

УДК: 821.161.2К – 22.091 (=111Ш)

Свербілова Тетяна
(Київ)

**Шекспірівський інтертекст
як жанроутворююча домінанта
водевільної ситуації в комедії
О.Корнійчука «В степах України»**

Стаття присвячена особливостям формування водевільної ситуації в одній з найпопулярніших комедій радянської доби – п'єсі О.Корнійчука «В степах України», що являє собою унікальний для радянської драматургії 30-х рр. досвід колгоспного водевілю-кітч. Відзначається, що український драматург поєднує в одному сюжеті дві п'єси Шекспіра – трагедію («Ромео і Джульєтта») та комедію («Приборкання норавливої»), травестуючи їх, відповідно, у мелодраму та водевіль, при цьому шекспірівський інтертекст перетворюється на засіб створення популярного тексту масової культури соцреалізму.

Ключові слова: інтертекст, О.Корнійчук, В.Шекспір, «В степах України», соцреалізм, водевіль, мелодрама, кітч.

Одна з найпопулярніших комедій радянської доби сьогодні майже повністю забута, принаймні про це недвозначно свідчить контент-аналіз інтернет ресурсів сучасної мережі. А втім, відродження інтересу до радянського дискурсу в сучасних cultural studies, що спостерігається у славістиці, зокрема в русистиці та українистиці, ставить питання про знаходження місця в світовому літературному процесі для текстів соцреалізму, який сьогодні усе більш і більш усвідомлюється як особливий варіант масової культури свого часу. І тому один з найбільш значних у драматургії історичних варіантів радянської масової культури 30-х рр. –

V. Рецепція художньої спадщини Ренесансу в культурі наступних епох

драматургія О.Корнійчука – забутий сьогодні, дійсно, зовсім несправедливо. Значною мірою це стосується таких знакових для масової культури жанрів, як водевіль і надзвичайно популярний сьогодні мюзикл, що виріс із водевілю.

Приміром, сьогоднішні вирішення «Ромео та Джульєтти» у жанрі мюзиклу, такі, як знаменита французька вистава 2001 р. (автор Жерар Пресгурвик) та наступні за нею канадська (2002), бельгійська, британська, угорська, російська (2004), австрійська (2005) версії, – не є абсолютно новими, вони використовувалися у драматургії соцреалізму як жанрове травестування відомого класичного тексту. Популярність відомого мюзиклу Ж.Пресгурвика породила аншлаги в залах, появу фанклубів, пісні з мюзикла у найвищих рядках хіт-парадів. Це розцінюється як перемога Шекспіра. Популярність водевілю «В степах України» протягом десятиріч лише в одній країні пояснюється не тільки відсутністю кращих зразків і тиском влади, а й безумовними вартостями цього тексту саме як тексту масової культури, який теж може вважатися «перемогою Шекспіра».

Роджер Еберт вважає, що "Ромео та Джульєтта", всупереч своїй славі романтичної трагедії, насправді зовсім не трагедія, а оповідь про невіршену трагічну плутанину. В тексті соцреалізму ця плутанина вирішується за допомогою секретаря райкому. Додавання сучасних соціально-історичних реалій до шекспірівської історії, модернізація класики, стали знаковими також для кінематографа, починаючи з оскарносного фільму Ф.Дзеффіреллі (1968), який викинув з тексту риторичку Шекспіра й увів постільну сцену, відсутню у першоджерелі. Б.Лурман у своїй кіноверсії (1996) переніс дію у сферу боротьби між собою каліфорнійських банд, так само, як перед тим Р.Вайз у «Вестсайдській історії» (1961), услід за однойменним мюзиклом Л.Бернстайна

