

**ПАРОДІЯ ЯК МЕТОД В УКРАЇНСЬКОМУ ТЕАТРИ  
20-х років ХХ століття**

У статті розглянута театральна пародія як один із домінуючих художніх методів у виставах комедійних жанрів 20-х років ХХ століття. Увага зосереджена на двох основних об'єктах пародійного висміювання: "театрі корифеїв" та квазі-революційному театрі, які кожен по-своєму потребували аналітичної рефлексії. На прикладі таких вистав, як "Вій" Остапа Вишні і Г. Юри, "За двома зайцями" В. Ярошенка і В. Василька, "Шпана" В. Ярошенка і Я. Бортника та ін. досліджуються механізми функціонування пародії, визначаються її пріоритетні мистецькі завдання.

*Ключові слова:* театральна пародія, український театральний авангард, "театр корифеїв", комедійні жанри.

*Чужинова Ірина Юріївна, заступник головного редактора журналу "Український театр"*

**Пародия как метод в украинском театре 20-х годов ХХ века**

В статье рассматривается театральная пародия как один из главенствующих художественных методов в спектаклях комедийных жанров 20-х годов ХХ в. Внимание обращено на два основных объекта пародийного осмеяния: "театр корифеев" и квази-революционный театр, которые каждый по-своему требовали аналитической рефлексии. На примере таких спектаклей, как "Вий" Остапа Вишни и Г. Юры, "За двумя зайцами" В. Ярошенко и В. Василько, "Шпана" В. Ярошенко и Я. Бортника и др. изучаются механизмы функционирования пародии, определяются ее приоритетные художественные задачи.

*Ключевые слова:* театральная пародия, украинский театральный авангард, "театр корифеев", комедийные жанры.

*Chuzhynova Iryna, deputy editor-in-chief of Ukrainian Theatre Magazine*

**Parody as a method is in the Ukrainian theater in 1920-th.**

A parody as one of the leading methods of creation of the Ukrainian theatrical comic genres in 1920th closely constrained with the formative processes of the Ukrainian avant-guard.

However, until now a parody was examined as immanent property of individual stage-director styles. On business, there are all grounds to talk about this method as one of key for becoming of avant-guard art in 1920th. Task of this article is to specify the basic objects of parody, define her basic functions and to review practical realization of this method on the examples of different comic genres.

The radical updating of manner and matter of dramatic art became one of key tasks for the Ukrainian theatre after October revolution. The theatrical experiments of the first half of 1920th were aimed at a capture new aesthetics, styles, genres and assuming contiguous airs of arts (foremost to the circus and cinema).

Having regard to this stormy process of updating, a theatre in 1920th by means of parody conducts the captious revision of principles of axiology and aesthetic of own existence. It is however important to mark that in the Ukrainian theatre 1920th a parody appealed both to the past and to present tense and was aimed at a few objects.

The first object of parody derision in theatricals 1920th was a "korypheys theatre" ("theatre of leading") as powerful artistic phenomenon that was formed in the second half of XIX of century and determined dominating style of the Ukrainian theatre in the first decades of XX of century yet. This direction for application of parody as good as possible the numerous comedies-remakes of the marked period, in that a theatre works off the mechanism of dialogue with the previous type of a stage culture, is illustrated a method.

As the second object of parody, however paradoxically, a vanguard-revolutionary theatre came forward, that in the best standards gravitated towards self-reflectiveness, to the exposure of defects and lacks of agitation-poster presentations, that regularly appeared during all decade. This direction educed itself in different popular comic forms that time – foremost, in the comedies-remakes and theatrical revues.

In 1920th outstanding popularity were used by comedies-remakes that one by one appeared on the stages of many theatres. For example, "Poshyls u Dumy" (Honeyfuggled themselves) by V. Yaroshenko after M. Kropyvniyskiy (staged by F. Lopatynskiy in the Artistic Association Berezhyl, 1924), "Sorochinskiy yarmarok" (Sorochyntsi fair) by M. Tereshenko after M. Gogol and M. Starytskiy (staged by M. Tereshenko in the Theatre-school named after G. Mykhaylychenko, 1924), "Vij" by Ostap Vyshnya after M. Gogol and M. Starytskiy (staged by G. Yura in the Franko Theatre, 1925) and so on.

