

NAJNOWSZA SŁOWIAŃSKA LITERATURA I KULTURA POPULARNA

Obcy i swój we współczesnej literaturze i kulturze Słowian



НОВЕЙШАЯ СЛАВЯНСКАЯ ПОПУЛЯРНАЯ ЛИТЕРАТУРА И КУЛЬТУРА

Чужій і свій в сучасній культурі слов'ян



НОВІТНЯ СЛОВ'ЯНСЬКА ПОПУЛЯРНА ЛІТЕРАТУРА ТА КУЛЬТУРА

Чужій і свій в сучасній культурі слов'ян

MONOGRAFIA NAUKOWA

red. prof. Dejan Ajdacic, prof. Bogdan Trocha

Uniwersytet Zielonogórski
Zielona Góra 2021

Recenzja:

prof. Franciszek Pilarczyk

doc. Tatiana Hajder

Redakcja:

Tatiana Hajder, Izolda Kiec, Marzanna Uździcka

Skład i projekt okładki: Fabryka Reklamy Sandmedia

Wydawca:

Uniwersytet Zielonogórski

Instytut Filologii Polskiej

Pracownia Mitopoetyki i Filozofii Literatury

al. Wojska Polskiego 69

67-762 Zielona Góra

© by Pracownia Mitopoetyki i Filozofii Literatury UZ 2020

ISBN 978-83-940506-6-5

SPIS TREŚCI

Wstęp	5
-------------	---

I

Олександр Клековкін

<i>Потерпілі: сценарій колективного екстазу у дискурсі державного мистецтва</i>	9
---	---

Valentyna Kulenko

<i>Опозиция образов «свой-чужой» в контексте славянських мифов</i>	29
--	----

Yevgenia Bilchenko

<i>Чужой в славянской культуре: онтология взаимодействия с другим в киевской руси</i>	37
---	----

Олена Дмитрієва

<i>Культуротворча модель діяльності композитора Бориса Лятошинського</i>	47
---	----

Юлія Бентя

<i>«Чужий серед своїх»: герой сентименталізму в типології інакшості</i>	57
---	----

II

Dejan Ajdačić

<i>Roman Davida Albaharija o holokaustu beogradskih Jevreja: između ironije i desubjektivizacije</i>	71
--	----

Надія Бойко

<i>Перша світова війна в українській літературі першої половини XX ст.: у пошуках Свого серед Чужих</i>	89
---	----

Olena Pavlova

<i>World War II and its way of The Other's visualization: traumatism and vision modes therapy</i>	99
---	----

Ніна Герасименко

<i>«Літопис мужності - теми й проблеми сучасного воєнного роману (на матеріалі книжок С.Жадана, В.Шкляра, Л.Орляк, С.Талан та ін.)»</i>	107
---	-----

III

Roman Sapeńko

<i>W stronę posthumanistycznej tożsamości - anihilacja obcego w Szczepana Twardocha Wiecznym Grunwaldzie: powieści z końca czasów</i>	121
---	-----

Олена Поліщук

Дилемма «Свой» и «Чужой» в условиях войны: опыт украинской и немецкой художественной литературы XX века 121

Iwona Żuraszek-Ryś

Archaizacja w „Opowieściach z Dzikich Pól” Jacka Komudy..... 147

Krystian Saja

Sen o potędze, czyli kiedy naród staje się obcy. Perspektywa historyczna i fantastyczna w powieści Rzeczypospolita zwycięska Ziemowita Szczerka 159

IV**Iwona Pałucka-Czerniak**

Językowa kreacja mistrza gry w podręczniku RPG Wiedźmin – gra wyobraźni – według Andrzeja Sapkowskiego 171

Klaudiusz Mirek

Językowe sposoby przedstawiania swojskości i obcości w cyklu Demony wojny Adama Przechrztzy 185

Kamil Kleszczyński

Refleksje na temat znaczenia walki w literaturze i grach cyfrowych w oparciu o przykłady Pikniku na skraju drogi i serii gier S.T.A.L.K.E.R. 191

V**Ірина Дружба**

«Свої» та «чужі» виражальні характеристики в сучасній бандурній творчості 203

Ясмiна Кривушенко

Стильові віддзеркалення „свій-чужий” у становленні мистецтва фарфору в Україні xviii – xix століть..... 211

WSTĘP

Kategorie obcości i swojskości są tak stare jak sama ludzkość. Często jednak postrzeganie świata przez pryzmat kulturowych czy antropologicznych kategorii odbywało się poza akademicką przestrzenią badań i dyskusji. Widzimy wagę tej kategorii zarówno w kulturach archaicznych jak w *Dziejach* Herodota. Zupełnie nową wagę tym kategoriom nadały jednak badania i pracy filozofii dialogu. Począwszy od Martina Bubera, który poprzez wprowadzenie zwrotów ja-ty i ja-on wskazał na nowe modele opisywania ludzkiej tożsamości w relacjach międzypodmiotowych. Człowiek jest zawsze wobec drugiego i to jak w tej relacji funkcjonuje określa jego naturę. Ta koncepcja filozoficzna zdaje się stawać na przekór propozycjom Martina Heideggera oparta na „samotnym” *Dasein*. Jednak dopiero prace Franza Rosenzweiga i Emmanuela Lévinasa przyniosły podstawy do precyzyjnego opisu relacji międzyludzkich postrzeganych w pojęciach obcego i swojego. Podmiotowość człowieka zaczęła być opisywana przez figury twarzy oraz epifanii. A bycie wobec drugiego wpisywało się w relacja wzajemności lub odmowy. Oba typy relacji osadzone były nie tylko w ludzkich wyborach i postawach ale przede wszystkim w aksjologicznych paradygmatach wyznaczających kulturowe, religijne i moralne modele istnienia człowieka oraz wspólnoty z jakiej się on wywodzi. Osadzenie kategorii swojskości i obcości w relacjach kulturowych, antropologicznych i religijnych wyznacza trzy zasadnicze przestrzenie, w których można poszukiwać nie tylko rozmaitych form manifestacji tych postaw ale także znaczeń jakie wnoszą one do międzyludzkich relacji.

We współczesnym zglobalizowanym świecie iluzją jest uleganie przeświadczeniu, że swojskość i obcość nie będą już powiązane z wspólnotami językowymi, kulturowymi, religijnymi czy też narodowymi. Współczesna kultura, jej cyfrowy i globalny wymiar, anonimowość i dostęp do ogromnej ilości informacji oraz kultura popularna stwarzają całkiem nowe perspektywy dla doświadczania swojskości oraz obcości przez nowe pokolenia. Dodać do tego należy także zarówno postępujące zapominanie kulturowe z wszystkimi jego aspektami i przyczynami jak i tkwiącą w ludzkiej naturze potrzebę wspólnoty oraz precyzyjnego określenia własnej tożsamości.

Współczesne określenie swojskości i obcości może być zarówno pogłębione jak i zbanalizowane; osadzone w głęboko przeżywanej refleksji jak związane z prostymi i silnymi emocjami. Podejmować zagadnienia obcości i swojskości we współczesnym świecie może oznaczać zarówno metodologiczne i teoretyczne badania nad mechanizmami rządzącymi tymi zjawiskami, śledzenie tych zjawisk w perspektywie specjalistycznych dziedzin naukowych czy w końcu opisywanie zmieniającego się

paradygmatu, w obrębie którego toczy się gra o znaczenia swojskości i obcości we współczesnej płynnej nowoczesności. Współczesny użytkownik zglobalizowanej cywilizacji może doświadczać swojskości obcości na wielu płaszczyznach. Trudno tu pisać o tym, które z nich należy uznać za prymarne i najważniejsze. Nie ulega jednak wątpliwości, że poszukiwanie własnej tożsamości wiąże się ściśle z etnosem oraz całym kulturowym dorobkiem jaki jest weń wpisany. Z tego też powodu redaktorzy poniższego zbioru podjęli decyzję, aby zaprosić do publikacji przedstawicieli jak najszerszego kręgu badaczy kultury, historii oraz tradycji narodów słowiańskich.

Poszukiwanie tropów tożsamości wiąże się nie tylko z przełamywaniem kulturowego zapomnienia i pogłębianiem wiedzy dotyczącej własnej tradycji kulturowej. Istotne jest nie tylko określenie istotowych cech określających konkretną wspólnotę i mechanizmów jakie rządziły jej kulturowymi przemianami ale także wskazanie na relacji kulturowych importów i ich wpływ na szeroko rozumianą swojskość. Oczywiście nie należy zapominać także o roli obcego. Nie tylko jako tego, który wnosi swoiste kulturowe *novum* do konkretnej wspólnoty, ale także tego, którego obecność może być dla konkretnej wspólnoty zagrożeniem jej egzystencji.