(1957), сюжет Шекспіра переніс на війну між бандами Манхеттена. Тому нічого дивного немає в тому, що в радянському травестуванні відомого сюжету у тексті масової культури виникають подвійні ремінісценції з «Ромео та Джульєтти»: у прийомі «сцени на сцені» та у реальному «колгоспному водевілі». Театральний інтертекст як української класики і Гоголя, так і ремінісценції та алюзії з Шекспіра, прозоро прочитуються і в стосунках молодих водевільних персонажів – Григорія й Галі, які, відіграючи головні ролі в п'єсі Шекспіра, забажали жити по-своєму. Ім'я режисера цієї вистави – бойової та незалежної Катерини, яка фехтує ціпком у чоловічій ролі та претендує на повну емансипацію радянської жінки як керівника та ідейного вдохновителя усього радянського життя, – теж є шекспірівською алюзією (Катарина з «Приборкування норавливої»). Саме завдяки «норовистій» Катерині стає можливим супротив волі батьків, які не бажають примирити свої ідейні амбіції. Тобто автор поєднує в одному сюжеті дві п'єси Шекспіра – трагедію та комедію, травестуючи їх відповідно у мелодраму та водевіль. Отже можна говорити про існування в соцреалістичному дискурсі, поряд із «колгоспною поемою»¹, також і «колгоспного водевілю».

Відомим, хоча й не беззастережно сприйнятим в історії літератури, є погляд на ранній соцреалізм 30-х рр. як на проект авангардної парадигми, проміжний стиль між модерном та постмодерном, а отже, розгляд цього феномену не як результату свавілля влади, а як закономірний етап розвитку літератури ХХ ст. (Б.Гройс²,

¹ *Добренко Е.* Раешный коммунизм: поэтика утопического натурализма и сталинская колхозная поэма // НЛЮ. – 2009. – № 98. – С. 21-57.

² *Гройс Б.* Рождение социалистического реализма из духа русского авангарда / Б.Гройс // Вопросы литературы.– 1992.– № 1. – С. 42–62; *Гройс Б.* Gesamtkunstwerk Сталин. Статьи. – М.: Художественный журнал; Фонд «Прагматика культуры», 2003. – 321с.; *Гройс Б.* Полуторный стиль:

V. Рецепція художньої спадщини Ренесансу в культурі наступних епох

Х.Гюнтер³, А.Флакер⁴, П.Топер⁵, Є.Добренко⁶, М.Заламбани⁷ та ін.). Одна з істотних спроб з максимальною повнотою розглянути соціалістичний реалізм як культурний феномен і як художню систему була представлена в колективній праці «Соцреалистический канон»⁸, що стала сьогодні вже хрестоматійною, а також у збірниках, що продовжують цю ж серію⁹.

Якщо визнати, що масова радянська література розвивалася за тими самими законами, що й масова комерційна культура Європи й Америки у 30-х рр. ХХ ст., якій радянська культура себе декларативно протистав-

социалистический реализм между модернизмом и постмодернизмом // НЛО. – 1995. – № 15. – С. 44-53.

³ Гюнтер Х. Художественный авангард и социалистический реализм / Х.Гюнтер // Вопросы литературы. – 1992. – № 3. – С. 161–191.

⁴ Флакер А. Предпосылки социалистического реализма / А.Флакер // Вопросы литературы. – 1992. – № 1. – С. 62–72.

⁵ Топер П.М. Правда жизни как основа идейно-художественного развития литературы социалистического реализма / П.М.Топер // Известия АН СССР. – 1987. – (Серия «Литература и язык»). – Т. 46. – № 4. – С. 345–373.

⁶ Добренко Е.левой!левой!левой!Метаморфозы революционной культуры / Евгений Добренко // Новый мир. – 1992. – № 3. – С. 228–240; Добренко Е. Формовка советского читателя. Социологические и эстетические предпосылки рецепции советской литературы. – СПб.: Академический проект, 1997. – 320 с.; Добренко Е. Формовка советского писателя. Социальные и эстетические истоки советской литературной культуры / Евгений Добренко – СПб.: Академический проект, 1999. – 558 с.; Добренко Е. Политэкономия соцреализма. – М.: НЛО, Б-ка журнала «Неприкосновенный запас», 2007. – 592 с.

⁷ Заламбани М. Литература факта. От авангарда к соцреализму / М.Заламбани; [Пер.с итальян. Н.В.Колесовой]. – СПб.: Академический проект, 2006. – 224 с.

⁸ Соцреалистический канон: [сб. ст. под общ. ред. Х.Гюнтера и Е.Добренко] – СПб.: Академический проект, 2000. – 1039 с.

