

Віктор СОБІЯНСЬКИЙ

МИТЕЦЬ У МАКРОКОСМІ СУСПІЛЬСТВА 1920-х РОКІВ Театрально-критична діяльність Ісаака Туркельтауба

На жаль, на сьогодні можна назвати надто мало досліджень українського театрально-критичного дискурсу, який би розглядався з точки зору феноменології особистості самих театрознавців. І, варто визнати: вітчизняне мистецтвознавство ще не готове до подібних розвідок, адже нині не існує навіть ґрунтовних узагальнюючих праць з історії театру ХХ ст. — про подібні фундаментальні дослідження філогенезу театральної критики в Україні говорити практично не випадає¹ (у дужках відзначимо певні просування у цьому напрямку вітчизняних музико- та мистецтвознавців [3; 4; 5; 6]). Тим часом ракурс погляду на театрально-критичний процес крізь призму феноменології особистості видається вельми перспективним. Що ми і спробуємо продемонструвати на прикладі одного з чільних театрознавців України 1920-х рр. — Ісаака Самуїловича Туркельтауба.

Спочатку наведемо одну «дружню пародію» на «віртуальну» рецензію І. Туркельтауба на виставу «Розбійники». Пародія ця була опублікована у харківській «Театральній газеті» (1924, № 2): «1875 року один мій знайомий, перебуваючи в Криму і сидючи у першому ряду, познайомився із сусідом по кріслу, що сказав: “Не розумію я цієї публіки!” Цей випадок згадується мені часто. П’ять років тому, коли я редагував газету, я уже описав це. Мене дивує — навіщо у наш час відновлювати Шекспіра і кому це потрібно, про що я міркую у своїх рецензіях. Ото дивина, — подумаєш! Із покійним автором я особисто знайомий не був, але, якби він встав із домовини, я ручаюсь, він перевернувся би у домовині разом зі мною, таке жахливе враження це справило на мене. Мені очі не замилиш! Кожна розумна людина погодиться лише зі мною, що це невар-

¹ Можемо згадати лише дві дисертації, в яких досліджується історія театральної критики, однак авторів цих праць цікавила місцева (київська та одеська відповідно) критика заздалегідь визначеного періоду [1; 2].

те й виїденого тухлого яйця. Лише моя коректність не дозволяє мені назвати артистку ... дурепою. Лише ідіоту могло подобатися, як вона плигала у другій дії, немов 14-літня дівчинка, хоча у житті їй уже 48 років і ні для кого із вхожих за лаштунки не таємниця, що у неї багато фальшивих зубів, які я з одним відомим письменником бачив особисто». Ці сповнені іронічного підтексту рядки сприймаються інакше, коли усвідомлюєш увесь театральний-критичний дискурс І. Туркельтауба. Категоричність, самовпевненість та егоїзм рецензента, притаманні йому штампи набувають тоді цікавого контексту.

Парадоксально, але, хоч про активну професійну діяльність І. Туркельтауба відомо достатньо, про життя чільного харківського критика знаємо замало. Український та російський журналіст, театрознавець, театральний та музичний критик, письменник, перекладач, теоретик мистецтва, лектор, театральний просвітител, громадський діяч І. Туркельтауб народився 1890 р. в Оренбурзі. Інформацію про його життя до приїзду до Харкова здебільшого дізнаємося з унікального документу — службової анкети з особистої справи Туркельтауба у Харківському театральному технікумі, що її вдалося відшукати у фондах Державного архіву Харківської області [7, 1]. Документ цей далеко неоднозначний: заповнювалася анкета самим критиком на межі 1921-1922 рр. — і, схоже, цьому тексту притаманне замовчування та перекручування фактів, до чого з політичних міркувань на початку 1920-х рр. дехто уже вдавався. Така підозра закрадається, оскільки в анкеті присутня деяка відверто сумнівна інформація. Туркельтауб стверджує, що у 1910–1911 рр. займався викладацькою діяльністю в Оренбурзі у «Вольн. ун-те» [7, 1], однак перший оренбурзький виш — Сільськогосподарський інститут — був відкритий лише 19 травня 1930 р. [8].

