

ЗАРУБІЖНИЙ ТЕАТР В УКРАЇНСЬКИХ ТЕАТРАЛЬНИХ МЕДІА 1917 – 1934 рр.

В історіографії театру питанням театральних медіа 1917–1934 років присвячені: праця М. М. Агуфа, бібліографічні покажчики С. Балухатого, В. Вишневського, частково – довідникова стаття В. Довгича і М. Жулинського, монографії та статті О. Клековкіна, А. Білик, безпосередньо – наукові статті М. Гринишиної, В. Собіянського і Ю. Полякової. Однак, жодними з них аспект висвітлення зарубіжного театру в українських медіа не розглядався.

Метою цього дослідження є визначення пріоритетів редакторів українських медіа у висвітленні зарубіжного театрального життя; простеження динаміки «зовнішньої» політики української театральної преси, а також жанрово-тематичних особливостей і функціональних відмінностей цих матеріалів у різного типу виданнях.

УНР. ІНШУВАННЯ РОСІЙСЬКОЇ КУЛЬТУРИ

Як слушно зазначають В. Довгич і М. Жулинський, «З 1917 р. нова українськомовна періодика набуває дедалі більшої сили, передусім моральної. Національна преса стала як фактором відновлення державності, так і значущим символом, своєрідним прапором цього процесу» (Довгич, Жулинський, 2013, с. 404).

Саме державницькою позиційністю просякнута публікації єдиного україномовного театального медіа

часів УНР – «Театральні вісти». «Покищо тільки бюлетень» (так визначила його жанр редколегія у першому номері) виходив у Києві з квітня по жовтень 1917 року. «Театральні вісти» було задумано як тижневик Українського Театрального організаційного комітету. Активна участь у підготовці та проведенні Всеукраїнської театральної наради та утвореному внаслідок затверджених там рішень Комітету Українського Національного Театру привела на посаду редактора «Театральних вістей» Леся Курбаса.

«Театральні вісти» були адресовані не масовому читачеві, а професіоналові театру – «творчому колективові його – акторству» (Від редакції, 1917, Театральні вісти, 1, с. 3). Мету видання його редактор вбачав у комунікації між акторством та організації театрального з'їзду (Там само, с. 3-4). Вже у наступному числі бюлетеню редактор анонсував намір «...поширити в дечому наше завдання. <...> попри вузько професійні організаційні справи, обговорювати в нашому «бюлетеню» справи, що відносяться до театру взагалі, наблизити його до типу театрального журналу, вести постійний, по змозі повний огляд нашого сценічного життя і дати змогу висловлюватися організаторам аматорського театру» (Від редакції, 1917, Театральні вісти, 2, с. 1-2).

Стиль «Театральних вістей» революційно-маніфестаційний. Провідні жанри – редакційна стаття, маніфест, відозва, репортаж виступів з'їзду, листи театрального колективів. Видання було мистецтвознавчо-есеїстичним, з виразною націотворчою програмою театрального мистецтва. З огляду на труднощі часу, у бюлетені не було жодних графічних красот, фото чи мальованих ілюстрацій. Кожне число «Театральних вістей» вміщувало лічені, але розлогі матеріали. Структуру

номеру складали приблизно чотири повноцінні статті, листи до редакції та хроніка.

Прагнучи самовизначитися як національна, політична автономія, як державницька нація, відповідальний редактор «Театральних вістей» Лесь Курбас та інші автори бюлетеню послідовно іншували росіян та їхню культуру. У цьому виданні часів Української народної республіки помітні імагологічні інтенції письма про театр. На сторінках бюлетеню український театр, українська культура чітко сепаруються від російських, а Україна усвідомлюється як звільнений з кайданів 250-річний в'язень. Спиридон Черкасенко у статті «На сторожі чистоти національного мистецтва» наголошував, що «державна нація бездержавні нації завжди обкрадала на таланти і присвоювала їх собі... Нехай наш храм буде невеличким, але він є виявом тільки нашої творчої душі, за вашою ж поміччю ми тільки загубимо себе самих, як давно вже загубили москалі» (Черкасенко, 1917, Театральні вісти, 3-4, с. 3).

Започаткувавши рубрику «По чужих театрах», «Театральні вісти» симптоматично писали тут про поширення української модерної драми на російській сцені (про всеросійський успіх постановок за В. Винниченком і прийняття до постановки в саратовському театрі «Камінного господаря» (Українські п'єси на російській сцені, 1917, Театральні вісти, 3, с. 15-16).

Актуальними і для нашого часу є висловлені у програмній статті «Баламутні гасла» теза Лесея Курбаса про «очищення нашого репертуару з російської мови...» і маніфест: «Нація скидає з себе пута з чужого панування, нація хоче обмити своє обличчя з “хохлацького гриму”, хоче знаціоналізувати все життя на своїй землі» (Курбас, 1917, Театральні вісти, 5-6, с. 9).