⁹ Советское богатство: Статьи о культуре, литературе и кино / Ред. М.Балиной, Е.Добренко, Ю.Мурашова. – СПб.: Академический проект, 2002. – 448 с.; Советская власть и медиа: Сб. статей / Под ред. Х.Гюнтера и С.Хэнсен. – СПб.: Академический проект, 2006. – 621 с.

ляла¹⁰, то твори раннього соцреалізму можливо описати у матрицях кітч, потужного феномену масової культури¹¹. А кітч, за визначенням, обов'язково мусить мати як високий взірець модель класичного мистецтва, яку він пристосовує до смаків невибагливої публіки. Ця риса комерційного мистецтва, так само, як і мистецтва соцреалізму, дещо нагадує постмодерну гру з класичним текстом, проте вона не потребує, як постмодерний текст, дешифрування, вона повинна бути прозорою та абсолютно ясною. Такі закони кітчевого дискурсу.

Шекспірівський інтертекст, який взагалі був дуже поширеним у радянському мистецтві 30-х рр. як визнаний та затверджений на той час центр західноєвропейського канону (Г.Блум), ставав інколи потужною жанроутворюючою домінантою, на якій базувалося взагалі розуміння сюжетно-мотивної структури радянського тексту. Шекспірівський інтертекст для радянського кітч був тим самим високим взірцем, під який створювалася підробка масової культури. Але навіть у самому жанровому виборі шекспірівського канону позначилася різна національно-культурна ідентичність радянського кітч. Так, українська п'єса використовувала трагедійний жанровий канон у водевілі поряд із традиційно для України популярним комедійним шекспірівським канonom. Тому в комедії «першого комедіографа країни» О.Корнійчука, як іронічно називав українського драматурга В.Некрасов у своєму фантастичному памфлеті «Ограбление века», відверто використовуються

¹⁰ *Энгельштейн Л.* Повсюду "Культура": о новейших интерпретациях русской истории XIX-XX веков // Новая Русская Книга. – 2001. – № 3-4. – С. 107-122.

¹¹ *Козлова Н.Н.* Социалистический реализм как феномен массовой культуры // Знакомый незнакомец: соцреализм как историко-культурная проблема. – М.: РАН, 1995. – С. 208; *Гундорова Т.І.* Соцреалізм як масова культура // Сучасність. – 2004. – № 6. – С. 52-66; *Гундорова Т.* Кітч і література. Травестії. – К.: Факт, 2008. – 284 с.

інтертекстуальні сюжетні мотиви та образи як «Ромео та Джульєтти», переведеної у план водевільної мелодрами, так і «Приборкання норовливої», прочитаної як водевіль.

Відомо, що 20-ті – 40-ві рр. в українському театрі позначилися увагою саме до комедій Шекспіра. Хоча першою на українській сцені була вистава «Макбета» («Кийдрамте», 1920, режисер і виконавець головної ролі Лесь Курбас), але найчастіше українські театри виставляли на той час саме комедії Шекспіра: «Приборкання норовливої» (Одну з ранніх постановок цієї комедії на українській радянській сцені здійснено в 1922 р. у Київському драматичному театрі), «Віндзорські витівниці», «Багато галасу даремно» тощо. Виставляв комедії Шекспіра і театр ім. Франка (Київ), за аналітикою В.М.Гайдебурі: 1927р. – «Сон літньої ночі» (реж. Г.Юра), 1941 – «Багато галасу даремно» (реж. В.Вільнер), 1949 – «Дванадцята ніч» (реж. Ш.Варшавер).

Якщо для російського радянського театру у виставах шекспірівських комедій сильним був вплив театральної естетики Є.Вахтангова, що позначалося на підкреслено умовній казковій ігровій стихії в розкритті відомих комедійних сюжетів, тонкій іронії та витонченості акторської гри, – то для українських радянських вистав була характерною водевільно-мелодраматична стихія психологічного театру, традиційна для українського класичного театру взагалі.