The form of comedy-remake gave to the theatre possibility of direct and active dialogue with the previous epoch of "korypheys theatre". Exactly this immanent property of comedy-remake needed a parody as foremost to the method of creation of intertextual the artistic field that would be general for classic and avant-guard cultures.

In comedies-remakes it is possible an urgent task to the parody to name the study of laws of other artistic reality. Exactly through a parody in 1920th the Ukrainian theatre mastered experience of "korypheys theatre" – the close in a historical prospect phenomenon already with the formed style and genre system.

Except mastering of experience, a parody had other goal. Can assert that "korypheys theatre" as the phenomenon of the Ukrainian theatrical past that has an outstanding value for becoming of national culture is canonized exactly in the process of his parodying. One of most model for 1920th theatrical-remake was "Vij" by Ostap Vyshnya.

A parody was actively used and for criticism of that time theatrical process, exposure of him weak points and, to say, neutralizations of excessive fervor that was the necessary constituent of any ideological engaged presentation.

In such performances as "Za dvoma zaytsamy" by V. Vasylo and V. Yaroshenko after M. Starytskiy (staged by V. Vasylo in the Artistic Association Berezy, 1925; Franko Theatre, 1925 and others), "Shpana" (Menagerie) by V. Yaroshenko (staged by Y. Bortnyk in the Artistic Association Berezy, 1926), revues "Hello, on the air number 477!" (staged by B. Balaban, K. Dyhtyarenko, L. Dubovyk, V. Sklyarenko in the Berezy, 1929), "Four Chamberlens" (staged by B. Balaban and V. Sklyarenko in the Berezy, 1931) a noticeable place in the structure of performance was occupied by scale artistic parodies on a pseudo-revolutionary theatre. As marks Violetta Gudkova, already at the beginning of 1920th a revolutionary splint is formed. To the middle of 1920th he is not only well known, but also easily yields to parodying.

We can draw the conclusion, that in presentations of 1920th a parody was one of effective methods, firstly, for the revision of the inherited tradition of "korypheys theatre", secondly, for the self-criticism of theatre that was in the permanent search of own national identity.

*Keywords:* theatre parody, Ukrainian theatre avant-garde, comedy genre, "korypheys theatre".

За останні два десятиліття працею багатьох дослідників у науковий простір українського театрорознавства частково був повернутий такий важливий для формування новітньої історії театру напрямок, як авангард 1920-х рр. Те, що проект українського авангарду не зміг стовідсотково реалізувати себе в національній культурі, зокрема в площині театру, робить його принадним для дослідження. Адже цей період містить багато нерозгорнутих естетичних "програм", світоглядних філософських концепцій, які й досі не втратили актуальності, тож потребують бути проаналізованими і осмисленими, оскільки нинішній український театральний процес поза своїм історичним контекстом втрачає і логіку поступального розвитку, і необхідні пояснення особливостей його динаміки.

Пародія як один із провідних методів творення українських театральних комедійних жанрів 1920-х рр. тісно пов'язана з формотворчими процесами українського авангарду. У сучасних дослідженнях про цей метод згадано у зв'язку з вивченням режисерської практики Л. Курбаса, Ф. Лопатинського, Я. Бортника в працях Г. Веселовської [1; 2], Н. Єрмакової [3], Н. Корнієнко [4], в історичних студіях про театри малих форм Г. Ботунової [5], О. Галонської [6], у літературознавчих дослідженнях драматургії зазначеного періоду передовсім йдеться про монографії А. Білої [7] і Т. Свєрбілової, Н. Малютіної, Л. Скорини [8].

Однак досі пародія розглядалася як іманентна властивість індивідуальних режисерських стилів. Насправді ж, є усі підстави говорити про цей метод, як один із ключових для становлення авангардного мистецтва 1920-х рр. Завдання даного дослідження: вказати основні об'єкти пародії, визначити її основні функції та проаналізувати практичну реалізацію цього методу на прикладах вистав різних комедійних жанрів.