На противагу впливу російської культури, цілком органічно виявляється інтерес редактора «Театральних вістей» до актуальних текстів європейських діячів театру. Адже, як писав дослідник творчості Л. Курбаса: «Свою систему він створив на перехресті української культури і європейського мистецтва: театру, літератури, музики, малярства, філософії і психології. Л. Курбас мав серед своїх колег чи не найширшу гуманітарну освіту: закінчену гімназію, навчання у Віденському і Львівському університетах <...> Він бачив вистави найкращих австрійських, німецьких, польських і російських театрів, спостерігав гру австрійця Й. Кайнца, поляка Л. Сольського...» (Козак, 2010, с. 180). Отже, впровадження дискурсу європейського, зокрема, німецького театру на сторінках «Театральних вістей» було продиктовано і германофільством режисера.

Лесь Курбас сам переклав і у кількох поспіль номерах бюлетеню вмістив статтю «Трагедія актора» німецько-єврейського філософа і публіциста Теодора Лессінга (Лессінг, 1917, 1, с. 3-6; 2, с. 3-6; 3-4, с. 3-7; 5-6, с. 4-8). Стиль «Трагедії актора» в перекладі Л. Курбаса несе на собі відбиток експресіонізму (суцільне шаленство, бентежність, зойк). Текст достоту романтизує фах актора.

У статті за підписом криптонімом Л-ь редактор подав витримки з публікацій англійського драматурга Оскара Вайльда. Зокрема, цитату, яку згодом дослідники візьмуть як розтлумачення курбасівського методологічного штадс-пункту методу перетворення: «...життя під формами мистецтва, а не мистецтво під формами життя» (Л-ь, 1917, Театральні вісти, 5-6, с. 3).

Полемічне спрямування мала і перекладена стаття німецького поета-дадаїста, актора Макса Райнгардта Рудольфа Блімнера «Драма і сцена» (Блімнер, 1917, 9-10,

с. 3-12). Її автор закликав сприймати як помилкове заявлене переконання, «що акторське мистецтво є мистецтвом репродукуючим». Лесь Курбас поділяв думки автора про те, що «Прихильники найкрайнішого напрямку заблукали аж так далеко, що вважають актора дословно за жреця слова поета» (Там само, с. 3-4). Український режисер вважав за потрібне донести до сучасного акторства суперечку відомого німецького актора театру і кіно з теоретиком і режисером театру Георгом Фуксом у його постулаті синкретизму природи акторської гри: «Фукс не добачає, що акторське мистецтво вже давно прийняло такі форми, що не мають нічого спільного ні з танком, ні з музикою. Здавна вже на місце схематизуючого ритму, ввійшла необмежена міміка (в найширшому розумінні), на місце музики на ціле небо від неї рідна мелодія мови» (Там само, с. 5-6). Закликаючи солідаризуватися з Арістотелем у необхідності розрізняти поезію та актора, Р. Блімнер аргументував це тим, «що якби треба було тільки акторові вгадати що хотів поет, то всі виконавці мали б стати на одне лице, а це не так <...>. Ми знаємо що можливості представлення є супроти кожного твору необмежені» (Там само, с. 5-6).

У липневому номері «Театральних вістей» Лесь Курбас вмістив у хроніку новин зарубіжного театру дві нотатки про театральну справу у своїй рідній Галичині (Австро-Угорська імперія). Перша інформація про взятих у полон провідних діячів галицької сцени: «відомого антрепренера Осипа Стадника», «арт. Бучму, арт. Ів. Майхера» і «капельмейстера львівського театру Мих. Коссака», завершувалася курбасівським спонукальним закидом: «Дивно тільки, що правнича комісія Ц. Ради не подбала досі про переведення їх (як і других інтелігентних укр. сил, засланих і полонених) на територію України, де

вони могли б дуже притомитися, тим паче, що людей для роботи культурної у нас взагалі що мало, а в сей вирішальний момент рішуче замало» (Галицькі артисти в полоні, 1917, Театральні вісти, 7-8, с. 21). Друга інформація мала радше статистичний характер, із забарвленням редакторської самореклами: «На території Галичини, окупованій нашими військами; існує тепер 8 українські трупи. З них найкраща, і найстарійша – трупа в Тернополі. Основана в 1915 р. Л. Курбасом, трупа зразу притягнула до себе більшість тих артистів Львівського укр. театру, яких окупація Галичини застала на території на схід од р. Стрипи» (Українські театри в Галичині, 1917, Театральні вісти, 7-8, с. 21-22).

