихотворения В. Катаева «Театральные заметки поэта»). Молодой поэт, в котором харьковские театральные острословы отмечали бунинское начало («Наклеив бунинскую марку / И левый испытуя глаз, / Он покоряет «коммунарку» / И одновременно Парнас» [16, с. 12]), В. Катаев высказался за традиционный театр: «Бейте меня по черепу Мейерхольдом / Покуда в глазах не станет рыжо, / Пытайте меня огнём и холодом, / Я буду упрям и твёрд, как Рыжов. / <...> Слышите! Не желаю никакой кинетики! / Желаю честных пятиактных пьес!» [5, с. 12].

На фоне этой обвинительно-оправдательной театральной многоголосицы, которая свидетельствовала об обострившемся ощущении рубежа между прошлым и будущим, старым и новым, традицией и экспериментом, а также о кризисе театральной культуры и критики, статья Ю. Олеси «Новые маски» выделяется своим профессионализмом и аналитизмом. В этой небольшой по объёму заметке автор выразил своё отношение к театру и театральному творчеству, щедро делясь собственными профессиональными находками: «Театр есть зрелище удивительной жизни. Всё, из ряда вон выходящее, составляет предмет сцены: водопад, тигры на площади, крестный ход, домашняя ссора, чрезмерно большой нос. Театр есть всегда отражение жизни, но не жизнь. <...> Театр есть жизнь преувеличенная, жизнь

возвышенная в «Н»-нную степень. Театр даёт возможность явления рядовые возводить в степень водопада, тигров на площади, битвы и т. д. В этом интерес театра» [12, с. 7].

В предисловии к републикации пьесы в сборнике «Мнемозина» В. Гудкова указывала на параллели между ранней пьесой Ю. Олеша, драмой А. Блока «Король на площади» (1906) и стихотворением В. Брюсова «Слава толпе» (1904), а также на предвестие в этой ранней пьесе поэтики будущих «Трёх толстяков» [3]. Мы же попробуем проследить, обратившись непосредственно к тексту, насколько соотносятся театральные принципы «Новых масок» с «Игрой в плаху».

Одноактная пьеса (вспомним, В. Катаев ратовал за пятиактные), жанр которой обозначен как трагикомедия, задумана как площадное действие с комедиантами. Ее события разворачиваются в вымышленную эпоху «в большой столице страны, где монархия доживает последние дни» [9, с. 24]. Действующие лица — Дама и Кавалер, Шут, Король, придворный Тибурций, три прославленных актёра с некоего острова, приглашённые ко двору, Палач, два сановника и Министр. Автор, предостерегая от ошибки одевать актёров согласно их именованиям, даёт указания по поводу внешнего вида лишь некоторых из них. Так, Король, лысеющий и полный, должен быть одет в цветистый халат и туфли, главный актёр, в финале отрубивший голову Королю, — в костюме Арлекина, а на дворежном Палаче должны быть сюртук, цилиндр и перчатки. Кроме того, в пьесе на невидимой зрителю площади действует также невидимая толпа. Сцена представляет собой плоскую кровлю одного из флигелей королевского дворца, а всё действие происходит на фоне синего неба и моря с торговыми кораблями и парусами над радужной водой. Перед постановкой автор рекомендовал режиссёру вспомнить Карфаген перед падением и утопические социальные города будущего.

«Предметом сцены» становится зрелище поистине «удивительной жизни»: в ходе игры без заданных ролей на глазах у внесценической изумлённой толпы (слышны даже крики в поддержку Короля) происходит казнь подлинного Короля, голову которому отрубает не настоящий Палач, а актёр. Король приговорён к смерти экспромтом тремя комедиантами (в своём пророческом гротеске Ю. Олеша как будто предвидит судебные тройки, вершившие судьбы людей в 1930-е годы). Палач, казнивший, по его собственному признанию, сверх тысячи голов, но по приговору Короля, то есть власти, поражён произо-

шедшим беззаконием: «Убит король, король...» [9, с. 43]. В заключительной сцене пьесы из уст Ганимеда звучит призыв, обращенный к толпе: «Входите во дворец! Спешите! Бейте стражу! / Казнен король. Казнен! Да здравствует народ...» [9, с. 43]. Однако, как справедливо замечено исследователями, в пьесе вовсе не описано празднество «освобожденного народа», «хотя бы простейшей и вполне формальной ремаркой вроде «народ ликует» [3, с. 67]. В связи с этим «написанная, казалось бы, с «верных» пролетарских позиций пьеса оставляет впечатление не столько утверждения, сколько заданного вслух вопроса» [3, с. 67].