Наведемо практично без купюр й інші анкетні дані Туркельтауба: з 1905 р. він — член Єврейської соціал-демократичної республіканської партії (згодом — член Єврейської комуністичної партії), з 1907–1911 рр. перебував на засланні у Тургайській області, займався громадською роботою. 1914 року Туркельтауб закінчив юридичний факультет Юр'ївського університету (нині — Тартурський, Естонія). Ще з 1910 р. почав займатися викладацькою діяльністю: 1910–1911 рр. — в Оренбурзі, 1912 р. — в Одесі на «народних вищих курсах»¹, 1914 р. — у Вільно (Вільнюсі), на єврейських педагогічних курсах, з 1 вересня 1921 р. — викладач естетики у Харківському музичному технікумі, пізніше — професор Харківського театального технікуму, згодом (?) — Харківського музично-драматичного інституту. Прочитав десятки лекцій та доповідей з літературо- та мистецтвознавства в художньо-наукових організаціях Петербурга, Москви, Одеси, Вільнюса, Саратова, Самари та ін.

¹ Мабуть, маються на увазі Вищі жіночі курси, які функціонували в Одесі з 1906 року.

Окрім педагогічної, активно займався режисерською діяльністю: 1910 р. — в Оренбурзі, 1911 р. — у Двінську (нині — Даугавпілс, Литва), у 1918–1922 рр. — у Харкові. З 1907 р. — голова і член правління багатьох творчих організацій та союзів. 1918 року — голова Ліги Інтелектуальної праці і Голова Ради депутатів трудової інтелігенції у Москві, член правління союзу журналістів. З 1919 р. — голова комісії з організації Робмису (Спілки робітників мистецтва) у Харкові.

Одразу зауважимо: хоч усю інформацію перевірити не вдалося, деякі з даних знайшли своє підтвердження. Так, за свідченнями А. Плетньова [9, 15], Туркельтауб разом з В. Вільнером та М. Муратовим справді був членом режисерської колегії театру Будинку просвіти ім. Луначарського, де працювала трупа під керівництвом М. Синельникова; як режисер керував заняттями у студії при харківському Молодому театрі [9, 37]; ймовірно, Туркельтауб 1918 р. брав участь в літературно-художньому керівництві єврейського театру «Унзер Вінкл» [10].

Однак на сьогодні ще лишається загадкою абсолютна достовірність згаданого документу, адже жодних документальних підтверджень до анкети не додається, малоімовірно також, що наведені дані хтось з роботодавців намагався перевірити (тим більше, що стосувалися вони здебільшого неблизьких країв: з діяльністю Туркельтауба у Харкові сумнівів не виникає).

Так детально ми зупинилися на анкеті І. Туркельтауба лише, аби спробувати усвідомити становище критика на початок 1920-х рр., що знаменують театральну-критичний злет журналіста. Чи справді він мав таку, майже бездоганну біографію? Чи дійсно постраждав від царського режиму і вже у 17 років потрапив на заслання? Відповідно, революційну владу Туркельтауб мав щиро вітати: саме з її приходом критик почав обіймати серйозні посади! Чи все ж йому було чого боятися радянського уряду ще на початку 1920-х рр.? Адже ж недаремно більша частина його професійної діяльності пов'язана із «провінцією». І чи так випадково, лише задля організації Робмису, — якщо вірити анкеті, після надто короткого посадового тріумфу у Москві, — Туркельтауб 1919 р. потрапляє до Харкова? Скоріш за все, у першій половині 1920-х рр. подібні думки в Туркельтауба і не виникали: як і багато його сучасників, радянську ідеологію критик поки сприймав беззастережно.