Współczesne pytanie o swojskość i obcość w kulturze, to przede wszystkim pytanie drogi poszukiwania ludzkiej tożsamości oraz mechanizmy jej kształtowania w międzyludzkiej przestrzeni znaczeń. Każda kolejna monografia, podobnie jak kolejne studium czy artefakt stają się w tym wypadku elementem znaczącym skomplikowanej mozaiki, która nie tylko pozwala nam określić własne kulturowe korzenia a tym samym własną tożsamość ale nade wszystko stworzyć kolejny element dla zbioru mogącego stać się dla przyszłych pokoleń biblioteką pozwalającą na odnalezienie własnej tożsamości.



ПОТЕРПІЛІ: СЦЕНАРІЙ КОЛЕКТИВНОГО ЕКСТАЗУ У ДИСКУРСІ ДЕРЖАВНОГО МИСТЕЦТВА

Проблема статусів — сакралізації/демонізації постатей, явищ і подій мусить належати до головних напрямів досліджень, адже статуси унаочнюють чинні для історичного періоду системи цінностей.

Революція 1917-го року, сколихнувши суспільство, не лише оголила конфлікти, що покликали її до життя, а й випхала на поверхню конфлікти латентні, котрі досі сором'язливо приховувалися у затінку. Дуже часто ці конфлікти перетиналися, дістаючи спекулятивний, відмінний від оголошеного характер. Відтак межа між статусами — «свій», «чужий», «чужий серед своїх», «попутник» — стає дуже умовною, в межах відносно короткого проміжку часу, що, за припущенням, є ознакою не лише радянської моделі культурної революції.

Об'єктом, у якому надзвичайно виразно розкривається предмет дослідження — механізми розхитування мистецьких статусів у короткочасній оперативній пам'яті, — є *масова революційна драма*, що розгорнулася 1923 року у Харкові — тодішній столиці України, драма, в якій увиразнилися найголовніші сюжети театральної культури радянської доби, принаймні доби міжвоєнної, коли формувалося державне мистецтво — *соціалістичний реалізм як певна комунікативна ситуація*. Адже *художня культура* — це не лише твори мистецтва і символи на кшталт серпа і молота, насамперед це *структура* соціальних стосунків, вибудована навколо системи цінностей, а також норми, якими ці стосунки обмежено. Кінцевим продуктом цієї системи стосунків є твір мистецтва. Сама ж система має динамічний характер і найвиразніше реалізується у типових для кожного часу *соціальних ролях і сценаріях*, аналіз яких має не лише історичне, а й практичне значення, адже, незважаючи на зміну гасел, інструменти змінюються не так стрімко, як хотілося б, що змушує з підвищеною увагою «стежити за руками».

Умовною точкою відліку у «дослідженні» цього об'єкту можна вважати 1922-й рік, коли всесоюзне видання повідомило: «После трехлетней “театральной разрухи” в Харькове возрождается настоящая театральная жизнь. Городской театр в руках приглашенного директором А. Р. Аксарина. Главным режиссером снова Николай Николаевич Синельников. Состав труппы весьма крепкий» [76]. Навряд чи всі харків'яни поділяли оптимізм цього допису, проте глядача свого театр мав, податки сплачував, антибуржуазні твори А. Луначарського виставляв, спектаклі починав у зручний для робітників час (о 20.30), тобто мав цілком *нормальний* (у значенні *звичний*) для радянської дійсності статус,

а мистецького керівника театру М. Синельникова, незважаючи на те, що був він з *колишніх*, вважали видатним митцем, про що свідчить відзначення 1923 року його ювілею у Харкові (один із номерів журналу, редагованого Ісааком Туркельтаубом, відкривався спогадами Синельникова [68] і рецензією самого Туркельтауба на виставу очолюваного Синельниковим Державного академічного театру: «Единственный в Харькове театр, от постановок которого всякий раз не без основания ждешь новых сценических прочтений. И последнее время, что ни постановка, то шаг вперед. <...> Синельников крупный мастер» [83]). Невдовзі було повідомлено про створення для вшанування М. Синельникова ювілейного комітету, до складу якого увійшов Туркельтауб [29], і про те, що «И. С. Туркельтауб работает над монографией о Синельникове» [43]. Того самого року ювілею Синельникова було присвячено одне з чисел видання зі вступною статтею Туркельтауба, спогадами ювіляра та іншими матеріалами про нього [95]. Та й по завершенні подій, яким присвячено цю розвідку, Туркельтауб згадає «великий і сильний театр зі сталою традицією» — «театр Синельникова, де все їм пахло, де кожна дрібниця нагадувала про славні перемоги та трофеї» [89]). 1929-го року Синельникова, використовуючи модне слівце, взагалі оголосили «гегемоном театральної життя [в Харкові]» [67].

Однак лідери революційного театру, особливо у скрутні для Синельникова часи, залякували чиновників пророцтвами «страшної перспективи — скотитися до “синельниківщини”» [40, с. 262]; про «соловцовсько-синельниківське ремісництво» [71, с. 45] розводився й інспектор театрів у Головополітпросвіті Наркомату освіти УСРР, за сумісництвом — секретний агент [44] і — досі один із найцитованіших свідків театрального процесу 1920–1930-х років Юрій Смолич.

Сам Микола Миколайович Синельников (1855–1939), відомий у Російській імперії, а згодом і в СРСР режисер і антрепренер, у спогадах, виданих величезним, як на той і на наш час, п'ятитисячним накладом, характеризував період роботи у Харкові стримано, уникаючи згадки про події, аналізові яких присвячено цю розвідку. Незважаючи на те, що у цей час його вже вважали «корифеєм русской провинциальной сцены» [1], компенсаторно він згадав лише свій ювілей у Харкові 1934 року і виступ на ньому голови ювілейної комісії — Наркома освіти [69, 290].

Найкраще про бажаний Синельниковим статус свідчить постанова Харківського Губвиконкому 1919 року: «До комітету по керівництву театром обрати від спілки робітників кону М. Синельникова, М. Муратова, Ф. Жигалова. Від нейтральних громадян: доцента О. Білецького, доцента О. Смирнова, Б. Куликова» [24, с. 13]. Ключові слова у цьому документі — *нейтральні громадяни* або, у системі тодішніх понять, — не вороги і не союзники, а *попутники*.

Аналіз останніх досліджень показує, що Синельникова згадують зазвичай також *нейтрально* — без зайвої афектації, зі стриманою повагою, подеколи висловлюючи обережний і цілком виправданий сумнів стосовно об'єктивності тогочасних рецензентів: «Сьогодні важко сказати, чи дійсно рецензенти мали рацію» [14, с. 26]. Сумнів обґрунтований і не лише стосовно тогочасних

рецензентів. Не менш важливою причиною стриманого ставлення до постаті Синельникова залишається драстичне навіть у незалежній Україні національне питання, тим більше, що, за зовнішніми ознаками, може скластися враження, ніби сюжет цей присвячено ствердженню національного театру в Україні, театрові імені Франка або театрові Синельникова. Насправді — ні, цей сюжет не про українізацію театральної культури України, а про її *радянізацію* і про формування умов, в які згодом органічно вписалася доктрина соціалістичного реалізму.

Виклад основного матеріалу, після експозиції обставин, мусить розпочатися з ледь помітного симптомчика, якому, з огляду на непохитний, здавалося, статус очолюваного Синельниковим театру, своєчасно не надали уваги. Це були хоч і несистемні, а все ж прояви незадоволення з боку пролетарів і театральних хронікерів. Зміст претензій — недостатня увага театру до глибоких, широких і високих культурних запитів електорату. Так, «група членів профсоюзу “Пищевкус”» вимагала від очолюваної Синельниковим Держдрами показувати вистави «по более умеренным ценам и дать, таким образом, и рабочим возможность получить художественное, эстетическое наслаждение» [48]; так само до Держдрами звертався і театральний кореспондент Петроній — в миру Петро Борисович Краснов: «Чтобы лучшие силы искусства обслуживали рабочие районы» [61].

Хоча цей *естетичний прорив* справляє доволі суперечливе враження (адже відносно нещодавно інші видання скаржилися на лектора, котрий «вживав багато чужоземних слів як от: *культурна, індивідуальний, психічний, елемент, суб'єктивний, ідеалізація, естетичний*» [41]), однак у контексті оголошеної владою гегемонії пролетаріату і загравання з найменш освіченою частиною електорату, *публічне звернення громадської організації* — профспілки робітників, котрі після століть гноблення знову оголосили себе потерпілими, — було тривожним сигналом навіть для *нейтральних громадян*. Адже перед театрами, як і в цілому перед мистецтвом, стояло завдання *обслуговування пролетарського і селянського глядача, масових політичних і господарських кампаній*, включаючи *обслуговування робітників під час перерви на обід, організацію антиалкогольного театру* [2], *формування глядацького активу, спираючись на який влаштовували культпоходи (колективні відвідування вистав), диспути, конференції, колективні рецензії, доповіді керівників театрів на підприємствах*, під час яких робітники обговорювали виробничі плани театрів і вносили корективи; створювалися спеціальні скриньки для скарг і пропозицій глядачів, яким дозволялося втручатися у рішення журі, художніх і художньо-політичних рад театрів [23] (хоча з приводу художньо-політичних рад навіть у ті часи жартували, що вони потрібні театрам лише для окомилування, як декорації [65]), диктувати умови діяльності театру: «1) починати вистави по всіх театрах не пізніше 7 ½ годин; 2) максимально скоротити антракти; 3) ліквідувати приватні буфети по всіх театрах та передати буфети ХЦРК; 4) вважати за необхідне, щоб платню за вішалі було включено в вартість театральних квитків; 5) поставити питан-

ня перед міськрадою про влаштування транспорту робітників після вистав на околиці» [64]. Усі ці заходи називалося *змичкою*, найвищим проявом якої вважалися *колективні рецензії на вистави, тоді як* відсутність зворотного зв'язку кваліфікували як недостатню увагу до культурних потреб гегемона.