Свои представления о драматическом искусстве Ю. Олеша основывает на классических театральных принципах, восходящих к античному театру и *commedia dell'arte*: «Жизненное множество даёт в искусстве единичность — в литературе это тип, на сцене — маска. Сила зрения, или, вернее, сила «зрительности» — необходимое качество театрального мастера. Площадная комедия вылетела и оставила без изменений на долгий срок свои маски. Любое столкновение человеческих страстей разрешалось этими застывшими масками <...> в одной театральной маске — жизненная множественность: Пьеро — и мечтатель, и жертва, и поэт, и идеалист и, вместе с тем, плут, шарлатан, пройдоха <...>» [12, с. 7]. Этим тезисом разрешается возможное недоумение зрителей, кому же в «Игре в плаху» отводится роль Пьеро, ведь Король, пострадавший от руки актёра-Арлекина, не вызывает должного сочувствия. И хотя в «Игре в плаху», по мнению исследователей, отсутствуют устойчивые мотивы символистских драм, её ирреальность и надмирность, понимание театральной маски как жизненной множественности само по себе символично.

Однако если в пьесе действуют старинные маски, то в статье Ю. Олеша указывает на возможность театра новых масок: «Они уже застыли и стали неподвижны. Уже выяснился их костюм, уже понятны их гримасы, ужимки; определился их язык, разгадана судьба» [12, с. 7–8]. Некоторые из них молодой писатель описывает подробно (это такие маски, как *Тёмная личность*, *Капиталист*, *Дезертир*, *Кулак*, *Баба-мешочница*), другие — только называет (маски *спеца*, *красноармейца*, *учёного* (он же интеллигент, «писатель-вития»), *распродавшейся генеральши*, *спекулянта*) (курсив первоисточника. — В. Б.). Обязательной составляющей костюма новых масок, согласно Ю. Олеше, является головной убор. Так, *Тёмная личность* носит мягкую шляпу,

Капіталіст — цилиндр, *Дезертир* без шапки, но мечтає купити собі малинову військову фуражку, *Кулак* — в картузі, *Баба-мешочниця* закутана в платки. Головні убори диференціюють нові маски по соціальному положенню, визначають їх характер, життєві устремління, більше того, набувають семиотический статус, стаючи знаком, символом чого-то цінного, важного, зазвичай уже утраченого. Маска *Капіталіста*, наприклад, виглядає так: «Цилиндр, шуба, бритий, толстомордий, оттопыренная губа. Два толстых пальца с перстнями — наружу, между ними сигара. Лакированные ботинки. С виду — идол. Говорит мало, малоподвижен» [12, с. 8]. Описание этой маски отчасти отсылает к Палачу из «Игры в плаху», который также носит цилиндр. Одетый в стиле буржуа, он, что символично, не решается казнить монарха. Данное автором пьесы указание на то, что Король — «лысеющий» может прочитываться как ироническое предзнаменование грядущей утраты головы (вспомним пословицу «Снявши голову, по волосам не плачут»).

Театральные маски, предложенные Ю. Олешей, соответствуют плакатному стилю «Окон РОСТА». Его портретные описания легко визуализируются, без труда претворяясь в список действующих лиц любой пьесы. Столкновение их интересов — это темы для пантомим и комедий нового театра масок: «Возможно огромное количество простых, грубых, решительных и сугубо-действенных сценариев на любую современную тему — в особенности с агитационно-сатирическим подходом» [12, с. 8]. Таким образом, размышления молодого писателя репрезентируют поиски театра того времени, в частности В. Мейерхольда, согласно которым театр должен был выйти из своего тесного помещения на площадь, на улицу, к массам.