На початок 1920-х рр. радянська доктрина щодо мистецтва ще не до кінця сформувалася. Тож Туркельтауб міг не приховувати своїх не надто революційних театральних уподобань. Так, актор Р. Черкашин цілком слушно називає харківського критика «апологетом російського провінційного театру життєвого психологізму» [11, 146]. Що цілком закономірно, якщо згадати: критик розпочав свою професійну діяльність у далекій російській провінції, де «реалістичний театр у його класичному виразі» довгий час був для нього чи не єдиним зразком досконалості. Тож Туркельтауб завзято закликає «Не лякайтеся жит-

тя» [12, 2] та активно підтримує у Харкові М. Синельникова: «Півстоліття в російському театрі, вся історія котрого усього лиш, по суті, тягнеться два століття, у театрі, що стражденицьки прокладає собі дорогу в країні, де морок і невігластво населення перепліталися з відчайдушним свавіллям влади, що методично вбиває проблiski культури, — піввіку у такому театрі й у такій країні — це ціла епоха» [13, 2]!

Тож недивно, що Туркельтауб досить стримано відгукувався про здобутки Г. Юри та М. Терещенка, а режисерські пошуки Б. Глаголіна відверто не сприймав, вважаючи: цей митець — «принциповий трюкач, що ніколи не відчуває художню міру» [14, 19]. Вперше ж побачивши курбасівський театр, теж далеко не у всьому його сприйняв. Так, про гастрольну виставу «Газу» Г. Кайзера харківський рецензент зазначав: «П'єса сповнена містичного туману, притаманного творам усіх німецьких експресіоністів. Студія цього туману теж не розсіяла, навпаки, вона ще збільшила його. П'єса абсолютно не передана; текст, плутаний і сумбурний, лишився цілком недоторканим. А характер постановки ускладнив розуміння п'єси настільки, що абсолютна більшість глядачів не схопила не лише основної ідеї п'єси, узагалі-то невловимої, але й змісту драми» [15]. Тут одразу відчувається не зовсім адекватна «методологія» критика: перед Туркельтаубом була цілком нова театральна форма — натомість журналіст підходив до неї за «законами» звичного для нього реалістичного театру. Хоча навряд чи ми б зараз аналізували тексти харківського рецензента, якби у своїй театральній практиці він зупинився лише на реалістичному дискурсі. Туркельтауб був високоосвіченою людиною (випускник Тартуського університету, якщо вірити документам), він був знайомий із здобутками російського та закордонного мистецтва того часу [16], зрештою, тонко відчував театр. До того ж на 1923 р. — час виходу цитованої рецензії — Лесь Курбас був уже знаним у республіці режисером, театральним новатором. Не знаємо, який із факторів — таланту чи пристосуванства — зіграв вирішальну роль у зміні художніх орієнтирів І. Туркельтауба, однак здавалося б негативний відгук на гастрольну виставу Курбаса критик завершив абзацом: «Керівник домігся від студійців бездоганної пластичності і суто акробатичної легкості. <...> Одразу кидається в вічі справжня сценічна організованість, доведена до максимальних можливостей. <...> Монтування вистави свідчить про вдале поєднання мейєрхольдівської конституції з конусно- і циліндроподібними установками інших модерністських московських театрів. Узагалі, у постановці дуже багато від Таїрова і Мейєрхольда, аж до “біомеханіки”, що її у Курбаса не менше, аніж у самого творця її» [15]. З часом Туркельтауб узагалі стане апологетом «Березоля», хоча своє захоплення творіннями Курбаса завжди висловлюватиме стримано і з багатьма обмовками.

Що за злам стався буквально у межах одного тексту Туркельтауба? Чи це були творчі сумніви, які просто стверджують неоднозначність мистецтва і його сприйняття? Чи все ж усвідомлення, що хвалити Курбаса «вигідно», що це й є «революційне» мистецтво, яке неначебто культивувала радянська влада?

Частково відповідь на ці питання дає харківський театрознавець А. Плетньов на сторінках не захищеної докторської дисертації про театральний Харків 1917–1927 рр. «Критик, характерною рисою котрого завжди було стремління знайти “об’єктивну середину”. Він боявся зажити слави ретрограда і тому підкреслював своє доброзичливе ставлення до всього нового, але всередині лишався прибічником реалістичного театру в його класичному виразі. Це був уже відомий нам Туркельтауб — професор, режисер, теоретик і на тлі театрального Харкова діяч не останньої величини» [9, 142].