За узагальненням О.Анікста, в російських виставах комічне постає як результат свідомої гри персонажів. Життя для них – свято, і вони прагнуть зробити його якомога веселішим, тому вони безкінечно жартують, «розігрують» один одного. Саме такими були вистави Ф.Н.Каверіна «Кінець – справі вінець» у студії Малого театру (1928). Особливо блискучим втіленням театральності була «Дванадцята ніч» у МХАТ II (1934). Ця вистава розвивала мотиви студійної вистави 1917 р. за

участю К.Станіславського. «Приборкання норавливої» в Центральному театрі Червоної Армії у виставленні А.Попова стало найбільш зрілим втіленням цього стилю у потрактуванні комедій Шекспіра. Ця вистава лишалася класичним взірцем для багатьох пізніших виставлень для інших театрів. Хоча у Шекспіра в цій комедії ще не йшлося про рівність чоловіка та жінки, але режисер надав останньому монологу Катарини іронічного звучання, що стверджувало розуміння феномену «приборкання» як процесу боротьби за людську гідність. Саме на це вказував Г.Н.Бояджієв у тому ж 1940 р., коли з'явилися «В степах України» О.Корнійчука. Ю.А.Завадський виставив ту ж саму комедію Шекспіра (Ростов, 1939) у "турандотівському" плані, підкреслюючи лицедійство персонажів.

Радянський канон вистав за трагедією «Ромео та Джульєтта» у 30-ті рр. був позбавлений саме трагізму, замінював справжній трагізм ідейністю та посиленням гуманістичного пафосу, що мав злитися з ідеалами соціалістичного гуманізму, коли особисті переживання сплітаються з долею суспільства. Цей канон було позначено оптимізмом, і тому фінал перетворювався на апофеоз кохання, яке сильніше за смерть. Так, найбільш вагому виставу за цією трагедією було здійснено у Московському Театрі революції (режисер – А.Попов, Джульєтта – М.Бабанова, 1936). Режисер вивів цю трагедію за кордон особистих почуттів та сімейно-побутової теми, що неможливим було би для українського театру тієї доби.

Надзвичайно важливим для розуміння того, чому О.Корнійчук вибудовує свої п'єси взагалі як травестування відомих текстів саме Шекспіра, є те, що українська літературно-театральна періодика, як і російська, дуже широко відзначала у квітні 1939 р. 375-річчя від дня народження англійського драматурга. Загальнорадянське відзначення ювілеїв письменників

загалом було онтологічною особливістю радянського дискурсу у 30-ті рр. Для того, щоб зрозуміти, чому така не дуже «кругла» дата викликала такий резонанс, спровокований, безумовно, владою, варто згадати, що двома роками раніше, у 1937 «розстрільному» році, з великою помпезністю в СРСР святкували роковини загибелі О.Пушкіна. Було створене видання повного зібрання творів Пушкіна в ексклюзивній поліграфії ексклюзивними літературознавчими силами. Загибель як культурний факт зазвичай не викликає такого резонансу, як народження, але радянська влада створювала з літератури культ мертвих, яким треба було поклонятися.

В Україні з нагоди «напівювілею» Шекспіра вийшла збірка статей з ілюстраціями під назвою «Вільям Шекспір» та з передмовою О.І.Білецького (К.: Мистецтво, 1939. – Зміст: *Родзевич С.І.* Вільям Шекспір; *Лейн О.С.* Гуманізм Шекспіра; *Борщаговський О.М.* Шекспір і український театр; *Гозенпуд А.А.* Шекспір і музика). У періодичній пресі цього року з'являлися також статті того ж О.І.Білецького, А.Гозенпуда, О.Дейча, С.І.Родзевича та ін.¹².

О.Корнійчук на кінець 30-х рр. був офіційно визнаним партійним письменником – автором п'єс «Загибель ескадри» (друга премія на конкурсі драматичних творів у Москві в 1934 р.), «Платон Кречет», «Правда», – який претендував на роль тогочасного радянського Шекспіра. Сучасники це добре знали, і ці претензії викликали до життя памфлети на Корнійчука, які, ясна річ, не друкувалися, як вже згадуваний памфлет В.Некрасова, або існували в середовищі українських дисидентів. Так, у І.Багряного є необроблений віршований памфлет «Правдолюб», в якому феномен політичного пристосу-

¹² *Мороз М.* Шекспір в Україні. Бібліографічний покажчик (1986) // В.Шекспір. Твори в шести томах: Том 6. – К.: Дніпро, 1986. – С. 803-832.