У цьому контексті публічне звинувачення театру в ігноруванні робітничого глядача та його забіганок свідчило про набуття театром та його керівництвом нового статусу — як мінімум, статусу **Попутника**, тобто **Підозрілого**, від якого дуже легко було опинитися у статусі **Підозрюваного**, що й дає підстави описати незадоволення пролетарів як **публічну скаргу Потерпілих на Попутника, Жертви — на Гвалтівника**.

Перші симптоми серйозного захворювання дали про себе знати у дні святкування річниці революції. **7 листопада 1923** року було видрукувано статтю професора І. Туркельтауба, в якій стояло питання: «Що може зараз спонукати публіку ходити до Держдрами [очолованої М. Синельниковим]? Склад трупи сірий, режисура — без ідеологічного й художнього напрямку — ніякісного. <...> А глядача ідейного, духовно-голодного, того, який тільки й робить успіх театру, нудить і верне від репертуару державної драми» [91]. Туркельтауб, який нещодавно складав дифірамби на честь Синельникова, сприймав критику як *зовнішній контроль* [25], тому дуже часто демонстрував *вимогливість і незадоволення* — Держдрамою, Таїровим, Мейерхольдом, Курбасом та іншими діячами театру, хоча багатом було відомо, що «Туркельтауб, не вважаючи на своє звання, не розбирається в механіці драматургії» [19, с. 6], адже «не може прийняти театру з повним утвердженням, без усяких списувань чужих рецензій і штандпунктів» [39, 151].

Наступного дня, **8-го листопада**, Туркельтауб видрукував відзив на прем'єрну виставу Держдрами: «При критическом резоне от спектакля ни идеологически, ни формально ничего не остается, а впечатление от него, когда глядишь на сцену, местами прямо ошеломляющее» [80]. **9-го листопада**, та сама рецензія з'явилася в іншому виданні у перекладі українською мовою [86], що, з огляду на подальший розвиток подій, викликає подив: чому спочатку російською, а потім українською; навіть у двох виданнях одночасно; найменше у цьому випадку цікавить надумане питання про самоплагіат, тим більше у випадку Туркельтауба, чиї духовні потреби вимагали чималого матеріального забезпечення, що й змушувало плодовитого майстра пера і язика не лише писати рецензії, викладати у Муздраміні, а й гастролювати під час оксамитового сезону південними містами, де виступав по театрах і партійних клубах з лекціями про «Революцію почуттів і моралі», «Красу і смисл життя», «Шлюб і вільне кохання», «Статеву проблему у драматургії». І нарешті — з якого такого переляку у згаданих нищівних рецензіях він написав про виставу як про «одну из тех вещей, которые становятся на сцене “гвоздем сезона”» [80] і «найцікавішу виставу сезону» [86]? Чи слід шукати за цим іронію — мовляв, робітничому (або не робітничому, «міщанському») глядачеві, попитом якого визначається успіх театру, сподобається і таке?

Усі ці питання стають недоречними, коли згадаємо, що радянська влада надала театральній критиці чиновний статус, *упартійнила* її, *привласнила*, визначила жанрові межі рецензії [78, с. 11], вважаючи, що «ніколи, в жоднім буржуазнім суспільстві чи за період росту його, чи в добу повного розквіту, так широко й відповідально не стояли межі роботи й права театральної критики, як то є зараз, тобто в нашу епоху творення соціалістичної культури. *Ніколи ніде театральна критика не мала такого масового споживання своєї творчості!*» [93, с. 1]. Відтепер театральний репортер став державним службовцем, діяльність якого було спрямовано на *виховання глядача*, а також *пильнування за ухилами і збоченнями* у галузі мистецтва. Було навіть висунуто вимогу надати критиці науковий статус — перетворити її на *наукову експертизу* [79], створити *Інститут експериментальної критики* [45, с. 2] і *кафедру марксівської критики* при Інституті Марксизму [77, с. 90–91], заохочувати *теаробкорівство* — рух театральних робітничих кореспондентів, здатних створити театрові таку медійну підтримку, котра відповідала би завданням, висунутим партією. Саме критиці було доручено «зривати маски» з пристосуванців, нести електоратові, немов запалений каганець, слово *більшовицької правди*. Для характеристики *ворожих* явищ у мистецтві критика спиралася на професійне аргю — майже синоніми «антирадянський», «буржуазний», «антихудожній», а «привлечение к ответственности лиц, непосредственно виновных в антихудожественном музыкальном обслуживании трудящихся» [92] після *осуду критики* стало справою звичною.

З огляду на те, що *естетичний вирок* театрові Синельникова було виголошено Туркельтаубом у контексті жовтневих свят, це несло подвійну загрозу театрові, адже посилювало до нього увагу, водночас піднімаючи соціальний статус самого хронікера: «**Туркельтауб — свій**» (захищаючи комуністичну естетику, він засудив естетику контрреволюційну). Водночас у глядача мусить з'явитися і запитання: Що відбудеться із **Попутником**, з якого «зірвали маску»? Ким стане викрита особа — **Ворогом, Шкідником, Зрадником, Дворушником?** І який *casus belli* необхідний для розгортання наступу?

Того самого дня, **9 листопада**, коли було видрукувано останню зі згаданих рецензій Туркельтауба, після млявого шахового дебюту було знайдено і достойний привід для оголошення війни.

Зав'язкою революційної драми стала подія, не варта кількості газетного паперу, витраченого на її висвітлення: «7 ноября, во время демонстрации, через площадь Тевелева проходили многочисленные пролетарские организации. Величественное, полное глубокого смысла, зрелище представлялось взорам. А с балкона “Красной гостиницы” <...> сидевшая с биноклем в руках дама показывала проходящим демонстрантам... язык и весьма недвусмысленную комбинацию из трех пальцев... Возмущенные наглой выходкой, демонстранты пригласили дежурившего на площади представителя милиции и потребовали составления протокола за оскорбление демонстрации. Оказалось, что такого рода “приветствия” посылала с балкона гостиницы жена директора госдрамы, гр-нка М. И. Аксарина. При опросе Аксарина не отрицала своей виновности.

Аксарина привлечена к ответственности за оскорбление демонстрации» [7].

Того самого дня, **9 листопада**, на подію з небаченою оперативністю відгукнувся Остап Вишня, описавши ситуацію набагато барвистіше, ніж у попередній інформації, і продемонструвавши глибоку обізнаність у справі створення тих самих комбінацій, завдяки чому ситуація унаочнилась і саме у такому вигляді вкарбувалася у свідомість потерпілих: «Аксарина з балкону гостиниці показувала демонстрантам язика і тикала дулі. <...> На! На! На!.. Та ще покрутити дульку об дульку, та ще й прицмокнути: Ц-ц-ц-ц-ц! Ось вам! Ось вам! Ось вам! А як ще на пальцах діямантові перстні так навіть привабливо: вони блищать і від дулі ніби таке сяєво!... А то ще, знаєте, чотири можна зсукати... Великий палець іде між указний і середній, а мізинець — між середній і повзмізний... Можна ще й шість, але то вже дуже трудно... Пані-директорша, очевидно, не дуже довго торгували на базарі, через те в їх і вийшла тільки дуля, сказати-б, “в ординарі”... Гадаємо, що надалі, згадаючи свою базарну кар’єру, вони зможуть і шість ізсукати: Я ще вам, пані директорше, нагадаю один дуже ефектний прийом. Такий... Ви становитесь вашим лобом до дверей на балконі, а попереком на площу. Екстренно нахилиєтесь і різким рухом піднімаєте спідниці...» [53].

11 листопада було висунуто пропозицію вчинити над громадянкою Аксариною пролетарський самосуд: «Наглый поступок Аксариной, направленный по адресу демонстрантов в день 6-й годовщины Октября, вызвал глубокое возмущение среди харьковского пролетариата», а саме — серед робітників малярні при магазині № 4 Текстшвейпрома, робітників заводів «Красный Октябрь» і телефонно-телеграфного, «которые требуют немедленного ареста Аксариной и сурового наказания», а також «вынести дело на один из крупнейших местных заводов, где рабочие сами вынесут свой приговор» [9].