Радикальне оновлення форми і змісту театрального мистецтва стало одним із ключових завдань для пореволюційного театру: "Мистецтво сучасності має бути ще небувалим. Звідси простий шлях до всіх тих численних експериментів, що робилися <...> в революційних майстернях, пролеткультурах, ревстудіях і т. д." [9, 203]. Театральні експерименти першої половини 1920-х років були націлені на опанування новими естетиками, стилями, жанрами і прийомами суміжних видів мистецтв (передовсім цирку і кінематографу). Інтенсивність і радикальність цього процесу оновлення національного кону, одразу ж фіксує і професійне око критика: "Театральна сцена при перебільшеній еволюції "конструкції" приводила од театральної сцени до циркової арени <...>, або до одкидання всіх декораційних прикрас і оголення театального "виробництва" і машинерії... Гіпертрофія, перебільшення руху актора робила його врешті акробатом <...>, гіпертрофія театральности всупереч старому реалізму наблизала актора до клоуна, а гіпертрофія темпу <...> примусила театр подати руку кінематографу" [10, 43].

Зважаючи на цей бурхливий процес оновлення, театр у 1920-х рр. за допомогою пародії провадить прискіпливу ревізію аксіологічних і естетичних засад власного існування, оскільки "у спадок українському авангардові від попередників дісталися непереосмислений канон класиків, неподолана <...> традиція, застарілі канони жанрів..." [11, 191]. Як зауважив на початку авангардного руху в 1921 р. Ю. Тинянов, саме пародія виконує роль своєрідного важеля у боротьбі мистецьких поколінь, адже вона, руйнуючи старе зсередини, забезпечує поступ мистецького процесу [12, 198]. Однак важливо зазначити, що в українському театрі 1920-х рр. пародія апелювала як до минулого, так і до теперішнього часу і була націлена на кілька об'єктів.

Виокремимо найважливіше. Першим об'єктом пародійного висміювання у спектаклях 1920-х рр. був "театр корифеїв" як потужне мистецьке явище, що сформувалося у другій половині XIX ст. і в перші десятиліття XX століття ще визначало панівний стиль українського театру. Цей напрямок для застосування пародії як методу якнайкраще ілюструють численні комедії-переробки зазначеного періоду, в яких театр відпрацьовує механізм діалогу з попереднім типом сценічної культури. Другим об'єктом пародії, як не парадоксально, виступав сам авангардно-революційний театр, що в кращих своїх зразках тяжів до саморефлексії, до викриття хиб і недоліків агітаційно-плакатних вистав, які регулярно з'являлися протягом усього десятиліття. Цей напрямок виявив себе у різних популярних комедійних формах того часу – передусім у тій же комедії-переробці і театальному ревію. Нижче для двох зазначених випадків ми розглянемо алгоритм творення пародії, проаналізуємо її ідейну спрямованість.

У 1920-х рр. неабиякою популярністю користувалися комедії-переробки, що одна за одною з'являлися на сценах багатьох театрів. Для прикладу, "Пошились у дурні" В. Ярошенка за М. Кропивницьким (режисер Ф. Лопатинський, Мистецьке об'єднання "Березіль", 1924 р.), "Сорочинський ярмарок" М. Терещенка за М. Гоголем та М. Старицьким (режисер М. Терещенко, Театр-студія ім. Г. Ми-

хайличенка, 1924 р.) "Вій" Остапа Вишні за М. Гоголем і М. Кропивницьким (режисер Г. Юра, Театр ім. І. Франка, 1925 р.), "Запорожець за Дунаєм" Остапа Вишні за С. Гулаком-Артемівським (режисер М. Крушельницький, Державний театр музичної комедії, 1930 р.) та багато ін.