ванства та політичного свавілля дорівнюється до драматургічної категорії трагедійного:

Чудо-юдо-риба-кит...
Не творив такого світ,
Лиш могла створить єдина
Трагедійна Україна.

Памфлет заснований на протиставленні різних особистісних ролей Корнійчука у різних ракурсах, що унаочнює, за І.Багряним, пристосуванство драматурга. Для нас цікавим є наступний висновок такого різновекторного огляду цієї особистості: «А кругом – зовсім Шекспір!»¹³. Отже головна роль, яку взяв на себе український драматург – це Шекспір.

Шекспірівську атмосферу він засвоював не тільки завдяки загальнонародянському «напівювілею», а й завдяки першій дружині – Шарлотті Варшавер, театральному режисеру, яка здійснювала шекспірівські вистави, як, приміром, франківська «Дванадцята ніч», про яку вже йшлося. Оскільки гідної освіти в дитинстві драматург не отримав, то й Шекспіра сприймав на рівні масових штампів. Так з'являється в «Платоні Кречеті» череп, над яким лікар розмірковує про сенс життя. Отже, цей автор немов би був створеним для втілення масового кітчу на мотиви Шекспіра. Соцреалізм взагалі, і п'єси О.Корнійчука зокрема, належать до формульної, масової літератури, яка перетворює класичний текст на масову підробку. До честі письменника слід додати, що, за законами такої літератури, кітч повинен бути майстерно зробленим. А травестія шекспірівської трагедії у водевіль та мелодраму повинна бути професійною. Це, безумовно, риса обдарування українського драматурга. Думка про наявність в українській літературі кітчєвих травестій належить Т.Гундоровій, яка першою в Україні заговорила

¹³ *Багрянний І.* Золотий бумеранг / Ред.-упор. О.Шугай. – К.: Вид-во «Рада», 1999. – С. 523.

про соцреалізм як масову культуру, так само їй належить і намагання вивести аналіз цих понять з-під влади категорій класичної естетики. Творчість О.Корнійчука пропонує широкий матеріал для розгляду цих явищ.

З п'єсою «В степах України» від початку були пов'язані трагічні кітчево-абсурдні ситуації. За гіркою іронією долі, статтю в центральній московській газеті «Правда» під назвою: «Произведение большой жизненной правды» – про виставу за цією п'єсою – було надруковано 22 червня 1941 року, в день початку найстрашнішої для України війни...

Шалений історичний успіх цієї п'єси протягом багатьох десятиліть не може бути пояснений винятково ідеологічним партійним диктатом у пресі й театрі. Це було б спрощенням. Сьогодні час розібратися в тому, чому ця історично абсолютно неправдива, неправильна, – всупереч думці газети «Правда», – річ про знищене насильницькою колективізацією й голодом 30-х років українське село, яке автор представив «щасливим», – мала таке на заздрість довге життя.

Утім, сьогодні домінує тип саме «правдінської» оцінки старого водевілю А.Корнійчука. «Нині таке пере-кручення якщо хтось і вивчає, то хіба тільки професійні історики літератури – як картинку з тоталітарного минулого», – рішуче висловлюється поет Іван Андрусяк¹⁴. Інтернет-проект «Українська література», розрахований на середню школу, також дуже суворо оцінює внесок Корнійчука. Сучасним школярам пропонується провести паралель між комедією «В степах України» і реальністю «геноцидних» 30-х років¹⁵. Сучасний спектакль В.Малахова в київському Театрі на Подолі також, використавши кондовий текст епохи соцреалізму,

¹⁴ Андрусяк І. Так очищується культура [Електронний ресурс].

Режим доступу: <http://dyskurs.narod.ru/Malakhov.htm>

¹⁵ Див. електронний ресурс: <http://www.ukrlit.vn.ua/info/xx/jbwxn.html>

відтворює на сцені страшну атмосферу насування сталінського терору. За логікою такої літературної критики, Галушка, без сумніву, закінчить своє життя десь на Соловках, тоді як Часника розстріляють після того, як зміниться секретар обкому.