12 листопада Остап Вишня вкинув у тему новий і надзвичайно важливий для справи сюжетний мотив, перенісши увагу на чоловіка громадянки Аксариної: «От узялись за Аксарина... Та так же ж тобі взялися, що й не висмикнеться сердега... І за що скажіть на милість... Жінка показала одну-однісіньку манікюрненьку дулю, і отаке тобі нещастя... Всі заслуги директорські [директора театру Держдрами] пропали... Вся трьохрічна робота димом пішла...» [49]. Правду писав Вишня про «всі заслуги директорські» впродовж трьох років, адже репутація Аксарина, досвідченого театрального антрепренера з «колишніх», була хоч і небездоганною, однак цілком прийнятною [38]. І от, одним розчерком пера вона перекреслювалася, а на її місце у громадську свідомість втоптувався інший образ — **Кубло Ворогів, небезпечне політичне явище — Аксаринщина**.

Навряд чи варто зосереджуватися на тому, як Вишня, закликаючи до однобокої «політкоректності» стосовно пролетарів і символів влади, у своїй брутальності навіть перевершив громадянку Аксарину, адже відмежування від «колишніх» та їхньої культури передбачало й упродовження нових культурних норм. Як справжній майстер, Вишня театралізував вульгарний революційний казус, збагативши його власною уявою і перетворивши на яскраве живописне полотно; результат — надзвичайно яскрава (таланту у Вишні не віднімеш), у дусі

революційних плакатів, соціальна маска **Класового Ворога**; дарма, що не схожа на оригінал; завдяки Вишні країною пішов гуляти *образ події*, що для роботи з масовою свідомістю набагато ефективніше, ніж правдиві факти. Принаймні тимчасово, Вишня довів свою благонадійність і, враховуючи його контрреволюційну біографію, отримав шанс посунутися зі статусу *Попутника* і перейти на амплу хоч і не *Соціального Героя*, але *Резонера*, а може, й *Конфіданта* — *Наперсника* революції, її палкого *Захисника* і *Месника*.

Роздмуханий газетярами скандал спровокував спробу самозахисту з боку Держдрами, про що **13 листопада** повідомив Вишня: «Учора на загальному зібранні акторів Академічного драматичного театру один із достойних “соратників” Аксарина, “гаспадин” Вільнер виступив з громами й блискавицями проти радянської преси... Вільнерові не подобається радянська преса за те, що сміливо й рішуче вискрібає гній на радянській суспільності. Йому не подобається, що до того гною потрапив і Вільнерів хазяїн Аксарин. Треба заціпити пельку брудним писакам, — каже пан Вільнер... “Брудні писаки”... Пане Вільнере! А скажіть, як нам не забруднитися, коли ми торкаємося такого бруду, такого калу, як ви!?» [54].

17 листопада було повідомлено, що Аксарину запроторили до буцегарні [16], однак обурення не вщухало, тим більше, що його ледь не щодня підживлювали [17], уточнювали статті Карного кодексу (“неповага до УСРР, що виявилась в знущанні над державним гербом, прапором, пам’ятниками революції”) [73], анонсували судові засідання у приміщенні театру (!) [18] і підбурювали народний гнів банальною лайкою («гады ползучие», «взбесилась» [3] та ін.).

25 листопада у репортажі про судові засідання було акцентовано: «Протоколилася тільки четверта частина тих, що бажали слухати цю справу»; «Аксарина на запитання про її професію відповідає, що “професії ніякої не має”, а потім додає, що вона “господиня дому”»; «на запитання про її винність, вона твердо відповідає “ні”»; «Вона [Аксарина] говорить, що <...> поки вона була на балконі, їй показували “дулі” з натовпу, що стояв на вулиці. “Збентежившись”, після цього Аксарина показала цій групі “комбінацію”. Після цього до неї прийшов гурток робітників з міліціонером, який допитував її, зазначивши, що вона *образила демонстрацію і прапор* [!!!]. Вона заперечила, сказавши, що їй раніше із натовпу демонстрантів показали “комбінацію”. <...> Аксарина каже, що вона тепер “не поважає себе за свій вчинок”» [74], адже опустила до рівня опонентів.

27 листопада — репортаж про наступне судові засідання, під час якого виявили нібито «лжесвідчення» з боку свідків Аксарині («Суд постановлює притягти Маргуліса до карної відповідальності за лжесвідчення, постановлено відправдити його в Допр»), тоді як потерпілі повідомляли щирі радянську правду. «З огляду на це, суд присудив гр. Аксарину до 3 років позбавлення волі і, крім того, до позбавлення прав на 5 років після відбуття кари» [75].

Наївно було би очікувати на інший вирок, адже, наважившись розглядати справу об’єктивно, суддя й сам наражався на ризик бути оголошеним контрреволюціонером і опинитися на лаві підсудних. Це був цуцванг — для всіх без

винятку, тільки збитки були у різних площинах — для одних у моральній, для інших — у практичній.

Уперше **новий предмет боротьби** оголився ще за два тижні до виroku, **13 листопада**, коли одночасно з фейлетоном, в якому він бруднив Вільнера [54], Остап Вишня заголосив: «Кому передати Академічну Драму? <...> Три дні тому блимнула зірка справжнього революційного театрального мистецтва. <...> Я кажу про театр ім. Франка... Єдиний на весь Харків театр з революційним репертуаром, з революційною ідеологією» [52]. Невдовзі до борців за покарання Аксарині і **передачу приміщення Держдрами трупі ім. Ів. Франка** долучилися службовці Українбанку [20], слухачі Вищих коопкурсів [36], члени Спілки кустарів [30], працівники друкарень [46], донецькі залізничники [31], співробітники Всеукраїнського Центрального Виконавчого Комітету [47] і, звісно, як її називали тоді, творча інтелігенція: «На багатолюдному вечере союзу селянських писателів “Плуг”, с участием более пятисот человек — рабочих, служащих и красноармейцев, вынесена резолюция, клеймящая “аксариновщину” в театрах и требующая передачи помещения Гос. Драмы единственному в Харькове достойному звания государственного театра, революционному Государственному театру им. Франка» [22].

Участь у розгляді цього питання мусила би взяти Головополітосвіта, однак щось утримувало її від радикального рішення, вона зволікала, перекладала відповідальність на громадськість і, мабуть, з переляку, десь там на горі консулювалася: «Так как художественная и общественно-политическая ценность, так называемого Академического театра, арендуемого Аксариним, весьма невысока, то естественно, возникла мысль о том, чтобы предоставить помещение Актеатра в распоряжение труппы Гн. Юры. Заведующий Тео Главполитпросвета тов. Вольский в беседе с нашим сотрудником высказал сочувствие этой идее. Но, к сожалению, этот вопрос до сих пор не поставлен на практическую почву» [27].

20 листопада майстер комуністичних дотепів видрукував черговий фейлетон, який розпочинався вигаданими «виборами у Всерабісі у постановці Аксарина» і завершувався знущальною пропозицією колегії Наркомосу ухвалити таке рішення: «Дати Аксарині з усіма його акторами почесну назву заслужених народних артистів республіки» [51]. З цього виступу зрозуміло, що у центрі сюжету був не лише Аксарин, його дружина, колектив Держдрами, а й колегія Народного комісаріату освіти, котра, перебуваючи під тиском нібито обурених масовок, вагалася, чинила опір, доки не ухвалила рішення: «Коллегия Наркомпроса постановила **не расторгать** договора с арендатором Академического театра гр. Аксариним» [5]. Отже, справжніми фігурантами справи були не Аксарини, і боротьбу вели не робітники, театральні критики і влада, з одного боку, а сімейство Аксариних і театр — з іншого; боротьба точилася між різними гілками влади, для яких предметом боротьби була посада директора і приміщення театру (хоча прикривалися вони гаслами про «революційність», «високохудожність», «духовні потреби пролетаріату», «українізацію», «захист здобутків революції» і т. ін.).

Невизначеність позиції Наркомосу спровокувала **23 листопада** наступну рецензію на виставу у театрі Франка: «...це є вже явище такого високого значіння, що майже наближає її [виставу] до гастролів Мейерхольда та Курбаса. <...> ми давно вже не бачили такого напруження, такого підняття, такого, я б сказав, *колективного екстазу*, які показав нам театр ім. Франка» [32]. **25 листопада**, з'явилося й повідомлення про нечувану пільгу: «Президія ВУЦВК доручила НКФ і Наркомосвіті погодити справу звільнення театру ім. Франка від податків» [21]. А **28 листопада** остаточно визначився і Туркельтауб, який ще півроку тому складав дифірамби Синельникову: «Я присоединяю свой голос к тем, кто требует передачи здания Гос. Драмы украинскому театру им. Франка» [84]. **2 грудня** той самий *coming out* у перекладі українською передрукувало інше видання. «Ми, старі робітники мистецтва...», — писав тридцятидвохрічний Туркельтауб, із глибоким сумом констатує, що «за ці два роки, під натиском українського радянського громадянства, відношення до українського театру круто змінилось», намагаючись бути дипломатичним, він довго вовтузиться і нарешті вичавлює із себе: «Я приєдную свій голос до тих, хто вимагає передати будинок Держдрами українському театру ім. Франка. Я хочу, щоби на місці, вже вкритому цвіллю, де від усього тхне смородом, повіяло свіжістю» [88]. Здається, саме у таких випадках кажуть про вміння перевзуватися у повітрі.