Аналіз комплекту «Театральних вістей» виявив, що п'ята частина кожного номеру утворювали матеріали про європейське мистецтво (що є найвищим відсотком серед видань досліджуваного періоду). Водночас з цим, «Театральні вісти» не висвітлювали театральне мистецтво США, Азії. На сторінках бюлетеню акторів України закликали творити новий незалежний театр, підкреслено відмежовуючись від театру корифеїв. Лесь Курбас орієнтує сучасних митців на філософію театру О. Вайльда і Т. Лессінга, Р. Блімнера, бачить акторів майбутнього освіченими (статей про режисуру у виданні не було). Аналогічні завдання висуває режисер у цей час перед акторами театру-студії «Молодий театр», виховуючи в них інтелектуальну здатність розрізняти стилі і творити мистецтво у їх категоріях.

Через низку труднощів (згадаймо, що в серпні 1917 року розпочав постійні покази вистав Молодий театр, що творчо та організаційно істотно утруднило здатність Л. Курбаса віддаватися редакційній діяльності), за півроку вийшло тільки одинадцять номерів «тижневика». Останнє

число (10-11) було надруковано за місяць до успішного наступу на Київ більшовиків.

Однією з тенденцій міжреволюційних місяців стало, на думку В. Довгича те, що «відновлюються закриті у розпал війни видання <...> Журнал “Шлях” (Москва-Київ) став наступником “Української хати”» (Довгич, Жулинський, 2013, с. 404). «Шлях» виходив з 1917 по 1919 роки (усього видано двадцять номерів). Це започатковане у Москві українське видання позиціонувалося як вісник літератури, мистецтва та громадського життя. До програми входив і театр. Юридично редактором-видавцем «Шляху» у Москві був Хведір Коломийченко. Журнал існував на засадах приватної ініціативи, що її підтримували знані українські науковці та письменники, зокрема, О. Кобилянська та А. Кримський. У березні 1917 року, редакція, «Вітаючи Український Нарід з відкритою можливістю вільного життєбудівництва» проговорювала мету видання: «утворенне зовнішнє свободних форм з-задля поглиблень і вільних вияв творчого духу, а тако ж поширеннє, звищеннє і розцвіт рідної культури на початках Самостійности України» (Від редакції, 1917, Шлях, 1, с. 3).

З театральних діячів серед співробітників журналу були Микола Вороний (завідував редакційним відділом у Києві) та Яків Мамонтов. Від № 7 1917 року до переліку колективу авторів увійшли О. Олесь і Г. Хоткевич. В останній рік додалися і практики сцени Лесь Курбас, В. Верховинець і М. Терещенко.

У галузі театральної проблематики завдання своєї редакція «Шляху» бачила як висвітлення національного театру на сучасному етапі. Однак, присутній був і світовий контекст.

Першим серед таких матеріалів стала проблемна стаття О. Агієнка «Вільний театр» (Агієнко, 1917, Шлях, 2, с. 68-70). Невипадково автор закрив у її титулі назву театру А. Антуана. Концепція автора статті передбачала, що до аналізу українського театру (у параграфі 5) він прямував через перші 4 параграфи, у яких розглядав театр глобальний. Автор вільно орієнтувався у поглядах на театр А. Стріндберга, згадував стародавньо-грецьку драму і театр В. Шекспіра, нарікав на велику кризу сучасного театру та на жагу нових форм. Спогадуючи нові течії французького театрального життя, О. Агієнко зауважив чому італійські футуристи славлять вид театру вар'єте – «за те, що він не має традиції, за те що розважає комічними ефектами і збуджує еротизм» (Агієнко, 1917, Шлях, 2, с. 64).

В уривку статті Оскара Вайльда «Критик як артист» у перекладі В. Шумлянського наголошено на потребі «інтелектуального критицизму», «культурі і мистецтві, які виплекають *інтернаціоналізм*» (Оскар Вайльд. Без кордонів, 1917, Шлях, 5-6, с. 107). З огляду на те, що саме цей уривок було подано в журналі, ця позиція британського драматурга резонувала з поглядами редколегії.

Мотив східного театру оприявнений на сторінках «Шляху» лише опосередковано – у прозі французького прозаїка, поета, драматурга Катюля Мендеса, «Поезії в прозі» якого переклав М. Вороний. Героїня новели «Гарна маска» ділилася своєю фобією: «Якби я наділа одну з тих японських масок, страшних і надзвичайних, з вусами, як у пуделя» (Мендес, 1917, Шлях, 5-6, с. 21).