Форма комедії-переробки надавала театрові можливість прямого і активного діалогу з попередньою епохою: "форма ремейку ніби подвоює драматичну дію, створює додаткові діалогічні стосунки з текстами-"першоджерелами", буквально провокує полеміку з ними. Причому у ремейку встановлюється діалог не з приводу деталей, це діалог між двома цілісними моделями світу, що втілюють дві різні концепції..." [13, 429-430]. Саме ця іманентна властивість комедії-переробки потребувала пародії як передусім методу творення інтертекстуального художнього поля, яке було б спільним для класичної та авангардної культур.

Нагальним завданням пародії у комедіях-переробках можна назвати вивчення законів іншої художньої реальності. Нам імпонує формулювання дослідника В. Виноградова властивостей цього художнього методу: "Пародії, звичайно, спрощують стиль, проте вони визначають у цьому стилі якісь нові для сприйняття тієї епохи елементи художньої форми, структурні співвідношення і т. д." [14, 499]. Саме через пародіювання у 1920-х рр. український театр засвоював досвід "театру корифеїв" – наближеного в історичній перспективі явища вже зі сформованим стилем та жанровою системою.

Окрім засвоєння досвіду, пародія мала й іншу мету. Можемо стверджувати, що "театр корифеїв" як явище українського театрального минулого, що має непересічне значення для становлення національної культури, канонізується саме у процесі його пародіювання. Як доводить О. Фрейденберг, саме у пародії віднаходимо архаїчну релігійну концепцію "другого аспекту" [15, 497], адже у часи античності і середньовіччя пародіювалося лиш недоторканно святе – боги і культ (як вторинна якість – перенесення пародії на владу і державу) [15, 494]. Себто лиш те, що було наділено найбільшою цінністю ставало предметом осміяння і пародії. За влучним зауваженням С. Павличко: "Поняття класичності передбачає в українському варіанті заборону на критику... Канон класиків пов'язаний з їх обов'язковим культом" [11, 157]. Тобто спародійований у комедіях-переробках "театр корифеїв" возвеличується і осміюється одночасно – йому віддають шану і проводжають у минуле.

Одним із найпоказовіших для 1920-х рр. спектаклем-переробкою був "Вій" Остапа Вишні у Театрі ім. І. Франка [16]. Вирішення вистави у музично-драматичному ключі вказувало передусім на збереження притаманного "театрові корифеїв" стилю. Однак українську традиційну театральну культуру автори спектаклю вписали в авангардний тогочасний контекст. Синкретичний музично-драматичний спектакль мав продовження у новій модифікації, яка тяжіла не до побутової комедії, а наближалась до оперети, навіть до ревію-оперети. Концептуальним ядром цього спектаклю стала пародія як основний принцип організації матеріалу, адже "від стилізації до пародії – один крок; стилізація, комічно вмотивована чи підкреслена, стає пародією" [12, 201].

Художнє вирішення А. Петрицького, музична партитура Н. Прусліна, режисерські ходи Г. Юри та акторська гра – усе було підпорядковано одній меті: зробити сучасну авангардну виставу, яка утверджувала б нову театральну мову і одночасно ревізувала стиль попередньої епохи. Цей висновок підтверджується в враженнях критика: "Протягом усієї вистави є музика й співи, при чому ця частина вистави збудована так, що вона повинна бути пародією на старий "малоросійський" театр, викриваючи його інертність та застарілість сценічних засобів. Іронія над "малоросійщиною" снується червоною ниткою крізь усю виставу" [17, 18].

Як ми зазначали вище – пародія активно застосовувалася і для конструктивної критики тогочасного театрального процесу, виявлення його слабких місць і, сказати б, нейтралізації надмірного пафосу, що був неодмінною складовою будь-якої ідеологічно ангажованої вистави. Промовистий факт: невдовзі по перших постановках Курбасових "Гайдамаків" за Т. Шевченком, вже восени 1920 р. на сцені київського "Театру пародій" з'являється комічна версія цієї інсценізації. Особливо рецензент відзначав дотепність режисера Д. Ровинського у пародіюванні масових сцен [18].