Доповнити «професійний портрет» Туркельтауба допомагають теоретичні погляди критика на мистецтво. Вони розвивалися у руслі популярної на той час «соціології мистецтва», провідним теоретиком якої на наших теренах був В. Фріче. 1922 року Туркельтауб публікує у часописі «Художественная мысль» серію статей «Марксизм и художественные науки», яку згодом укладає в окрему брошуру [17]. У цій праці критик аналізує історію естетики Росії. А, передовсім, зупиняється на питаннях сучасного становища мистецтвознавства. Він критикує «індивідуалізм» у науці, ситуацію, коли «у кожного (професора. — В. С.) <...> обов’язково виявлялася своя власна теорія» [17, 3]. До того ж, капіталістичній системі», — із сумом зазначає Туркельтауб. — панують «закони ринку», через що «у мистецтві виявилися необхіднішими рекламні рецензії і проспекти <...>. Попит на вчених і “вченість” значно зменшився» [17, 9]. Змальовуючи такі безрадні обставини, дослідник, на жаль, не намагається запропонувати варіанти їх вирішення чи інші альтернативи, а просто маніфестує: «Марксизм — єдине вчення, спроможне вичерпно і переконливо відповісти на поставлені життям науці питання про прекрасне та його творіння» [17, 22–23].

Ще більш насторожують коментарі критика до перевидання збірки статей О. Кугеля «Профілі театру» [18]. «Основною і грубою помилкою, котрої припускається Кугель, — безапеляційно стверджує Туркельтауб, — є неправильне трактування таких моментів, як “російська психологічна проблема, поставлена Достоевським”, чи констатація “збірних рис російського характеру”. У житті людського суспільства, історія якого є історією класової боротьби, нема і бути не може жодних специфічних психологічних проблем національного порядку: ні російських, ні французьких, ні німецьких» [18, 34]; «“Думка”, “душа” і усілякі такі речі аж ніяк не подільні. Це єдиний психофізичний процес, і усілякий про-яв психофізіології людини є результатом тієї чи іншої категорії рефлексів» [18, 37]... Важко повірити, що ці слова належать вишуканому літератору, знавцеві

театру Туркельтаубу. Що його змусило до таких безглузких тверджень? Однак не менш цікаве інше питання: чи задовольнив цей крок офіційну владу, адже з кінця 1920-х рр. тексти Туркельтауба практично зникають зі шпальт тогочасних видань, схоже, 1929 р. він навіть виїздить із Харкова.

Певно, Туркельтаубу дісталось за те, що за час свого перебування в Україні він став справжнім пропагандистом вітчизняного театру. Концепцію причин піднесення українського театру у другій половині 1920-х рр. рецензент висловив у своїй фундаментальній статті «На шляхах українського театру» [19, 226–234]. «Оглядаючись на театральне життя України останніх років, можна простежити дві паралельні течії: швидке зменшення художньої продукції в театрах, що дають вистави російською мовою і так само швидке якісне й кількісне зростання роботи українського театру» [19, 226]. Пояснює таку тенденцію журналіст у душі часу: Україна завжди була багата талантами, однак «жити повним життям» [19, 227] український театр зміг лише після революції. А все талановите «російське» з України «притягнула» до себе Москва: «В тім, що Москва стає подібна до Атен, для мистецтвознавця нема й не може бути нічого несподіваного. <...> Тільки діалектика розвою всієї культури на Україні, в тому числі й художньої, — підсумовує І. Туркельтауб. — могла привести до бурхливого піднесення українського театру і якісного занепаду російського» [19, 227]. Можливо, саме подібне твердження не підлаштовувалось під загальну радянську концепцію?