Починаючи з № 7 1917 року, редакція більше не друкувала матеріали про європейський театр, проте популяризувала переклади європейських драматургів. Ініціатором такої редакційної політики, ймовірно, був

М. Вороний. Оскільки саме в його перекладах були надруковані п'єса «Зелена папуга» А. Шніцлера (Шніцлер, 1917, Шлях, 8, с. 5-16; 9-10, с. 33-71) та «Злодій» О. Мірбо (Мірбо, 1918, Шлях, 2, с. 7-25). Крім того, в журналі вийшов переклад М. Рильським сатиричної комедії «Пан» Шарля ван Лерберга (Леєрберг, 1918, Шлях, 4-5, с. 22-51; 6-7, с. 39-65). В одному з номерів було вміщено рекламу видання мольєрівського «Тартюфа» в перекладі В. Самійленка з передмовою М. Вороного («Тартюф», 1918, Шлях, 5-6, с. 116). А вже в наступному числі журналу в рубриці «Бібліографія» подано велику рецензію М. Жука на це видання (Жук, 1918, Шлях, № 7, с. 69-71). На те, що редакція плекала надії щодо практичної користі від своєї перекладацько-видавничої діяльності, вказує така теза М. Жука: «для нашої сцени це дуже цінний вклад, тим більше, що якраз тепер засновано нові театри і певно ми побачимо “Тартюфа” на сцені» (Там само, с. 70).

Від середини 1918 року «Шлях» вже друкувався у Києві. В останніх чотирьох номерах журналу матеріалів театральної тематики не виявлено. Переживши УНР, першу навалу більшовиків, гетьманат П. Скоропадського і встановлення влади Директорії, на початку 1919 року журнал «Шлях» припинив своє існування.

Перегляд комплекту видання виявив, що на початках редакційна політика журналу передбачала есеї-рефлексії на тему зарубіжного театру, проте надалі, з огляду на специфіку літературної діяльності його керманичів, «Шлях» відійшов від аналізу практики до пропаганди якісних українських перекладів класичних та сучасних європейських п'єс.

Вже у 1918 році, у період гетьманату П. Скоропадського, процес іншування російської культури у київській театральній періодиці призупинився. Зокрема,

понад вісімдесят номерів журналу «Зритель» у Києві вийшли не лише російською мовою, а й у дизайні, який копіював образ однойменного дореволюційного видання в Петербурзі.

ГЕТЬМАНАТ. РОСІЙСЬКОМОВНА ТЕАТРАЛЬНА ПРЕСА З НІМЕЦЬКИМ АКЦЕНТОМ

9 лютого 1918 року Українська Центральна Рада уклала з Німеччиною та Австро-Угорщиною, Туреччиною і Болгарією Берестейський мир, відомий як Хлібний договір. З квітня по листопад Україна мала міжнародне визнання та німецько-австрійську військову підтримку у боротьбі з більшовиками.

Порівняно з 1917 роком, коли в Україні виходило лише три медіа театрального або літературно-мистецького профілю, за гетьманату теа-друк активізувався. Нові літературно-мистецькі та театральні видання з'явилися у Києві («Наши дни», «Куранты литературы, искусства, театра, общественной жизни», «Зритель», «Театральная жизнь»), Одесі («Театральный день», «Восход», «Фигаро») та Харкові («Колосья», «Дер идише артист», «Театральный журнал»). Одне з видань виходило на ідиші, решта – виключно російською.

Преса цього періоду втрачає ідеологічну спрямованість 1917 року. Переважна більшість видань його часу – рекламно-довідкового характеру, інколи одверто бульварні. У цьому дослідженні розглянемо практично відсутній досі в театрознавчому дискурсі про театральну критику раритетний тижневик театру, мистецтва і суспільної думки «Фигаро». Серед центральних наукових бібліотек України відшукати його комплект вдалося лише

в Одеській Національній науковій бібліотеці. Видання показове тим, що виходило саме протягом семи з половиною місяців уряду П. Скоропадського (з 8 травня по 23 листопада 1918 р.). Журнал був приватною комерційною справою редактора-видавця Михайла Раймонда (справжнє прізвище Співак), а в останні місяці – Аркадія Мурова (справжнє прізвище Лівшиць). Складно визначити певно, з якою метою театральне медіа отримало ім'я найвідомішого персонажа драматургії П. О. Бомарше. Чи посприяла цьому європейська генетика міста, яке до другої половини ХІХ століття мало статус порто-франко. Чи редактор «Фигаро» просто нахабно (і геть безпідставно – з огляду на формат свого медіа!) грав на бренді всесвітньо впливового суспільно-політичного паризького видання. Подібно до того, як в тому ж році нове київське медіа «Зритель» плагіатувало концепцію (від назви до візуального образу) з петербурзького театального журналу. Принаймні, жодного пояснення назви у першому числі одеського «Фигаро» нема. А втім у першій статті журналу «Теж “profesion de fuas”» Є. Горським у доволі легковажний спосіб сформульовано мотивацію видавати нині в Одесі медіа, де буде висвітлюватися, в тому числі, зарубіжний театр: «...для чого ж узагалі писати про мистецтво європейське, вселенське і місцеве мистецтво і театр. Щоби відвести душу, шановні читачі, і час від часу пробуджувати й у вас це бажання» (Горський, 1918, Фигаро, 1, с. 5).

Як будь-яке комерційне театральне медіа, «Фигаро» мало значну рекламну частину, а новини про європейський театр подавалися в розрізі приватної богемної хроніки.