Існує також і інший погляд на сценічність цієї п'єси. Так, Лесь Подерев'янський парадоксально вважає, що Корнійчука можна ставити, і ставити як «жорстке порно». Завжди іскрить від несумісних речей, – підкреслює письменник, і мріє про те, щоб «В степах України» поставив шекспірівський «Глобус» у костюмах елизаветинської епохи або театр «Кабукі» переробив це на свій лад¹⁶.

Абсолютно ясно, що подібні сучасні післясталінські оцінки плутають політику з культурою і йдуть врозріз із масовим сприйняттям глядачами попередніх років цієї комедії саме як твору розважального, продукту масової культури.

Перш за все, це – класичний водевіль, комічна опера, «опера малоросійська», як позначив жанр своєї «Наталки Полтавки» родоначальник нової української літератури Іван Котляревський, – тобто п'єса, що спирається на національну жанрову традицію ХІХ ст. І, хоча в комедії О.Корнійчука немає вставних вокальних номерів, як у комічній опері, але вони заміщуються традиційним для світової драматургії, починаючи із Шекспіра, прийомом «сцени на сцені». Вставних вистав навіть дві: кінно-спортивне дійство в стилі буф і класична п'єса Шекспіра. Протягом усієї комедії О.Корнійчука, поряд з основною дією, де за ідейних причин сваряться старі батьки, – молоді герої репетирують «Ромео та Джульєтту», спектакль самодіяльного сільського театру, що його у фіналі повинні дивитися всі на чолі з радянським маршалом Будьонним, який приїхав на відкриття клубу.

¹⁶ *Вергеліс О.* Лесь Подерев'янський: «Целомудрие мешает украинской нации» // Зеркало недели. – 2007. – 19 янв.

V. Рецепція художньої спадщини Ренесансу в культурі наступних епох

Тобто створюється своєрідний дивертисмент, ревію, які орієнтовані на основне жанрове завдання водевілю на східнослов'янському ґрунті, невіддільне від ідеології раннього й пізнього народництва: розважаючи й веселячи глядача прийомами комізму положень, легко й просто, навіть елементарно, говорити як про насущне, так і про вічне. Перевага або першого, або другого і визначає національну та історичну жанрову специфіку водевілю. І головне полягає в тому, що це водевіль саме «малоросійський», з національно позначеною системою понять і жанрових констант. Утім, говорячи про жанрову традицію, яка зазнала в драмі соцреалізму кітчизування, тобто підробки й пристосування до смаків радянської більшості, слід зазначити, що національний колорит цих п'єс був досить відносним. Швидше за все, це було свідомою стилізацією, типовою для масової культури.

Друга причина колишньої популярності відверто «неправильної», хибної, з погляду історії, п'єси – як це не парадоксально, її приналежність до феномену соцреалізму. Традиції водевілю в українській культурі радянського періоду зазнавали критики одночасно із двох боків: з боку офіційної культури – за те, що водевіль “веселий-розвеселий, занадто веселий”, за висловом Сталіна про п'єсу Корнійчука, – та з боку культури андерграунда – за те, що створює спрощений образ міфологізованої “шароварної” національної свідомості. У цих полярних докорах є загальна риса – застаріла впевненість у тому, що мистецтво обов'язково повинне бути серйозним, повинно відображати реальну дійсність. Концепція масової культури дозволяє мистецтву бути різним. Тому водевіль Корнійчука повинен оцінюватися з погляду низової культури ХХ століття, яка поєднує фольклорні концепти з кітчем, і не шукати в ньому, як газета “Правда”, “великої життєвої правди”.

Ця «життєва правда» сталінської епохи, або «відбиття життя», як показав Є.Добренко, у радянському дискурсі є індустрією, зайнятою виконанням нагального політичного завдання¹⁷. Відповідно й спроби сучасної оцінки текстів соцреалізму в категоріях «життєвої правди» будуть лише повторенням добре пройденого матеріалу. В той же час, сама п'єса О.Корнійчука являє собою унікальний для радянської драматургії 30-х рр. досвід колгоспного водевілю-кітчу. Вона переповнена сценами зовнішнього комізму, побудованого на штучному протиставленні двох головних персонажів – Саливона Часника й Кіндрата Галушки – голів колгоспів під назвами “Смерть капіталізму” і “Тихе життя”.