Звісно, не останню роль у цькуванні критика зіграла та впливовість, якої він досягнув під кінець 1920-х рр. Однак на наше глибоке переконання найзначнішим «прорахунком» Туркельтауба був той факт, що радянську владу та її засоби він схвалював не пристосуванськи, а щиро! Тексти критика сьогодні сприймаються неоднозначно: часом вони настільки відверті та сповнені претензій до конкретних ланок виконавчої влади, що здається, що у Радянському Союзі 1920-х рр. панував не «ранній» тоталітаризм, а демократія. Наведемо лише одну — чи не найпринциповішу у цьому плані — статтю Туркельтауба. Це критика положень щодо контролю театрального репертуару, прийнятих на нараді Московського відділу народної освіти 1924 року. Якщо на той час вони ще могли викликати подивування у когось, то із сьогоднішньої позиції зрозуміло, що це була продумана далекоглядна акція. «Забороняється антирелігійний репертуар, що немає жодного теоретичного обґрунтування». *Пункт цей викликаний благим бажанням, аби даремно не ображати релігійні почуття віруючих* (курсив мій. — В. С.). Але підіть вкажіть, що таке «теоретичне обґрунтування». Де його початок і межа? Посилаючись на цей пункт <...>, цензор заборонить комсомольську агітку під Різдво, завадить антирелігійний ході з опудалами (бо ж тут немає «теоретичного обґрунтування»!..) або буде

гиркати через пасхальну частівку у Червоній казармі. Настільки ж страшні і способи захисту національних меншостей: “жодна сатира чи шарж на національні теми абсолютно неприпустимі”. Прошу розшифрувати цей пункт. Отже, і не думай, наприклад, російською, із кавказьким акцентом заспівати яку-небудь мелодійну пісеньку. Скажуть, передражняє кавказця. Немов усе зло тут. <...> Самі ж автори проекту радять не вдаватися у пуританізм та аскетизм, коли мова йде про сексуальні моменти, а тут раптом така святість — самі ж перегинають палицю в інший кінець. “Забороняється репертуар, що викривляє або тенденційно зображає робітничий побут”. Я ладен видати будь-яку премію тому, хто розшифрує це положення. Перш за все, де той патент, що виданий за правильність зображення робітничого побуту. Цей побут настільки непростий, різноманітний і ще, врешті решт, темний і недосліджений <...>. Де ж критерій для визначення правильності чи викривлення у зображенні робітничого побуту. <...> Спробуйте за таких умов надати свободу дій провінційним цензорам. Адже ж вони зрештою, а ніхто інший, будуть вершити усю репертуарну долю. <...> *Коротше кажучи, у розглянутих “положеннях” забагато безглузлого, недолугого, непотрібного і навіть шкідливого, аби їх можна було втілювати у життя* (курсив мій. — В. С.) <...>» [20]. Яким наївним був Туркельтауб!

Укладачі видання «Лесь Курбас у театральній діяльності, в оцінках сучасників» [21, 912] припускають, що «правдоподібно [І. Туркельтауб] загинув в ув'язненні». Така непевність редакторів цілком зрозуміла: імені критика немає ні у «Списках громадян Харківської області, що були репресовані позасудово», що зберігаються у Державному архіві Харківської області, ні у доступних виданнях з інформацією про репресованих харків'ян. Його ім'я фігурує лише безпосередньо у так званих «Сталінських списках», тобто переліку людей, засуджених за особистою санкцією Сталіна та його найближчих соратників з Політбюро ЦК ВКП(б) [22]. Прізвище Туркельтауба значиться у московському «Списку» серед «Категорії 1», тобто серед засуджених на розстріл. Те злощасне подання від 10 червня 1938 р., в якому міститься прізвище І. Туркельтауба, підписане трьома людьми: розчерки «За» на титульному аркуші поставили Й. Сталін та В. Молотов і свій підпис у кінці документу один з його «авторів» І. Шапіро — начальник «8 ГУДБ НКВС СРСР», старший майор Державної безпеки. За гіркою іронією долі півроку поспіль був заарештований і сам Ісаак Шапіро [23].