Статистично абсолютними рекордсменами серед зарубіжних театральних новин є у комплекті з 23 номерів

«Фигаро» статті та інформація про віденський та німецький театр.

Видання не було багатим на фотоілюстрації. Замість них нерідко давали ілюстрації-замальовки кореспондента І. Мексіна портретів провідних митців Віденської оперети: Пані Карді-Міловіч (Мексін, 1918, Фигаро, 4, с. 7), Пан Фан в опереті «Граф Люксембург» (Мексін, 1918, Фигаро, 4, с. 8), Пані Бахріх (Мексін, 1918, Фигаро, 5, с. 9), фотопортрет режисера цього театру Поппера (Віденська оперета, 1918, Фигаро, 6, с. 7). Для № 12 «Фигаро» редактору вдалося відшукати єдине серед комплекту видання фото сценографії вистави без акторів: «1-й акт нової оперети Легара “Там, де співає жайворонок”. Пос. театру Ан дер Він» (У Відні, 1918, Фигаро, 12, с. 4).

У «Фигаро» була постійна рубрика «Закордоном». Зокрема, у ній писали про успішне поновлення оперети «Синя Борода» в Цюрихському театрі у блискучій обробці бернського поета Жана Бунді (Цюрих, 1918, Фигаро, 3, с. 12). Читачів регулярно інформували про завершення європейськими авторами нових п'єс, про їх сценічні першопрочитання: «Герміна фон Зонненталь, донька славетного трагіка Адольфа Зонненталю, написала триактну драму “Щаслива”» (За кордоном, 1918, Фигаро, 10, с. 13). «В Альтоні під Гамбургом в театрі “Комедія” вперше було поставлено фарс Б. Томаса “Тітка Чарлея”. Виступає гастролуючий в Альтоні улюблений берлінський комік Альберт Боценгард» (За кордоном, 1918, 11, с. 14).

«Фигаро» констатував моду на російську тему: у Берліні «добрим успіхом користується комедія “Молодий цар”, яка змальовує картини російського придворного життя» (За кордоном, 1918, Фигаро, 9, с. 12) і висвітлював факти представництва і популяризації російської культури (українська не була у фокусі) – втілення «Вишневого саду»

в Берлінському народному театрі, святкування 100-річчя від народження І. Тургенєва постановками «Нахлібника» в Берліні та «Провінціалок» в Лейпцигу (За кордоном, 1918, Фигаро, 21, с. 4).

У центрі уваги читачів цієї рубрики – перебіг ангажементів зірок європейської сцени: «Алессандро Моїссі виступив з великим успіхом 15 раз в «Живому трупі» (неприхована реклама популярності в Європі російської драми – Ю.Щ.), стільки ж раз в «Царі Едипі», у «Владі темряви» (знову реклама – Ю.Щ.), у «Привидах», «Гамлеті», «Ромео і Джульєтті» (За кордоном, 1918, Фигаро, 9, с. 12). Журнал «Фигаро» інформував, що, попри проблеми з ногою, Сара Бернар щовечора в одному з вар'єте Нью-Йорку з успіхом грає у виставі за твором ветерана битви при Соммі роль молодого солдата (Сарра Бернар, 1918, Фигаро, 22, с. 4). Влітку 1918 видання інформувало про лекцію «найвеличнішого пророку та керівника футуризму» Т. Марінетті у Палермо (За кордоном, 1918, Фигаро, 11, с. 14).

Редактору не давали спокою цензурні обмеження австрійських митців: «У Відні цензура заборонила постановку “Материнство” Євгенія Бріє, мотивуючи заборону тим, що автор належить до нації, налаштованої ворожо до Австрії» (За кордоном, 1918, Фигаро, 12, с. 14); «У Бреславлі цензурою заборонено до постановки трагікомедію Офервегеля і Річарда “Той, що робить кроки”» (За кордоном, 1918, Фигаро, 10, с. 13); «Берлінському Дому комедій дозволено постановку раніше забороненої цензурою п'єси “Той, що робить кроки”» (Вісті звідусіль, 1918, 17, с. 3).

Пізніше рубрику було перейменовано на «Вісті звідусіль». У ній, зокрема, повідомлялося про організаційні новації в театральному світі Варшави:

магістрат створив комісію, яка спільно з акціонерним товариством – власником Польського театру, покликана здійснити будівництво приміщення для міської театральної комісії. Колишнім директором театру Польського в Лодзі утворено музично-театральне бюро, яке буде обслуговувати всю країну. Редакція «Фигаро» вважала вагомою новиною і пропозицію видавати при бюро щомісячник театального мистецтва (Вісті звідусіль, 1918, Фигаро, 17, с. 3).