У таких виставах, як "За двома зайцями" В. Василька та В. Ярошенка за М. Старицьким (режисер В. Василько – Мистецьке об'єднання "Березіль", 1925; Театр ім. І. Франка, 1925; Одеська держдрама – 1925 р.; Харківський Червонозаводський театр, 1929 р.), "Шпана" В. Ярошенка (режисер Я. Бортник, Мистецьке об'єднання "Березіль", 1926 р.), ревію "Алло, на хвилі 477!" (режисери Б. Балабан, К. Діхтяренко, Л. Дубовик, В. Скляренко, "Березіль", 1929 р.), "Чотири Чемберлени" (режисери В. Скляренко та Б. Балабан, "Березіль", 1931 і 1933 рр.) помітне місце у структурі спектаклю посідали масштабні мистецькі пародії на квазі-революційний театр. Як зазначає В. Гудкова, вже на початку 1920-х років "формується революційний лубок. До середини 1920-х років він не тільки добре відомий, але й легко піддається пародіюванню" [19, 251].

Так, у "За двома зайцями" режисер В. Василько особисто дописує третій епізод спектаклю "Халтурка в клубі". Він розгортався як окремішня вистава у виставі. Дерев'яна об'ємна конструкція-трапеція, що височіла на кону і трансформувалася у різні локації (слугувала і вуличним помостом, і сходами, і стіною-вигородкою у хаті Сірків), раптом, ніби ворота, прочиняла одну зі своїх бокових площин і перед глядачами виникала майже вертепна скринька [20]. Над низеньким входом був прилаштований непропорційно громіздкий транспарант "Рабклуб", а обабіч "сходинками" вибудовано кілька лозунгів у ритмі віршів В. Маяковського: "Быт стар! Быт спит! Бей быт!".

На цьому "ура-революційному" тлі актори-аматори під керівництвом "досвідченого" режисера Залізняка (актор М. Крушельницький) провінційного "малоросійського" театру ставили "Червону Наташку". Так театр критикував неоконкретні методи "осучаснення" класичного твору, сумнівні художні досягнення усіх незугарних переробок, які пропонували такі драматурги, як, скажімо, І. Сенченко чи В. Муринець, і які широко тиражувала спілка "Плуг". Однак цей епізод із повним правом можна було б вважати і самоіронією авторів "За двома зайцями", адже вони також експлуатували класичний сюжет, перелицьовуючи його на потреби дня.

Роком пізніше, у спектаклі "Шпана" режисер Я. Бортник також звертається до театральної пародії – друга інтермедія "Революційно-фокстротна вистава". У ремарці автори пояснюють, що мають на меті висміяти театр, "який намагається догоджати низьким інстинктам публіки і під прикриттям "ідеології" проводить фокстрот і голі ніжки" [21, 259]. Об'єктом для висміювання обрано виставу Б. Глаголіна "Полум'ярі" А. Луначарського, яку він ставив двічі – у 1924 р. на сцені Театру ім. І. Франка (Харків), 1925 р. на сцені Одеської держдрами.

У пародійній інтермедії вистави із сарказмом називають стереотипи, шаблони, кліше, як сюжетні, так і художні, якими грішать драматурги і режисери, звертаючись до революційної тематики. В "Революційно-фокстротній виставі" лиш дві протидіючі сили – Буржуазія та Пролетарі, що змальовані у карикатурно-гіперболізованому ключі. Переможений клас, передчуваючи свою загибель, обирає смерть від "шампанського і фокстроту" і співав романси як "лебедину пісню". Буржуазія конала у пародійному фокстроті, який виконувався акторами, лежачи, – балетмейстер спектаклю Є. Вігільов придумав їмну метафору такого собі "танку смерті". А знедолений клас вривається на кін із запаленими сірниками, щоб сповістити про свою перемогу. Запалені сірники були їдким парафразом фінальної сцени "Полум'ярів" Б. Глаголіна, яка була феєрією світла, вогнів, руху: із глядної зали на сцену вбігав пролетарський натовп, несучи із собою символічне світло "нового життя".