Несподіваним дисонансом пролунав матеріал з двозначним і популярним (поряд з псевдонімами й анонімними дописами) жанровим визначенням — «підслухані думки», в якому автор ставив ті самі запитання, що їх, вочевидь, ставить і сьогоднішній читач, а найголовніше таке: чи має дуля громадянки Аксариної бодай якесь відношення до Держдрами? Адже донедавна «Аксарин був собі звичайним антрепреньором — “лояльним і прихильним”... Хіба він зараз змінився?» Так само не слід звинувачувати і трупу театру, адже «загалом — колектив добрий, єсть талановиті артисти, режисери — і коли б добрий репертуар, добре керування та забезпечення — то може бути використаний і для творення пролетарської культури. Серйозно. От-же. — Колективу займати теж не треба». Що ж до репертуару, то де його взяти — «самим артистам писати? Нема репертуару. При чому тут Аксарин і колектив?». І найголовніше: «Пропонують передати театр “франківцям”. Правда — театр “ідейний”. <...> І знов таки: театр ім. Франка — український. <...> Але навіщо це так робити. Чому не може Франківський театр, попрацювати рік-два на околиці?» [6]. Незважаючи на те, що аргументація автора з точки зору логіки видається переконливішою, ніж заклики Вишні і пролетарів, сама публікація викликає подив, адже, сприйняти її як наївно-ширу — неможливою, і не лише у той час; отже, слід сприймати як іронію? Принаймні автор зняв із себе відповідальність, відмежувавшись жанровим підзаголовком: *підслухані, отже, чужі думки* — десь, хтось, комусь, щось казав.

Злива публікацій проти аксаринщини не вщухала, хоча нічого нового, крім кучерявих метафор і ще брутальніших порівнянь, вже не додавала [11; 12; 28; 82]. Одночасно ширилися і дифірамби: «Франківці дедалі, — ну як би це так сказати? — розгортаються... Франківці виконали завдання, без пребільшення

скажу, — блискуче <...> Масові сцени бездоганні <...> Уміють франківці... Уміють...» [50].

Паралельно розгортався й інший сюжет — суд над Аксариним за його нібито порушення фінансової дисципліни, що дало Наркомосу підстави для розірвання з ним угоди: «Угоду між Наркомосом і Аксариним скасовано і театр, де зараз міститься Держдрама, переходить до безпосереднього керування Наркомосу, який має право передати його кому визнає потрібним» [34]; подібну інформацію поширили й інші видання [15], після чого щасливо зітхнули і завершили день повідомленням про передачу Держдрами театрові Франка [56] (у той самий час у Києві таку саму боротьбу за приміщення та різноманітні соціальні пільги, щоправда, без залучення широких народних мас, але з медійною підтримкою Хаїма Токаря і тов. Верхотурського впродовж року вів найреволюційніший український театр «Березіль», і у грудні того самого 1923 року було оприлюднено рішення суду: «В ближайшее время Художественное объединение “Березиль” переходит в помещение драматического театра им. Ленина, а труппа им. Ленина переходит в шевченковский театр» [58]). 1930-го року один з авторів московського всесоюзного театрального журналу розпочне свою статтю рядками: «Политическая история украинского театра...» [37, с. 6]. І далі, сконцентрувавши увагу на «Березолі» і театрі Франка, у висновку — не здогадуєтесь, наскільки глузлива ця репліка, — підтвердить тезу про те, що ця історія і справді була політичною: «Достижения и победы украинского театра — одного из лучших театров в СССР — это победы и достижения советской национальной политики» [37, с. 7].

Минуло кілька місяців, найгаласливіші все ще кидали каміння в Аксарину, її чоловіка й очолюваний ним театр [62], однак вже у **березні 1924 року** Туркельтауб розкрив секрет Полішинеля: «Головне обвинувачення закидають франківцям, що вони, замінивши собою російську трупку “знищили” руську театральну культуру і натомість нічого не дали» [90]. Очевидно, хтось дав команду і за два дні Туркельтауб, все ще мляво оспівуючи франківців, уже згадував і *славні перемоги, і трофеї*, здобуті театром Синельникова [89], тобто Аксарина. У червні діагноз було підтверджено: «Торік, коли стояло питання — чи віддавати театрові ім. Франка помешкання російської драма — *все радянське громадянство (!)* було схвильоване. Із звичайної, на перший погляд, справи зробили подію величезної політичної ваги, і франківці здобули помешкання. <...> Але, як часто буває, захоплення швидко остигло. <...> І от, стоїть собі театр другий місяць, з готовим кошторисом на ремонт, і тужливо жде, коли ж явиться новий *прилив екстазу*» [87].

Замість *приливу екстазу* з'явилися статті, спрямовані проти театру Франка, написані подеколи з антиукраїнських позицій і з майстерним міксом правди і брехні, що загалом відповідало стандартам тодішньої театральної журналістики [59; 60]. А у **липні 1924 року** один із курбасівців із більшовицькою принциповістю і комсомольським завзяттям поставив питання про необхідність зірвати маску з Гната Юри й очолюваного ним театру: «Цікаво було-б, наприклад, хоч

уяснити нарешті класову фізіономію театру ім. Франка» [63]. Це означає, що театр Франка розсердив когось не на жарт, адже уяснити вимагалось найнебезпечніше і так само примарне, як і високохудожнє, — класову фізіономію.

Нарешті поділитися харківськими новинами із всесоюзним глядачем вирішив і громадянин Туркельтауб: «... Итак, театр имени Франка начал свой сезон с двух очень тяжелых ляпсусов. Хочется думать, что они послужат ему добрым уроком для будущего» [85].

Петро Рулін, справедливо звинувачений у *буржуазно-академічному об'єктивізмі* (як дослідник академічного штибу, він обстоював об'єктивність і незалежність від мінливих партійних трендів), ужив для характеристики цієї історії дуже точне дієслово — *відтискує*: «Внаслідок своєї роботи театр імені І. Франка здобув червону столицю й на кінець 1923 року *відтискує* з тепло насидженого місця синельниківську драму» [66, с. 58].

Невдовзі *відтиснули* й інших — «зірвали маску» з найгаласливішого захисника потерпілих і пропагандиста театру Франка — Остапа Вишні; пильні колеги з'ясували, що він «фашист» і *відтиснули* до ГУЛАГу.

Відтиснули і *витриманого марксиста* Туркельтауба — саме так охрестив його Нарком освіти А. В. Луначарський [42, с. 6], та й сам він, мабуть, вважав себе критиком-марксистом, коли демонстрував вміння, жонглюючи радянськими гаслами, «зривати маски» з тогочасних театрознавців-«антимарксистів» — О. Гвоздева, Вс. Всеволодського-Генгросса й інших (хоч і не називаючи прізвищ, згадуючи лише видання й установи). Проте, чи завжди пам'ятав він про свої марксистські переконання — невідомо, адже скаржитися, кокетуючи, на «профессорскую рассеянность» [62] почав ще у доволі молодому віці, а одного разу, хоч і підвищував постійно рівень своєї класової пильності, зізнався у політичній сліпоті: «Проф. Туркельтауб считает, что сейчас лицо классового врага не только не ясно, но затуманено более, чем когда-либо» [55, с. 5]. Незважаючи на його участь у роботі різноманітних комітетів, оргбюро, рад, нарад, спілок, комісій, вміння розводитися про «смысл життя» і «кінець ідейної контрреволюції» [35], пильні колеги обережно, але вже не вперше, звернули увагу громадськості на несумісну з професорським псевдомарксистську працю («молодой профессор харьковской консерватории, марксист и коммунист <...> в своих конечных выводах тов. Туркельтауб становится похожим на тех же западно-европейских профессоров, которых он высмеивает <...> Обзор состояния художественных наук, сделанный т. Туркельтаубом, объективно своих задач не осилил в части описательной. Однако он способен вызвать некоторый методологический зуд» [13]). 1927-го року Туркельтауба викрили під час диспуту «Шляхи сучасного українського театру» як *представника дрібно-буржуазної публіки* [19, с. 6] і, *по паузі, коли він завершив українізацію українського театру і переїхав до Москви*, спочатку похвалили за «змістовну двогодинну доповідь» [94], охрестили генерал-адміралом (натяк на фальшиве професорство) [65], але, нарешті, остаточно з'ясувавши його ворожу сутність і відшмагавши його ж різками [10], — *1938-го року розстріляли* [26]. Незважаючи на це, світлий образ Туркельтауба залишив-

ся у пам'яті поколінь, про що свідчить і високий індекс цитування його рецензій, і ніжний спогад про нього Юрія Смолича: «Туркельтауб — професор мистецтвознавства, театральний критик і взагалі “дуаєн” [голова дипломатичного корпусу] усієї корпорації тогочасних театральних рецензентів» [72].