Театральна хроніка 1918 року дає чималий матеріал для розуміння механізмів обслуговування кайзерівського режиму німецькими театральними діячами та їх залучення до пропаганди на території підконтрольній німецьким військам Україні. Зокрема, пропаганда була спрямована на німецьких солдат: «Трупа дрезденських артистів на чолі з королівським саксонським артистом Максом Рене, – писало видання, – обслуговує виставами військових на позиціях (у Клінцах – територія сучасної росії та Новгород-Сіверському – нині Україна) (Вісти звідусіль, 1918, Фигаро, 21, с. 3).

Мистецька дипломатія мала посприяти пом'якшенню ставлення місцевого населення України до німців. Так, на грудень 1918 року планувався гастрольний тур театру М. Райнгардта до України. На обкладинці № 12 журналу було вміщено фото найвідомішого німецького режисера з позначкою: «до його поїздки в Україну». У той час для українців-галичан М. Райнгардт був режисером їх метрополії. Наталія Владимірова писала: «Щодо входження театральних засад і практики М. Райнгардта в український мистецький простір, то тут передовсім згадаємо велику статтю за підписом Номо – “Театральне мистецтво і український театр (Думки та уваги)”, що 1912 року виходить друком у львівському часописі

“Літературно-науковий вістник”, (ІХ т. 58-60). Її автор, український поет, журналіст, перекладач, педагог і режисер М. Вороний...» (Владимирова, 2015, с. 8). Щодо українців Наддніпрянщини, то їм вистави М. Райнгардта ще бачити не доводилося. Тож, перспектива перших гастролей «зірки» світової режисури М. Райнгардта була вміло подана підприємливим одеським медіа як цикл сенсаційних публікацій (що так важливо для комерційного видання).

У матеріалі-анонсі літа 1918 року кореспондент «Фигаро» писав, що гастролі театру М. Райнгардта в Києві мали розпочатися з 15 грудня. Передбачалося, що в Києві, Харкові, Одесі покажуть не менше 20 вистав протягом 26 днів, бо далі театр виїде на гастролі до Бухаресту та Софії. «З огляду на те, – писало видання, – що Макс Рейнгардт позбавлений можливості полишити без свого нагляду три театри, якими він керує, особисто він до Києва не приїде. Моїссі виступить у перших показах вистав, а потім буде замінений першокласним дублером» (Гастролі театру Макса Рейнгардта, 1918, Фигаро, 12, с. 11). Театр мав приїхати у складі 40 акторів та персоналу, привезти всі декорації, а от оркестр, хор і квартет оперних співаків планували сформувати для турне в Україні у Києві. «Натомість, – писав кореспондент, – до Берліну поїде російський балет за участі московських та петроградських видатних митців. Навесні в Києві буде німецька оперета» (Там само, с. 11). Наприкінці жовтня «Фигаро» інформував своїх читачів про наступне: київським міським театром отримано телеграму М. Райнгардта про те, що він особисто приїде на 17-18 днів гастрольних показів Берлінського театру, а в кожному з трьох міст України показано буде по 6 вечірніх вистав і ранкові. Уточнивши параметри українських сцен, М. Рейнгардт повідомляв, що

виставу «Живий труп» в турне показано не буде, оскільки ця вистава вимагає обертового кола. Редакція подала корисну інформацію про те, скільки грошей ладний був витратити на ці гастролі організатор гастролей: «За підрахунками кожна вистава має обходитися в 30000 рублів. Через такий неймовірно високий бюджет вистав, можливо що весь матеріальний ризик візьме на себе київське відділення Німецької “Кунстпропаганди”» (У Києві, 1918, Фигаро, 21, с. 3). В тому ж матеріалі редакція переказувала сумніви М. Райнгардта у реальності організації до такої міри витратних та логістично напружених гастролей. У листопаді наступ більшовиків «скасував» анонсовані гастролі Берлінського театру в Україні.

Серед великих матеріалів про зарубіжний театр у «Фигаро» – «В китайському театрі» Петра Вержанського, ілюстрований замальовками сцен вистави. За жанром це емоційний, навіть романтичний відгук на побачене враженого екзотикою глядача. Автор описує архітектуру сцени і зали театру, глядацький контингент, звичаї їсти і пити під час нескінченної вистави, жанрову своєрідність і нескінченність тривалості вистав, умовність, виконавську майстерність, сприйняття глядачів у перших рядах: «вони були схожі на фанатиків, змовників» “дивної” музики» (Вержанський, 1918, Фигаро, 19, с. 5). Свій репортаж автор веде із помітним символістичним забарвленням, звертаючи увагу читача на: «містичне прагнення до таїни потойбічного дійства» (Там само, с. 6). Петро Вержанський не вважає за потрібне назвати сам театр і його локацію, що свідчить про відчуття ним великої дистанції між екзотичним китайським театром та добре знаним одеситами європейським театром чи пак театром в Україні,

або відсутність сталого дискурсу про китайську сцену в українських медіа.