Соотносятся ли заявленные театральные принципы с последующими драматургическими опытами Ю. Олеси — предмет отдельного исследования. Заметим лишь, что обещанного развития темы театра новых масок в дальнейших номерах не последовало. Косвенным продолжением однако можно считать размышления писателя о «типе нового человека», навеянные Первым съездом советских писателей и опубликованные в журнале «Тридцать дней» под заголовком «На край утра»: «Из-под шахтёрского капюшона смотрели на нас его сияющие глаза. Он приходил в виде колхозницы в пёстром, как мухомор, платочке. Он стоял, блестя позументами краснофлотца. Он подносил нам колхозные подарки. <...> Он вручал Макси-

му Горькому модель самолёта, носящего на огромных крыльях имя писателя. Он входил в зал под пение военных труб. Он нёс охапки цветов. Он улыбался нам. И мы видели: он живой, он уже существует, он уже не абстракция, он есть, он родился и живёт — этот новый, социалистический человек» [11, с. 5]. Здесь же Ю. Олеша рассуждает о ведущей роли драматурга в современном обществе, о театре как школе, о драматургической форме и новаторстве, о вдохновляющей зрителя роли драматургии.

Время (1934 год) и место (журнал «Тридцать дней») появления этих размышлений совпадают с републикацией пьесы «Игра в плаху». Ни до этого, ни после Ю. Олеша нигде о своём раннем драматургическом опыте не упоминал. Однако читатель «Тридцати дней» уже знал Ю. Олешу как автора «Работы над пьесой» (№ 1) и «Трёх отрывков» (№ 3), где мотивы харьковских публикаций писателя — казни и «новых масок» — получили неожиданное преломление: «*Доктор. ... Я, например, думаю, что в бесклассовом обществе будут казнить эгоистов. <...> Я покажу пример... <...> Казню <...> Вас*» [13, с. 66–67]. Чудак-доктор видит, что хорошая девушка любит эгоиста, собственника, ничтожного человека. Это ошибка и её надо разъяснить, а если разъяснить не получится, исправить — казнить без колебаний. Очередной пророческий гротеск Ю. Олеси: для 1930-х годов вопрос казни в социалистическом «бесклассовом обществе» будет трагически злободневным.

Таким же метафорическим пророчеством окажется название пьесы «Игра в плаху» для её автора, как и для театра начала 1920-х годов, чьим судьёй и палачом стали различные партийные институции. Однако в сезон 1921/1922 годов на харьковских сценических площадках активно происходил процесс становления молодых деятелей театрального искусства «нового» времени. Среди них был и Ю. Олеша, в будущем театре «новых масок» оставивший за собой, по-видимому, маску Пьеро — отвергнутого романтического поклонника обновленной действительности.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Александров Р. История «Игры в плаху» // Книжное обозрение. — 1987. — № 13. — С. 5.
2. Борбунюк В. О. «Роздоріжжя», «туман» і «затъмарення»: шляхи українського мистецтва у 1921 році (за матеріалами журналу «Шляхи мис-

- тецтва») // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. — 2017. — № 1. — С. 44–50.
3. «Игра в плаху». Ранняя пьеса Юрия Олеши / публ. и вступ. текст В. В. Гудковой // Мнемозина: Документы и факты из истории отечественного театра XX века. Вып. 3 / ред.-сост. В. В. Иванов. — М. : Артист. Режиссёр. Театр, 2004. — С. 64–87.
 4. И. Разногосица // Коммунист. — 1921. — № 248. — С. 4.
 5. Катаев В. Театральные заметки поэта. Несколько слов по поводу / Валентин Катаев // Художественная мысль. — 1922. — № 2. — С. 12.
 6. К открытию «Молодого театра» // Пролетарий. — Харьков, 1921. — № 223. — С. 6.
 7. Л. Т. Театр. Украина (Из бесед) // Театр: орган Художественного сектора одесского губполитпросвета. — 1922. — № 4. — С. 10–11.
 8. Мистецька хроніка // Шляхи мистецтва. — 1922. — № 2. — С. 69.
 9. Олеша Ю. Игра в плаху // Грядущий мир. — 1922. — № 1. — С. 24–43.
 10. Олеша Ю. Литературные дневники / Юрий Олеша; [публ., послесл. и комм. В. Гудковой] // Знамя. — 1998. — № 7. — С. 144–178.
 11. Олеша Ю. На край утра / Ю. Олеша // Тридцать дней. — 1934. — № 10. — С. 3–6.
 12. Олеша Ю. Новые маски / Юрий Олеша // Художественная мысль. — 1922. — № 2. — С. 7–8.
 13. Олеша Ю. Работа над пьесой / Ю. Олеша // Тридцать дней. — 1934. — № 1. — С. 62–67.
 14. Официальная часть. От Всеукраинского комитета // Художественная мысль. — 1922. — № 3. — С. 22–23.
 15. Санкюлот. Театральная азбука // Театр, литература, музыка, балет, графика, живопись, кино. — 1922. — № 2. — С. 13.
 16. Санкюлот. Товарищеские уколы // Художественная мысль. — 1922. — № 2. — С. 12.
 17. Четвёртая годовщина Октябрьской революции. Театры Худсектора Губотнаробраза // Пролетарий. — 1921. — № 229. — С. 4.
 18. Провинция. Харьков // Экран. — 1922. — № 18. — С. 10.