Ще одна з основних причин довгої популярності цієї п'єси – це її наскрізна ігрова стихія. Перш за все, це сюжет – репетиція сільського самодіяльного театру молоді «Ромео та Джульєтта». Роль художньої самодіяльності в радянському суспільстві 30-х рр. важко переоцінити. Самодіяльність була частиною загального соцреалістичного проекту прилучення мас до культури, яку розуміли у рамках радянської ідеології. Це була спрощена заміна (кітч) високого театрального мистецтва. Такий собі примітивний театр для мас. Самодіяльність усіляко віталася й ставала сама по собі сюжетом радянського мистецтва. Так, у фільмах М.Александрова 30-х рр. як зав'язка часто присутній мотив самодіяльного оркестру («Веселые ребята», «Волга-Волга»). Мало створитися враження, що вся радянська країна безупинно щось репетирує. Хоча слід зазначити, що згодом мотив самодіяльного театру в кіно міг використовуватися й дуже інтелектуальними майстрами, як, наприклад, І.Смоктуновським у фільмі Є.Рязанова «Берегись автомобиля» (1966), де репетирують «Гамлета». Тому і у

¹⁷ *Добренко Е. REALA STHETIK, или Народ в буквальном смысле (Оратория в пяти частях с прологом и эпилогом) // НЛО. – 2006. – № 82.*

Корнійчука сюжет будується в паралельних вимірах: як ідеологічна сварка батьків і як репетиція спектаклю за Шекспіром, поставленого дітьми.

Крім того, у функції прийому «театру в театрі» виступає й театралізована ситуація з весільним генералом, у ролі якого з'являється маршал Будьонний. Його запрошують, однак, не на весілля, на яке він потрапляє вже за логікою п'єси, а на відкриття знов-таки клубу сільської самодіяльності. Найдивніше й казково-театральне полягає в тому, що Будьонний таки приїжджає до степового села, щоб подивитися п'єсу Шекспіра про любов, яка, за радянським дискурсом, сильніша за смерть. Тобто створюється карнавальний феєрверк, аналогічний ситуаціям у фільмах М.Александрова.

Театралізованими, розрахованим на зовнішній ефект, є також постійні ідентифікаційні слова-знаки персонажа. Так, знаменита повторювана фраза Галушки «У курсі дела» народилася в акторському виконанні Ю.Шумського (Київський театр ім. І.Франко, 1940), який виголошував її з безліччю інтонацій. Друга фраза Галушки – «Я в повному розстройстві» – прямо відсилає до поезики мелодрами й водевілю. Театральність цих фраз підкреслюється тим, що вони не зовсім і не цілком українські, тобто Галушка немов би відіграє якусь роль із іншомовного – радянського – тексту. Таким же іншомовним текстом стають слова-знаки молоді: «Засипалася», – повторює Катерина, яка викликала до села Будьонного листом від імені його колишніх вояків. «Не лицемір!», – повторює Ромео-Григорій своїй коханій, яка збирається виходити заміж за наказом батька. Це слова з молодіжного жаргону-новоязу 30-х років, природно, міського.

Нарешті, театралізовану кінно-спортивну військову виставу (серед учасників якої – дівчата) готує для Будьонного Часник, колишній партизан. Це вже типово тоталітаристське дійство на сільському ґрунті. Та й

конфлікт у п'єсі виникає не тільки у зв'язку зі сваркою двох голів колгоспів, а й у зв'язку із відкриттям сільського клубу – радянської пародії на театр, – на яке не запрошують колгоспників з “Тихого життя”... Отже, п'єса Шекспіра поступово заміщується спортивним парадом, що цілком відповідало радянській соціальній дійсності кінця 30-х рр.

З колгоспним водевілем Корнійчука, на щастя, відбулося саме те, чого побоювався її рецензент Сталін: “Стихія веселощів у комедії може відволікти увагу читача-глядача від її змісту”. Вона перетворилася на розважальний жанр масової культури. Адже досвід масової культури в умовах нелюдського соціально-економічного експерименту більшовиків на родючих землях українських колоній залишиться унікальним саме як досвід колоніального кітчю. І шекспірівський інтертекст перетворюється на засіб створення популярного тексту масової культури соцреалізму.