У тижневику не практикували рубрику некрологів, проте регулярно вміщували інформацію про смерть зарубіжних театральних діячів: «У Вісбадені померла популярна німецька актриса Ельфріда Байргаммер» (За кордоном, 1918, Фигаро, 11, с. 14), «22 липня в Магдебургу помер відомий антрепренер Симон Блуменфельд» (За кордоном, 1918, Фигаро, 12, с. 14), «в Берліні померла Марія Іоакім, примадонна провідних німецьких театрів, яка в останні роки займалася і драматургією» (За кордоном, 1918, 23, Фигаро, с. 14). Складно уявити, скільки відсотків одеситів до цього чули ці імена, не кажучи вже про те, щоб бачити їх у театральній справі, проте редакція одеського медіа мала джерело постачання інформації та вважала за потрібне імітувати долучення в такий спосіб своїх читачів до випадкових фактів німецької театральної хроніки.

Аналіз комплекту видання «Фигаро» виявив характерну для преси часів гетьманату увагу до хроніки світського життя «зірок», реставрацію російськомовних медіа та нав'язливу рекламу досягнень російської культури. Найпоширеніші жанри письма про зарубіжний театр: хроніка, анонс. Аналітичних статей у журналі було небагато. Матеріали про зарубіжний театр, які подавали на сторінках «Фигаро», стосувалися драми, опери, балету та оперетки, новинок драматургії на європейській сцені (прихована реклама для місцевих театрів). Зустрічалися нотатки щодо театральної цензури та впровадження нових театральних організацій у Європі, а також відкриття театральних журналів. Посутньо у «Фигаро» привертає увагу тенденція показу театального життя Західної Європи крізь індивідуалістичну призму біографічних

подробиць його видатних діячів (предметом публікації міг стати як факт нової постановки, так перебіг ангажементу, повернення актора на сцену, його хвороба, смерть). Велика частота і переважно рандомний характер згадок про європейський театр засвідчують їх справжнє завдання – імітація, підробка інтегрованості одеських читачів «Фигаро» у богемне життя театральної Європи.

УРСР. ГЕРМАНОФІЛЬСЬКИЙ ПОЛІТИЧНИЙ ТЕАТР

У першій половині 1920-х років СРСР було визнано багатьма світовими державами, що дозволило на певний час вибудовувати з кожною з них стратегічні стосунки, у тому числі, шляхом культурної дипломатії. Як зазначає дослідниця Л. Біліченко, «Протягом 1923-1926 рр., після укладання ряду консульських конвенцій, на території УРСР почали засновуватися консульські установи у трьох стратегічно важливих для економіки та торгівельних зносин, містах країни: Харкові (тодішньої столиці УРСР), Києві та Одесі» (Біліченко, 2025, с. 65). У Харкові та Києві відкрилися італійський, польський, турецький та німецький консулати. Також у 1924 році нарешті було узгоджено лінію радянсько-китайського кордону, що призвело до визнання Китаєм легітимності радянської держави, а відтак – і до встановлення короточасних дипломатичних стосунків між ними. Щоправда, як фіксує згадана авторка, «...відносини між СРСР та Китаєм наприкінці 20-х – початку 30-х рр. були фактично припинені через конфлікт у районі КЗЗ у 1929 р.» (Біліченко, 2023, с. 15).

На початку 1930-х років в УСРР було вже напрацьовано методологічні підходи до написання історії

зарубіжного театру. Відбувалося це в академічних виданнях – підручниках, збірниках. Авжеж, ці підходи у театрознавстві як у точній науці важливі для розуміння театрального-критичного дискурсу про зарубіжний театр.

Професор Олександр Білецький у вступі до підручної книги своєї аспірантки Л. Дмитрової писав про завдання вивчення світового театру так: «Ще зовсім недавно історія театру була перш за все історією репертуару, тобто історією драматичної літератури. Тепер ще невеличка покищо, але передова група дослідників рішучо повернула в бік висвітлення театру, як мистецтва самостійного, з властивими лише йому специфічними особливостями» (Білецький, 1929, с. 5).

Професор Петро Рулін у редактованому ним тексті перекладених Миколою Зеровим статей Ервіна Піскатора та написаній до видання передмові послуговувався терміном німецького режисера «політичний театр». Підстави актуалізувати праці європейського театального діяча в радянському науковому контексті П. Рулін вбачав у тому, що «шляхи театральних шукань Піскатора дають чимало цікавих паралелів до історії нашого революційного радянського театру» (Рулін, 1932, с. 5). Український театрознавець наголосив на громадянській позиції Е. Піскатора, яка стала вихідною обставиною для створення ним авторського театру і добору його виразальних засобів як способу соціального висловлювання. При аналізі режисерських принципів німецького митця П. Рулін окремо зупинився на службовій функції акторів у виставах його політичного театру – натомість довоєнному театру «зірок», а також підкреслив активну роль глядачів як свідомих громадян у показах вистав Е. Піскатора (соціологічний метод).