Третя частина ревію "Алло, на хвилі 477!" мала назву "Пекельне дійство" і була присвячена дружній пародії на гумориста Остапа Вишню та його переробкам "Вія" та "Орфей у пеклі" за Ж. Оффенбахом. Суть полягала в тому, що письменник сам на короткий час ставав героєм своїх творів, а харківське богомне літературно-театральне середовище зображувалось як долішній світ, в якому панує безтурботне гультяйство. У ревію "Чотири Чемберлени" помітне місце посідав епізод "Чемберлени над Гангом" – пародія на тогочасний балет балет "Ференджі" (інша назва "Вогні над Гангом") на музику Б. Яновського в постановці вельми популярного тоді М. Фореггера. На превеликий жаль, залишилося обмаль свідчень щодо сценічної реалізації пародії у цих ревію.

Підсумовуючи, можемо зробити висновок, що у виставах 1920-х рр. пародія була одним із ефективних методів, по-перше, для ревізії спадкової традиції "театру корифеїв", по-друге, для самокритики театру, що перебував у постійному пошуку власної національної ідентичності. Саме завдяки пародіюванню відбувалася мистецька полеміка, звернена у минуле і теперішнє українського кону, через цей метод відпрацьовувалися механізми оновлення театрального дискурсу.

Обсяг цієї статті аж ніяк не вичерпує багатоманітну тему української театральної пародії, що заслуговує на більшу увагу, адже є однією із невід'ємних складових історії національного театру, засвідчує його вітаїстичний потенціал та здатність до регенерації за будь-яких суспільно-політичних обставин. І як влучно зауважив критик Й. Шевченко: "Театр і здатність до театральності – термометр, що показує силу кипіння суспільної енергії, ступінь творчої потенції даної нації..." [22, 9].

### Література

1. Веселовська Г. Український театральний авангард: монографія / Ганна Веселовська ; Ін-т проблем сучасного мист-ва; Нац. акад. мист. України. – К.: Фенікс, 2010. – 365 с.
2. Веселовська Г. Візаві: театр і карикатура у взаємному віддзеркаленні / Ганна Веселовська // Сучасне мистецтво: наук. зб. – К.: Акта, 2008 – № 6. – С. 212–216.
3. Єрмакова Н. Березільська культура: Історія, досвід: монографія / Наталя Єрмакова ; Ін-т проблем сучасного мист-ва. – К.: Фенікс, 2012. – 512 с.
4. Корнієнко Н. Лесь Курбас: Репетиція майбутнього / Неллі Корнієнко. – К.: Факт, 1998. – 469 с.
5. Ботунова Г. Харківський театр "Веселий Пролетар" (1927-1931 рр.): Уроки історії / Галина Ботунова // Наук. вісн. Київськ. нац. ун-ту театру, кіно і телебач. ім. І. К. Карпенка-Карого: зб. наук. пр. – К., 2010. – Вип. 6. – С. 65–90.
6. Галонська О. Театри малих форм у культурному контексті Харкова першої третини ХХ століття / Галонська Оксана Ігорівна ; Міністерство культури і туризму України; Харківська державна академія культури. – Х. : [ХДАК], 2010. – 196 с.
7. Біла А. Український літературний авангард: Пошуки, стильові напрямки: монографія / Анна Біла. – К. : Смолоскип, 2004. – 463 с.
8. Свербілова Т. Від модерну до авангарду: Жанрово-стильова парадигма української драматургії першої третини ХХ століття / Тетяна Свербілова, Наталя Малютіна, Людмила Скорина ; Ін-т літ-ри ім. Т. Г. Шевченка НАН України; за заг. ред. Л. Скорини. – Черкаси: [Ю. А. Чабаненко], 2009. – 590 с.
9. Меженко Ю. На шляхах до нової теорії / Юр. Меженко // Червоний шлях. – Х., 1923. – № 2. – С. 199–210.
10. Кисіль О. Новий український театр / Ол. Кисіль // Життя й революція. – Х., 1925. – № 4. – С. 40–44.
11. Павличко С. Теорія літератури / Соломія Павличко; передм. М. Зубрицької. – К. : Основи, 2002. – 679 с.