«ЖИТТЯ ПІДНЕСЕНЕ ДО «Н»-ННОГО СТУПЕНЮ»: ХАРКІВСЬКИЙ ТЕАТРАЛЬНИЙ СЕЗОН Ю. ОЛЕШІ

Валентина Борбунюк, канд. філол. наук, доц.

Харківська державна академія дизайну і мистецтв

У статті досліджується харківський період творчості Ю. Олеші, який відноситься до 1921 і 1922 років. У цей час письменник дебютує як драматург і театральний критик, а його п'єса «Гра у плаху» не лише друкується у літературно-художньому журналі «Грядущий мир», видання якого було започатковано у Харкові,

але їй рекомендується до обов'язкової постановки харківськими театрами у день чергової річниці революції 12 березня 1922 року. Крім того, популярність молодого одесита така, що він сам неодноразово стає «головним героєм» газетних і журнальних публікацій. Проведене дослідження свідчить, що для Ю. Олеші, як і для багатьох інших молодих діячів театрального мистецтва «нового» часу, харківський театральний сезон 1921/1922 років став важливим етапом творчої біографії.

Ключові слова: «Гра у плаху», маска, репертуар, рецензія, театр.

«LIFE RAISED TO THE «N»-TH POWER»: KHARKIV THEATER SEASON OF IU. OLESHA

*Valentina Borbuniuk, Candidate of Philological Sciences, Associate Professor,
Kharkiv State Academy of Design and Arts, Kharkiv, Ukraine*

The legacy of Iu. Olesha, a prominent representative of the Odessa Pleiad of Writers, has been fragmentarily studied so far. In particular, drama and theater writings have been studied a little. The Kharkiv period of the writer's creative work did not become a subject of special scientific studies. We have set ourselves the goal, with the use of materials of Kharkiv periodicals dated 1921/1922, to trace the formation of the theatrical principles Iu. Olesha, one of the active «actors» of the 1921/1922 Kharkiv theatrical season on the basis of his early theatrical journalism, as well as to analyze the implementation of these theoretical principles in the play called «The Block Game».

Methods. The following methods were used for theoretical research: comparative historical and structurally functional methods.

Results. Careful study of the periodical press, first of all Kharkiv's one, dated early 1920s, shows that during only one year in Kharkiv from June 1921 to May 1922, the writer makes his debut as a playwright and theater critic, and his play «The Block Game» was not only published in the Kharkiv literary and art magazine «The Coming World», but also it was included in the list of plays recommended by the scientific and repertoire council of the All-Ukrainian Music Committee for mandatory performance by the Kharkiv theaters on the anniversary of the revolution on March 12, 1922. This one-act play, the genre of which is designated as a tragicomedy, is conceived as foul action with comedians. Its events occur in an imaginary era in the large capital of the country, where the monarch is living out his last days. In the course of the play, with no roles assigned, in front of an extra-ambitious crowd (even cries for the King are audible), the real King is being executed, whose head is not chopped off by the real Executioner, but by the actor. The King was sentenced to death impromptu by three comedians. Iu. Olesha grounds his ideas about the dramatic art on the classical theatrical principles, dating back to the ancient theater and commedia dell'arte.

However, if ancient masks act in the play, then the article of Iu. Olesha points out the possibility of theater of new masks. It is suggested that, by publishing the article «New Masks», Olesha, on the one hand, took the opportunity to prepare a potential viewer for the perception of «new» plays, including his own, on the other hand, he became involved in debates about the future of art and about «Theatrical today», which with new strength flashed on the pages of newspapers and magazines. The theatrical masks proposed by Iu. Olesha correspond to the poster style of the ROSTA Windows. His portrait descriptions are easily visualized, easily turning into in the list of characters of any play. The clash of their

interests is the themes for pantomimes and comedies of a new theater of masks. Reflections of the young writer represent the search of the theater of that time

Conclusions. The study shows that for Iu. Olesha, like many other young artists of the theatrical art of the «new» time, the Kharkiv theatrical season of 1921–1922 became an important milestone in the creative biography.