За два роки після того, як на користь театру Франка *відтиснули* приміщення в Аксарина, франківців також *відтиснули* — до Києва, а на їхнє місце, *притиснувши* до влади, з Києва *перетягнули* «Березіль».

У результаті цих ігор було сформовано особливу *культуру відтиснення*, отже, й мистецький дискурс: «Багато хто серед нас, франківців, ненавидів акторів “Березоля” і, зокрема, Л. Курбаса, і березільці платили нам тим самим» [4, с. 142].

Про пригоди Аксарина кілька разів у зв'язку з фінансовими порушеннями згадувала російська театральна преса, доки 1940-го року не розмістила шанобливий некролог: «Дирекция, партбюро и фабком Московской ордена Ленина киностудии “Мосфильм” выражают искреннее соболезнование Марии Исаевне Аксариной в связи с постигшей ее тяжелой утратой — смертью мужа Аксарина Александра Рафаиловича» [8]. Поховали Олександра Рафаїловича у Москві, на престижному цвинтарі, неподалік від А. Чехова і В. Немировича-Данченка [33, с. 66]. 1958 року поряд було поховано і дружину Аксарина — Марію Ісаївну.

Які ж висновки із цієї ганебної історії, ланцюжка майстерних маніпуляцій, нескінченних скандалів і десятків, а згодом тисяч, мільйонів скалічених доль і цілих поколінь?

Скандалозна *комбінація* хоч і сприймалася в українській культурі як образлива, однак неодноразово *виконувалася* у класичних шлягерах — у «Сватанні на Гончарівці», «Кайдашеві сім'ї», у п'єсах М. Кропивницького та І. Тогобочного, у назві львівського часопису («Дуля», 1864) і, судячи з обізнаності Остапа Вишні у тонкощах виконання цієї пантомімічної дії, була доволі популярною. Тому кваліфікація злочину («неповага до УСРР, що виявилась в знуцанні над державним гербом, прапором, пам'ятниками революції» [73]) залежала виключно від «революційної доцільності», лояльності і креативності суддів.

За відсутності можливості впевнено назвати ім'я справжнього замовника і не вдаючись до загальних маніпулятивних формул на кшталт «в усьому винна радянська влада», можемо, однак, визначити головних виконавців замовлення. Саме вони — *журналісти-маніпулятори, інструменти влади* — перетворили побутову сварку на політичний злочин і, лише після кількох підмін, оголили справжній *предмет боротьби* — будівлю театру. Таку саму інструментальну роль виконували колективні виступи робітників і службовців — функцію масової або, як її називали у радянський час, *народної сцени*. Остап Вишня, іронізував, називаючи пресу і писаків «брудними» [54], однак цей сюжет, а ще більше — сама дійсність, переконують, що іронія його — недоречна.

Для доби «повстання мас» і масового суспільства, розвиток якого фіксуємо саме у міжвоєнний період, подібні сценарії, загалом, типові (справи Леся Курбаса, Миколи Куліша, Сергія Єфремова, Петра Рудіна і багатьох інших, знищених у 1920–1930-х роках). Подібність — не лише у трагічному фіналі і у во-

йовничості, з якою тимчасово гарні «свої» боролися із так само тимчасово поганими «чужими», а й за сценарними прийомами — приміром, справу Курбаса про замах на Постишева побудовано за тією самою схемою.

Безперечно, справа Аксариних не була найважливішою в історії української культури, але була однією з найганебніших; розпочавшись «комбінацією» із трьох пальців, за півтора місяці її було перетворено на подію, до якої було прикуто увагу преси в Україні, у РСФРР, у Галичині.

Це був Прецедент, Великий Урок Попутникам, продемонстрований у турбо-режимі; урок, який базувався на прозорому сценарному прийомі — *перетворення*, з урахуванням революційної доцільності, побутової сварки на політичний конфлікт, призначення потерпілих, кривдників і, жонгливання їхніми статусами. Адже засуджено було не Аксарину, а соціальну маску, котра витіснила з колективної свідомості згадку про те, що, крім виконуваних соціальних ролей, людина — це якась окрема істота, котрій лише одного разу і ніколи більше — було подаровано життя. Викорінення цієї простої істини зі свідомості позначило **завершення великого європейського проекту — доби гуманізму**.

Однією з перших радянська влада вивела на ринок новий товар — поширену засобами масової інформації *громадську думку* електорату, котру, з'ясувалося, в умовах ілюзорної демократії можна вигідно конвертувати у будь-що. І товар цей, за відсутності спростувань, багатьма і досі сприймається як правдиве віддзеркалення фактів. Незважаючи на те, що непередбачуваність наслідків використання цієї зброї **ставить під сумнів інший європейський проект — демократію**, принаймні оголює її найслабкіше місце — майже незмінний відсоток прихильників Варавви серед виборців. Цей процес позначив початок дегенерації «демократичних» процедур і настання істерично-наступальної доби «політкоректності» з притаманним їй, здебільшого фальшивим, дискурсом Потерпілого.

Фігурантам справи Аксариної варто поспівчувати і, перш ніж засуджувати, самим скласти іспит — здійснити правильний і, можливо, непередбачуваний навіть для себе, вибір між сміливістю та інстинктом самозбереження. І не поспішати виставляти оцінки творчості митців, спираючись на рецензії театральних репортерів. Усім їм доводилося працювати в умовах державного мистецтва, отже, політичного полювання, в якому наперед було визначено ролі і культурні сценарії, у контексті яких питання про довіру до рецензентів («чи дійсно рецензенти мали рацію» [14, с. 26]) втрачає сенс; так само, як і питання про *мало- або високохудожність* якоїсь вистави, котре давно залишилося у минулому.

За зовнішніми ознаками, сюжет цей, можливо, нагадує ілюстрацію до *вікна Овертона*. Однак насправді тут виявляється інший сценарний прийом — не розширення, а *перетворення шляхом перейменування* — вікна на двері, дверей на хвіртки і так до нескінченності, адже, за Орвеллом, «війна — це мир».

Доба кохалася у судових процесах — спочатку над історичними постатями і героями художніх творів (приміром, суд на Тарзаном!), однак, вичерпавши лі-

міт відомих мистецьких творів, перейшла до живих. Оскільки ж серіал було розраховано на кілька сезонів, а недоліком його була низька економічна ефективність і надто широкий коридор для імпровазіцій на кшталт «підслуханих думок» і непередбачуваних виступів Вільнера, у другій половині 1920-х років, у другому сезоні, сценарій спростили за рахунок звуження коридору ролів й організації колективного екстазу лише для блокбастерів за участі важких фігур — Єфремова, Курбаса та інших; для пішаків, понапе на кшталт Аксаріної запровадили сувору економію медійного ресурсу. Ще економнішим став третій сезон, розпочатий у 1960-х роках, коли поширилися закриті вистави — без зайвих свідків. Змінився і гендерний склад медійних обвинувачувачів (без помітної кореляції між фемінізацією медійників і трансформацією сценаріїв), та й фаворитів стали обирати обережніше. Незмінність наскрізного прийому — *перетворення шляхом перейменування* — не дає підстав вважати цей сезон ендшпілем.

Життя і творчість за сценаріями цих *мовних ігор* і є методом, формування якого відбулося раніше, ніж було оголошено його естетичні засади; це був не соціалістичний, а радше *соціальний або ж навіть державний реалізм у дії*.

LITERATURE AND REFERENCES

1. *Aleksandrov N.* Teatr sotsialnoy geroiki // Sovetskiy teatr. 1935. # 11–12. S. 15.
2. Anty`alkogol`ny`j ukrayins`ky`j teatr // Sil`s`ky`j teatr. 1930. # 4.S. 28–29.
3. *Baginskiy.* Gadyi polzuchie // Vechernie izvestiya. 1923. 24 noyabrya. # 17. S. 2.
4. *Bilocerktivs`ky`j L.* Zapy`sky` suflera. Ky`yiv. Derzhvy`dav obrazotv. my`steczta, 1962. 268 s.
5. V Gosdrame // Proletariy. 1920. 20 noyabrya. # 16. S. 4.
6. *Valer Pro—za.* A ya — proty` (Pidsluxani dumky`) // Vecherny`e y`zvesty`ya. 1923. 29 noyabrya. # 21. S. 2.
7. Verh naglosti // Proletariy. 1923. 9 noyabrya. # 7. S. 4.
8. Vechernyaya Moskva. 1940. 19 fevralya. # 40. S. 4.
9. Vozmuschayutsya naglyim postupkom Aksarinoy // Proletariy. 1923. 11 noyabrya. # 9. S. 4.
10. *Glin'skiy V.* Sluchay na kafedre // Sovetskoe iskusstvo. 1937. # 49. 23 oktyabrya. S. 4.
11. G—n. «Revoljucionnaya» makulatura («Zheleznyaya stena v Harkovskoy Gosdrame») // Vechernie izvestiya. 1923. 24 dekabrya. # 42. S. 2.
12. *Gorfinkel G.* Lopay, chto dayut (k profsoyuznyim spektaklyam v Gosdrame) // Proletariy. 1923. 6 dekabrya. # 30. S. 4.
13. *Grasis K.* Rets.: Turkeltaub I. Marksizm i hudozhestvennyie nauki. Harkov. Knigoizdatelstvo «Istoki», 1922. 43 s. // Pechat i revolyutsiya. 1923. Kn. 1. S. 237.
14. *Gry`ny`shy`na M.* Xarkivs`ka antrepri`za Nikolaya Sy`nel`ny`kova (1886–1925) // Nary`sy` z istoriyi inonacional`nogo teatru v Ukrayini XX — pochatku XXI st. Ky`yiv, 2017. S. 9–26.