12. Тынянов Ю. Поэтика. История литературы. Кино / Ю. Н. Тынянов; отв. ред. В. А. Каверин и А. С. Мясников; предисл. В. Каверина – М.: Наука, 1977. – 573 с.
13. Лейдерман Н. Теория жанра: Исследования и разборы / Н. Л. Лейдерман; Ин-т филолог. исследований и образовательных стратегий "Словесник"; УрО РАО; Урал. гос. пед. ун-т. – Екатеринбург, 2010. – 904 с.
14. Виноградов В. Избранные труды: Поэтика русской литературы / В. В. Виноградов; отв. ред. М. Алексеев, А. Чудаков; Академ. наук СССР; Отдел. лит-ры языка – М.: Наука, 1976. – 508 с.
15. Фрейденберг О. Происхождение пародии / О. М. Фрейденберг; публ. Ю. М. Лотмана // Труды по знаковым системам – Тарту, 1973. – № 6. – С. 490–497.
16. Див. детально: Чужина І. Комедія перехідного періоду: ("Вій" Остапа Вишні і Гната Юри) / Ірина Чужина // *Наук. вісн. Київськ. нац. ун-ту театру, кіно і телебач. ім. І. К. Карпенка-Карого* : зб. наук. праць. – К., 2012. – № 11. – С. 37–57.
17. Туркельтауб І. Вій / І. Туркельтауб // *Всесвіт*. – Х., 1925. – № 7. – С. 18–19.
18. Котко К. [Арк. Любченко] Театр пародій: (Замість рецензії) / Кость Котко. – *Вісти*. – К., 1920. – 19 жовтня.
19. Гудкова В. Рождение советских сюжетов: Типология отечественной драмы 1920-х – начала 1930-х годов / Виолетта Гудкова; Гос. ин-т искусствозн. – М.: Новое литературное обозрение, 2008. – 453 с.
20. Архів театру "Березіль", Ф. Р., од. зб. № 66161, № 48416/4 [фото з вистави "За двома зайцями", 1925 р.]. – Державний музей театрального, музичного та кіномистецтва України.
21. Ярошенко В. Менажерія: (Шпана) / вст. ст. і публ. І. Чужинової // *Курбасівські читання* : наук. вісн. – К.: [НЦТМ ім. Л. Курбаса], 2012. – № 7: Лесь Курбас і світова художня культура. – С. 226–283.
22. Шевченко Й. Сучасний український театр: збірка статтів / Йона Шевченко. – [Х.]: Державне видавництво України, 1929. – 102 с.