Key words: «The block game», mask, repertoire, review, theater.

REFERENCES

1. Aleksandrov, R. (1987) Istorija «Igrы v plahu» [The History of the «Games in the Block»], Knizhnoe obozrenie, 1, p. 5 [in Russian].
2. Borbunjuk, V. O. (2017) «Rozdorizhzhya», «tuman» i «zat'marennya»: shlyakhy ukrajyns'koho mystetstva u 1921 rotsi (za materialamy zhurnalu «Shlyakhy mystetstva») [«Crossroads», «Fog» and «Obscuration»: the ways of Ukrainian art in 1921 (source «The ways of art» magazine)], Visnyk Kharkivs'koyi derzhavnoyi akademiyi dyzaynu i mystetstv — Bulletin of the Kharkiv State Academy of design and arts, 1, pp. 44–50 [in Ukrainian].
3. «Igra v plahu». Rannjaja p'esa Jurija Oleshi [«Games in the block». Early play by Yuri Olesha] (2004), Publication and introductory text by Gudkova, V. V., Mne-mozina: Dokumenty i fakty iz istorii otechestvennogo teatra XX veka, Iss. 3, pp. 64–87, Moskov, Artist. Rezhissjor. Teatr [in Russian].
4. I. (1921) Raznogolosica [Difference], Kommunist, 248, p. 4 [in Russian].
5. Kataev, V. (1922) Teatral'nye zametki pojeta. Neskol'ko slov po povodu [The atrenotes poet. A few words about], Hudozhestvennaja mysl', 2, p. 12 [in Russian].
6. K otkrytiju «Molodogo teatra» [For the opening of «Young Theatre»] (1921), Proletarij — Har'kov, 223, p. 6 [in Russian].
7. L. T. (1922) Theatre. Ukraina (Iz besed) [Ukraine (Interviews)], Teatr. Organ Hudozhestvennogo sektora odesskogo gubpolitprosveta, 4, pp. 10–11 [in Russian].
8. Mystets'ka khronika [Art Chronicle] (1922), Shlyakhy mystetstva, 2, p. 69 [in Ukrainian].
9. Olesha, Ju. (1922) Igra v plahu [Games in the block], Grjadushhij mir, 1, pp. 24–43 [in Russian].
10. Olesha, Ju. (1998) Literaturnye dnevniki [Literary diaries], Znamja, 7, pp. 144–178 [in Russian].
11. Olesha, Ju. (1934) Na kraj utra [The edge am], Tridcat' dnei, 10, pp. 3–6 [in Russian].
12. Olesha, Ju. (1922) Novye maski [New masks], Hudozhestvennaja mysl', 2, pp. 7–8 [in Russian].
13. Olesha, Ju. (1934) Rabota nad p'esoj [Work on the play], Tridcat' dnei, 1, pp. 62–67 [in Russian].

14. Oficial'naja chast'. Ot Vseukrmuztekoma [The official part. From the All-Ukrainian Music and Theater Committee] (1922), Hudozhestvennaja mysl', 3, pp. 22–23 [in Russian].
15. Sankjulot (1922) Teatral'naja azbuka [Theatrical alphabet], Teatr, literatura, muzyka, balet, grafika, zhivopis', kino, 2, p. 13 [in Russian].
16. Sankjulot (1922) Tovarishheskie ukoly [Friendly jabs], Hudozhestvennaja mysl', 2, p. 12 [in Russian].
17. Chetvjortaja godovshhina Oktjabr'skoj revoljucii. Teatry Hudsektora Gubotn-arobraza [The fourth anniversary of the October Revolution. Theaters of the Art Sector of the Provincial People's Liberation Department] (1921), Proletaryy., 229, p. 4 [in Russian].
18. Provincija. Har'kov [Province. Kharkov] (1922), Jekran, 18, p. 10 [in Russian].

Стаття надійшла до редакції 13 липня 2017 р.