15. Delo Aksarina // Vechernie izvestiya. 1923. 29 dekabrya. # 45. S. 2.
16. Delo Aksary'noj // Vecherny'e y'zvesty'ya. 1923. 17 noyabrya. # 11. S. 1.
17. Delo Aksary'noj // Vecherny'e y'zvesty'ya. 1923. 20 noyabrya. # 13. S. 2.
18. Delo Aksary'noj // Vecherny'e y'zvesty'ya. 1923. 23 noyabrya. # 16. S. 1.
19. Dy'sput «Shlyaxy' suchasnogo ukrayins'kogo teatru» // Nove my'steczto. 1927. # 17. S. 6–7.
20. Do «aksary'ns'kogo» incy'dentu. Sluzhbovci Ukrayinbanka plyamuyut' «aksary'nshhy'nyu» // Visti VUCzVK. — 1923. 15 ly'stopada. # 257. S. 4.
21. Do zvil'nennya teatru im. Franka vid podatkov // Visti VUCzVK. 1923. 25 ly'stopada. # 266. S. 2.
22. Dramteatr — gosudarstvennomu ukrainskomu teatru im. Iv. Franka // Vechernie izvestiya. 1923. # 7. 13 noyabrya. S. 2.
23. Zy'movy'j sezon v derzhavnim dramaty'chnim teatri im. M. Zan'kovecz'koyi // Zorya (Dnipropetrovs'k). — 1926. # 21. S. 28.
24. Josy'penko M. Teatr i revolyuciya // Shlyaxy' i problemy' rozvy'tku ukrayins'kogo radyans'kogo teatru: Monografiya. Ky'yiv. My'steczto, 1970. S. 7–59.
25. I. T. Tak ne mozhna // Visti VUCzVK. 1925. # 41. 20 lyutogo. S. 4.
26. Isaak Samuyilovy'ch Turkel'taub — teatral'ny'j diyach, teatroznavec', teatral'ny'j kry'ty'k: biobibliogr. pokazhch. / ukladach Yu. Yu. Polyakova. Xarkiv, 2019. 50 s.
27. K voprosu o peredache gos.dramyi ukr. Teatru // Vechernie izvestiya. 1923. 17 noyabrya. # 11. S. 2.
28. K peredache Gosdramyi truppe im. Franka // Vechernie izvestiya. 1923. 6 dekabrya. # 27. S. 2.
29. K yubileyu Sinelnikova // Hudozhestvennaya zhizn. 1923. # 4 (7). S. 9.
30. K «Aksarinskomu» intsidentu // Vechernie izvestiya. 1923. 19 noyabrya. # 12. S. 2.
31. K «Aksarinskomu» intsidentu // Vechernie izvestiya. 1923. 23 noyabrya. # 16. S. 1.
32. Kaj. «Fuente Ovexuna» // Visti VUCzVK. 1923. 22 ly'stopada. # 263. S. 3.
33. Kipnis S. Novodevichiy memorial. Nekropol Novodevichiego kladbisha. Moskva, Propilei, 1995. 431 s.
34. Kinecz' «Aksary'nshhy'ny'» // Visti VUCzVK. 1923. 29 grudnya. # 293. S. 4.
35. Konets ideynoy kontrevolyutsii (Beseda s professorom I. S. Turkel'taubom) // Chervoniy shlyah (ZInov'Yivsk). 1924. 2 veresnya. # 199. S. 2.
36. Koopkursyi prisoedinyatsya k protestu // Vechernie izvestiya. 1923. 15 noyabrya. # 9. S. 2.
37. Kruti I. Ukrainskiy teatr // Sovetskiy teatr. 1930. # 7. S. 6–7.
38. Levik S. Zapiski opernogo pevtsa. Iz istorii russkoy opernoy stsenyi. Moskva. Iskusstvo. 1955g. 474s.
39. Les' Kurbas. Postanovka dy'xannya i majsternist' aktora. Lekciya 02. 04. 1926 // Les' Kurbas. «Berezil'»: Iz tvorchoyi spadshhy'ny'. Ky'yiv. Dnipro. 1988. S. 151–154.
40. Les' Kurbas. U teatral'nij spravi // Les' Kurbas. «Berezil'»: Iz tvorchoyi spadshhy'ny'. Ky'yiv. Dnipro, 1988. S. 258–263.
41. Lidenko V. «Ukrayins'ki dumy'». Lekciya ky'yivs'koyi «Prosvity'» // Rada. 1910. 13 kvitnya. # 73. S. 3.

42. *Lunacharskiy A.* Predislovie // Kugel A. R. Profili teatra / Pod. red. A. V. Lunacharskogo, predisl. A. V. Lunacharskogo, primech. I. S. Turkeltauba. Moskva. Teakinopechat, 1929. S. 3–6.
43. Malenkaya hronika // Hudozhestvennaya zhizn. 1923. # 4 (7). S. 10.
44. *My'ky'tenko O.* Slidamy' fal'shy'voyi Mel'pomeny', abo «Jogansen, Slisarenko, Dovzhenko i ya» // Kur'yer Kry'vbasu. 2000. # 123. S. 114–144.
45. Na zminu tea rudy'mentam // Radyans'ke my'stecztvo. 1928. 21 lyutogo. # 6. S. 1–2.
46. Ne dopustim posyagatelstva na zavoevaniya Oktyabrya (U pechatnikov) // Proletariy. 1923. 20 noyabrya. # 16. S. 3.
47. O vyihodke Aksarinoy // Vechernie izvestiya. 1923. 24 noyabrya. # 17. S. 2.
48. Obraschenie rabochih k Gosdrame // Rabochaya Ukraina. 1923. 2 marta. S. 3
49. *Ostap Vy'shnyia.* «Ax, yaki vy'» // Vecherny'e y'zvesty'ya. 1923. 12 ly'stopada. # 6. S. 2.
50. *Ostap Vy'shnyia.* «Ly'xi pastuxy'» (Teatr im. Franka) // Visti VUCzVK. 1923. 22 grudnya. # 289. S. 3.
51. *Ostap Vy'shnyia.* «Maly'j fejleton. Diya... a potim epilog...» // Vecherny'e y'zvesty'ya. 1923. 20 noyabrya. # 13. S. 2.
52. *Ostap Vy'shnyia.* Do logichnogo krayu // Visti VUCzVK. 1923. 13 ly'stopada. # 255. S. 1.
53. *Ostap Vy'shnyia.* Maly'j fejleton. Bravo! Bravo! // Vecherny'e y'zvesty'ya. 1923. 9 noyabrya. # 4. S. 2.
54. *Ostap Vy'shnyia.* Pro «brudnu» presu, pro «brudny'x py'sakiv» ta pro chy'sty'x aktoriv i chy'stin'ky'x rezhy'seriv // Vecherny'e y'zvesty'ya. 1923. # 7. 13 noyabrya. S. 2.
55. *P. Z.* Klassovyyi vrag v sovetskoy dramaturgii : Doklad V. F. Pletneva v Komakademii // Novyyi zritel. 1929. # 12. S. 4–5. S.
56. Peredacha Gosdramyi ukrainskomu teatru // Vechernie izvestiya. 1923. 29 dekabrya. # 45. S. 1.
57. Peredacha Derzhdramy' teatrovi im. I. Franka // Visti VUCzVK. 1923. 30 grudnya. # 294. S. 4.
58. Peredacha kievskogo dramteatra «Berezillyu» // Vechernie izvestiya. 1923. 22 dekabrya. # 41. S. 2.
59. *Petroniy.* «Pismo iz Harkova» // Lliteratura, Nauka, Mistetstvo. 1924. 13 kvitnya. # 15. S. 3.
60. *Petroniy.* Pismo iz Harkova // Zhizn iskusstva (Leningrad). 1924. # 14. S. 22.
61. *Petroniy.* Teatralnoe shefstvo nad rabochimi // Proletariy. 1923. 4 noyabrya. S. 4.
62. *Py'ly'penko S.* Istory'chna dulya // Literatura, Nauka, My'stecztvo. 1924. 6 sichnya. # 14. S. 1.
63. *Predslavy'ch L.* Bude chy' ne bude radyans'ky'j teatr? // Literatura, Nauka, My'stecztvo. 1924. 13 ly'pnya. # 27. S. 1.
64. Rezolyuciya Xarkivs'koyi zagal'nomis'koyi teatral'noyi konferenciyi // Kul'trobitny'k. 1928. # 17. S. 4.