1. *Болгарская Г. Д.* Развитие демократических тенденций в русском драматическом театре Киева 50–60-х гг. XIX в.: Автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.01 / Гос. ин-т театр. искусства им. А. В. Луначарского. — М., 1980.

2. *Білик А. А.* Театральна критика Одеси в контексті міської видовищної культури (друга половина XIX — друге десятиріччя XX століття): Дис. ... канд. мистецтвознавства: 26.00.01 / Одеський

національний політехнічний університет. — Одеса, 2009.

3. Руднева А. Н. Оперная критика на Украине: Проблемы и тенденции (1917–1932 гг.): Автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02. — Л., 1986.

4. Гордійчук Я. Становище українського музичного театру і критика: Київ, 20–30-ті рр. — К., 1990.

5. Савицька А. Художня критика в Україні: Друга половина XIX — початок XX ст.: Хрестоматія: Навч. посібник. — К., 2001.

6. Криволапов М. О. Про мистецтво та художню критику України XX ст.: Вибрані ст. різних років. Кн. 1: Формування та розвиток національної мистецької школи і мистецтвознавчої науки в Україні XX ст. — К., 2006.

7. Харьковский театральный техникум: Личное дело проф. Туркельтауба И. С. — Державний архів Харківської області, ф. Р-924, оп. 1, од. зб. 19.

8. Общие сведения: Оренбургский государственный аграрный университет. — Режим доступу: www.orensau.ru/content/view/1/2/. — Назва з домашньої сторінки Інтернету.

9. Плетнёв А. Из истории становления советского театра на Украине (Театральный Харьков первого десятилетия после Октября): Дис. ... доктора искусствоведения: 17.00.02 / Харк. гос. ин-т искусств им. И. Котляревского. — Харьков, 1975. — Зберігається в Музеї історії Харківського академічного драматичного театру ім. Т. Шевченка.

10. Всё для клезмеров: [Харьковский еврейский театр «Унзер винк» — история становления еврейского театра в г. Харькове и на Украине]. — Режим доступу: <http://klezmer.com.ua/theatre/theatre16.php>. — Назва з домашньої сторінки Інтернету.

11. Черкашин Р., Фоміна Ю. Ми — березильці: Театральні спогади-роздуми / Упоряд., примітки В. Собіянського. — Харків, 2008.

12. Туркельтауб І. Не лякайтеся життя // Нове мистецтво. — Харьков, 1925. — № 9. — С. 2.

13. Туркельтауб И. Н. Н. Синельников (1873-1923) // Художественная жизнь. — Харьков, 1923. — № 5. — С. 2.

14. Туркельтауб И. Харьков // Жизнь искусства. — Л., 1926. — № 9. — С. 19.

15. Туркельтауб И. Гастроли студии Л. Курбаса: «Газ» // Пролетарий. — Харьков, 1923. — 19 июня.

16. Туркельтауб І. Театр на Заході // Культура і побут. — Харьков, 1925. — 27 верес. — 25 жовт.

17. Туркельтауб И. Марксизм и художественные науки. — Харьков, 1922.

18. Кугель А. Р. Профили театра / Ред. А. Дуначарский; Примеч. И. Туркельтауба. — М., 1929.

19. Туркельтауб І. На шляхах українського театру // Червоний шлях. — Харків, 1927. — № 2. — С. 226–234.

20. Туркельтауб И. К контролю над репертуаром // Театральная газета. — Харків, 1924. — № 32.

21. Лесь Курбас у театральній діяльності, в оцінках сучасників: Документи / Заг. ред., передмова і приміт. В. Ревуцького. — Балтимор; Торонто, 1989.

22. Сталинские расстрельные списки. — Режим доступу: <http://stalin.memo.ru/>. — Назва з домашньої сторінки Інтернету.

23. Руководящие кадры НКВД: [Шапиро Исаак Ильич]. — Режим доступу: www.memo.ru/history/nkvd/kto/biogr/gb537.htm. — Назва з домашньої сторінки Інтернету.