### References

1. Veselovska H. Ukrainyskiy teatralnyi avanhard: monohrafiia / Hanna Veselovska; In-t problem suchasnoho myst-va; Nats. akad. myst. Ukrainy. – K.: Feniks, 2010. – 365 s.
2. Veselovska H. Vizavi: teatr i karykatura u vzaiemnomu viddzerkalenni / Hanna Veselovska // *Suchasne mystetstvo: nauk. zb.* – K.: Akta, 2008 – № 6. – S. 212–216.
3. Yermakova N. Berezilska kultura: Istorii, dosvid: monohrafiia / Natalia Yermakova; In-t problem suchasnoho myst-va. – K.: Feniks, 2012. – 512 s.
4. Korniienko N. Les Kurbas: Repetytsiia maibutnoho / Nelli Korniienko. – K.: Fakt, 1998. – 469 s.
5. Botunova H. Kharkivskiy teatr "Veselyi Proletar" (1927-1931 rr.): Uroky istorii / Halyna Botunova // *Nauk. visn. Kyivsk. nats. un-tu teatru, kino i telebach. im. I. K. Karpenka-Karoho*: zb. nauk. pr. – K., 2010. – Vyp. 6. – S. 65–90.
6. Halonska O. Teatry malykh form u kulturnomu konteksti Kharkova pershoi tretyny XX stolittia / Halonska Oksana Ihorivna; Ministerstvo kultury i turyzmu Ukrainy; Kharkivska derzhavna akademiia kultury. – Kh.: [KhDAK], 2010. – 196 s.
7. Bila A. Ukrainyskiy literaturnyi avanhrad: Poshuky, stylovi napriamky: monohrafiia / Anna Bila. – K.: Smoloskyp, 2004. – 463 s.
8. Sverbilova T. Vid modernu do avanhardu: Zhanrovo-stylova paradyhma ukrainskoi dramaturhii pershoi tretyny XX stolittia / Tetiana Sverbilova, Natalia Maliutina, Liudmyla Skoryna; In-t lit-ry im. T. H. Shevchenka NAN Ukrainy; za zah. red. L. Skoryny. – Cherkasy: [Yu. A. Chabanenko], 2009. – 590 s.
9. Mezhenko Yu. Na shliakhakh do novoi teorii / Yur. Mezhenko // *Chervonyi shliakh*. – Kh., 1923. – № 2. – S. 199–210.
10. Kysil O. Novyi ukrainskiy teatr / Ol. Kysil // *Zhyttia y revoliutsiia*. – Kh., 1925. – № 4. – S. 40–44.
11. Pavlychko S. Teoriia literatury / Solomiia Pavlychko; peredm. M. Zubrytskoi. – K.: Osnovy, 2002. – 679 s.
12. Tynyanov Yu. Poetika. Istorii literatury. Kino / Yu. N. Tynyanov; отв. ред. В. А. Каверин и А. С. Мясников; предисл. В. Каверина – М.: Наука, 1977. – 573 с.
13. Leyderman N. Teoriya zhanra: Issledovaniya i razbory / N. L. Leyderman; In-t filolog. issledovaniy i obrazovatel'nykh strategiy "Slovesnik"; UrO RAO; Ural. gos. ped. un-t. – Ekaterinburg, 2010. – 904 s.
14. Vinogradov V. Izbrannye trudy: Poetika russkoy literatury / V. V. Vinogradov; отв. ред. М. Алексеев, А. Чудаков; Академ. наук СССР; Otdel. lit-ry yazyka – М.: Наука, 1976. – 508 с.
15. Freydenberg O. Proiskhozhdenie parodii / O. M. Freydenberg; pубl. Yu. M. Lotmana // *Trudy po znakovym sistemam – Tartu*, 1973. – № 6. – S. 490–497.
16. Dyv. detalno: Chuzhynova I. Komediia perekhidnoho periodu: ("Vii" Ostapa Vyshni i Hnata Yury) / Iryna Chuzhynova // *Nauk. visn. Kyivsk. nats. un-tu teatru, kino i telebach. im. I. K. Karpenka-Karoho* : zb. nauk. prats. – K., 2012. – № 11. – S. 37–57.
17. Turkel'taub I. Vii / I. Turkel'taub // *Vsesvit*. – Kh., 1925. – № 7. – S. 18–19.
18. Kotko K. [Ark. Liubchenko] Teatr parodii: (Zamists retsenzii) / Kost Kotko. – *Visty*. – K., 1920. – 19 zhovtnia.
19. Gudkova V. Rozhdenie sovetskikh syuzhetov: Tipologiya otechestvennoy dramy 1920-kh – nachala 1930-kh godov / Violetta Gudkova; Gos. in-t iskusstvovzn. – M.: Novoe literaturnoe obozrenie, 2008. – 453 s.
20. Arkhiv teatru "Berezil", F. R., od. zб. № 66161, № 48416/4 [foto z vystavy "За двома зайцями", 1925 r.]. – Derzhavnyi muzei teatralnoho, muzychnoho ta kinomystetstva Ukrainy.
21. Yaroshenko V. Menazheriia: (Shpana) / vst. st. i publ. I. Chuzhynovoi // *Kurbasivski chytannia* : nauk. visn. – K.: [NTsTM im. L. Kurbasa], 2012. – № 7: Les Kurbas i svitova khudozhnia kultura. – S. 226–283.
22. Shevchenko Y. Suchasnyi ukrainskiy teatr: zbirka stattiv / Yona Shevchenko. – [Kh.]: Derzhavne vydavnytstvo Ukrainy, 1929. – 102 s.