65. Reportazh // Chudak. 01.03.1929. # 10. S. 14.
66. *Rulin P.* Ukrayins'kyj dramatychnyj teatr za p'yatnadcyat' rokiv Zhovtnya // Rulin P. Na shlyaxax revolyucijnogo teatru. Zb. / Uporyad. L. Rulina. Ky' yiv. My'steczto, 1972. S. 43–105.
67. *Semen Gets.* Kievskiy gosud. teatr imeni Franko // Zhizn iskusstva. 1929. # 26. S. 10–11.
68. *Sinelnikov N.* 50 let // Hudozhestvennaya zhizn. 1923. # 1 (4). S. 1–2.
69. *Sinelnikov N.* Shestdesyat let na stsene: Zapiski / Vstupit. st. i lit. obrabot. A. A. Bartoshevicha, obsch. red. D. A. Grudyina. Harkov: Harkovsk. Gos. teatr russkoy dramy, 1935. 347 s.
70. Sluzhaschie Ukrainbanka kleymyat «Aksarinschinu» // Vechernie izvestiya. 1923. 15 noyabrya. # 9. S. 2.
71. *Smoly'ch Yu.* Bilya dzherel // Les' Kurbas: Spogady' suchasny'kiv. Ky' yiv. My'steczto, 1969. S. 38–50.
72. *Smoly'ch Yu.* Les' Kurbas // Smoly'ch Yu. Pro teatr: Zbirny'k statej, recenzij, nary'siv. Ky' yiv. My'steczto, 1977. S. 167–197.
73. Sprava Aksary'noyi // Visti VUCzVK. 1923. 21 ly'stopada. # 262. S. 3.
74. Sprava Aksary'noyi // Visti VUCzVK. 1923. 25 ly'stopada. # 266. S. 3.
75. Sprava Aksary'noyi // Visti VUCzVK. 1923. 27 ly'stopada. # 267. S. 3.
76. Teatr na mestah. Harkov // Teatr (Moskva). 1922. 6–14 yanvary. # 1. S. 22.
77. Teatral'ny'j dy'sput // Radyans'ky'j teatr. 1929. # 4–5. S. 89–107.
78. Tezy' pro teatral'nu kry'ty'ku (zatverdzheni Viddilom druku Byuro CzK VKP(b) 29 grudnya 1926 roku) // Nove my'steczto. 1927. # 3. S. 10–11.
79. *Toddi V.* Kry'ty'ka, yak naukova eksperty'za // Radyans'ke my'steczto. 1928. # 3. S. 2.
80. *Turkel'taub I.* «Ozero Lyul'» // Vechernie izvestiya. 1923. 8 noyabrya. S. 2.
81. *Turkel'taub I.* Vmesto otveta // Hudozhestvennaya mysl. 1922. # 9. 16–22 apr. S. 24.
82. *Turkel'taub I.* Gosdrama. «Medvezhya svadba» // Vechernie izvestiya. 6 dekabrya. # 27. S. 2.
83. *Turkel'taub I.* Gosudarstvennyiy Akademicheskij teatr. «Perikola» // Hudozhestvennaya zhizn. 1923. # 1 (4). S. 3.
84. *Turkel'taub I.* Komu otdat? // Vechernie izvestiya. 1923. 28 noyabrya. # 20. S. 2
85. *Turkel'taub I.* Harkov // Zhizn iskusstva. 1925. # 43. S. 18.
86. *Turkel'taub I.* «Ozero Lyul'» // Visti VUCzVK. 1923. 9 ly'stopada. S. 3.
87. *Turkel'taub I.* Bude chy' ne bude ukrayins'ky'j teatr // Literatura, Nauka, My'steczto. 1924. 29 chervnya. # 25. S. 1.
88. *Turkel'taub I.* Komu viddaty'? // Literatura, Nauka, My'steczto. 1923. 2 grudnya. # 9. S. 1.
89. *Turkel'taub I.* Pidsumky' xudozhn'ogo sezonu // Kul'tura i pobut. 1925. 26 bereznya. # 12. S. 3.
90. *Turkel'taub I.* Pro frankivciv // Literatura, Nauka, My'steczto. 1924. 23 bereznya. # 12. S. 1.
91. *Turkel'taub I.* Teatry' Xarkova. I. Akademichni teatry' // Literatura, Nauka, My'steczto. 1923. 7 ly'stopada. S. 3.

92. Haltura na stsene // Sovetskoe iskusstvo. 1936. 11 marta. # 12. S. 3.
 93. Xry`stovy`j M. Pro nashu teatral`nu kry`ty`ku // Nove my`stecztvo. 1926. # 25. S. 1–2.
 94. Hudozhestvennaya zhizn Moskvyy // Zhizn iskusstva. 1929. # 8 (1328). S. 18.
 95. Hudozhestvennaya zhizn. 1923. # 5 (8).

Ключові слова:

Справа Аксарина (Аксаринщина) — театр імені Франка — Театральні фейлетони Остапа Вишні — Театральні рецензії Ісаака Туркельтауба — дискурс соціалістичного реалізму — державне мистецтво.

Keywords:

The Case of Aksarin (Aksarin Region) — Ivan Franco Theater — Ostop Vy`shnya's Theatrical Feuilletons — Isaac Turkeltaub's Theatrical Reviews — Discourse of Socialist Realism — State Art.

АНОТАЦІЯ

Революція 1917-го року випхала на поверхню конфлікти латентні, котрі досі сором'язливо приховувалися у затінку. Дуже часто ці конфлікти перетиналися, дістаючи спекулятивний, відмінний від оголошеного характер. Відтак прокласти чітку межу між статусами «свій-чужий» можна лише умовно, в межах відносно короткого проміжку часу, що, за припущенням, є ознакою не лише радянської моделі культурної революції.

Надзвичайно показовим об'єктом для дослідження коливання статусів у примхливій короткочасній пам'яті є масова революційна драма, що розгорнулася 1923 року у культурному житті України. Ця драма — локалізована у просторі (столиця України — Харків) і часі (листопад — грудень 1923 року) — широко висвітлювалася у тогочасній пресі як «Справа Аксаринної», перетворилася на «Аксаринщину» і впродовж півтора місяці стала casus belli для «відтискування», за словами П. Руліна, приміщення театру попередніх керівників — Синельникова і Аксарина на користь театру імені І. Франка. У цій драмі увиразнилися ледь не всі можливі сюжети театральної культури радянської доби, принаймні доби міжвоєнної, коли формувалося державне мистецтво — *соціалістичний реалізм як певна комунікативну ситуацію*. Адже *художня культура* — це не лише твори мистецтва і символи на кшталт серпа і молота, це передусім *структура* соціальних стосунків, що вибудовується навколо системи цінностей, а також норми, якими ці стосунки обмежено. Те, що відбувається на сцені, є *кінцевим продуктом*, розшифрувати який можна лише через стосунки, в яких він народився й існував. Система ця динамічна і найвиразніше реалізується у типових для кожного історичного часу *соціальних ролях і сценаріях*, аналіз яких має не лише історичне, а й практичне значення, адже,

незважаючи на зміну гасел, інструменти змінюються не так стрімко, отже, доводиться стежити за руками.

SUMMARY

In the world, where symbols and idols reign, the study of sacralization / demonization procedures must be one of the main ones, because statuses are a clear manifestation of a system of values relevant to the historical period.

The revolution of 1917, having aroused society, not only exposed the conflicts that brought it to life, but also brought to the surface latent conflicts, which were still shamefully hidden in the shadows. Very often these conflicts intersected, gaining a speculative, different from the declared nature. Therefore, a clear line can be drawn between the statuses «own-strange» — only conditionally, within a relatively short period of time, which is presumably a sign not only of the Soviet model of cultural revolution.

The mass revolutionary drama that took place in 1923 in the cultural life of Ukraine is an extremely indicative object for the study of the fluctuation of statuses in capricious short-term memory. This drama — localized in space (the capital of Ukraine — Kharkiv) and time (November — December 1923) — was widely covered in the press as «The Case of Aksarina», turned into «Aksarin» and within a month and a half became a *casus belli* for «repression». according to P. Rulin, the premises of the theater from the previous leaders Sinelnikov-Aksarin in favor of the Ivan Franco Theater. This drama revealed almost all possible plots of theatrical culture of the Soviet era, at least in the interwar period, when state art was being formed — socialist realism as a certain communicative situation. After all, artistic culture is not only works of art and symbols like a hammer and sickle, it is first of all the structure of social relations, which is built around a system of values, as well as the norms by which these relations are limited. What happens on stage is the end product, which can only be deciphered through the relationships in which it was born and existed. This system is dynamic and most clearly realized in typical for each historical time social roles and scenarios, the analysis of which has not only historical but also practical significance, because, despite the change of slogans, tools do not change so quickly, therefore, which forces increased attention «Watch your hands».