У цьому параграфі ми розглянемо своєрідність висвітлення проблем зарубіжного театру у трьох найбільш впливових на театральне середовище виданнях Народного комісаріату освіти: «Нове мистецтво», «Радянський театр» і «Нова генерація».

Для германофільства 1920-1930-х рр. серед митців і представників мистецьких медіа України було кілька причин.

Річні звіти Державного видавництва України привертають увагу німецьким акцентом неперіодичних видань.

1923 рр. окремою книжкою було надруковано в перекладі українською експресіоністичну п'єсу «Корал» Г. Кайзера. Відомість Всеукрдержвидава свідчить про стандартний наклад у 5000 примірників (Відомість руху робіт, що перебувають у поліграфічному виробництві, 1923, 23 трав., с. 231). Списки дозволених до показу п'єс, вміщені у журналі «Радянський театр», засвідчують, що у 1931 році, після гастролів у Харкові Берлінського Молодіжного театру, українською вийшли одразу два переклади показаної ними п'єси В. Вольфа «Ціан-калі» – О. Музиченка та М. Новака (Український репертуар, 1931, Радянський театр, 1-2, с. 195).

На початку 1920-х років Мистецьке об'єднання «Березіль» у Києві мало в своєму основному репертуарі, а також в майстернях, вистави за творами німецьких експресіоністів, для чого були зроблені переклади п'єс: Г. Кайзера («Газ»), Е. Толлера («Машиноборці», «Людина-маса»). У фонді Всеукрдержавидава віднайшовс документ, що підтверджує статус рукопису перекладу «Машиноборців» Е. Толлера як такого, що «готується до друку» (Рукописи, що готуються до друку, б.д. (1923?), с. 99). У 1923 році стаціонаваний у Харкові Театр

ім. І. Франка на чолі з Г. Юрою теж грав вистави за творами німецьких драматургів: «Еуген Нещасний» Е. Толлера, «Червоні солдати» К. Вітфогеля. Також театр поставив п'єсу одного з ідеологів створення Баварської Радянської республіки Е. Мюзаме «Юда», переклад якої українською видрукувало україно-американське товариство «Космос», що популяризувало робітничу драму.

З документу «Річний звіт видавництва ЛІМ» Державного видавництва України за 1933 рік очевидно, як багато перекладів творів німецьких авторів або праць про німецько-радянські стосунки було замовлено і оплачено авторам:

Кестлер А. Радянський союз з погляду Берліна;
Бургардт О. (Юрій Клен). Переклад «Нібелунги»;
Бехер Й. Антологія сучасної німецької поезії;
Бредель В. «Машинна фабрика»;
Бредель В. «Ровенгофштрассе»;

Біга. Пролетарська революція Німеччини (Річний звіт видавництва ЛІМ, 1934, 1 січ.).

Наприкінці 1920-х рр. жодну іноземну сучасну культуру українські митці театру і представники медіа не знали так добре, як німецьку. Найбільше цьому посприяли відвідини їх представниками Берліну та інших міст країни. Влітку 1927 року НКО України відрядив до Німеччини для відвідин Магдебурзької театральної виставки Л. Курбаса, Й. Гірняка, В. Меллера і директора М. Дацківа від Театру «Березіль», а також Г. Юру від Театру ім. І. Франка й А. Петрицького від Державної української опери. Дослідниця українського театру М. Фавлер пише що «Курбас і Гірняк знайомилися з місцевим театром, Дацків досліджував сценічне освітлення <...>. Наступного, 1928 року, до Німеччини вирушила вже

більша група...» (Фавлер, 2025, с. 178). У тому числі, Й. Гірняк і драматург Остап Вишня. Митців, письменників та журналістів у цих подорожах супроводжували інструктовані представники радянського державного апарату.

Того ж самого 1927 року, що особливо важливо для предмету цього дослідження, власним коштом були відряджені до Берліну терміном в один місяць для ознайомлення з культурою: театром, кіновиробництвом і пресою – представники харківських медіа. Ця поїздка була детально розкрита у протоколі спеціального допиту слідчими обвинувачуваного В. Морського. Як оглядач шпальти культури в газеті «Пролетар» Володимир Морський отримав в редакції пропозицію записуватися «на екскурсію до Берліну для ознайомлення з пресою та історичними пам'ятками міста» (Протокол допиту обвинувачуваного Морського В.С., 1950, 4 трав., с. 40). Згідно того ж протоколу допиту, всього з Харкова до Берліна було відряджено вісім журналістів та художник газети «Пролетар» М. Уманський (Протокол допиту обвинувачуваного Морського В.С., 1950, 4 трав., с. 41). 1950 року, на хвилі боротьби з космополітизмом, на підставі тієї поїздки В. Морського було обвинувачено у зраді батьківщини, зокрема, у шпигунстві на користь Німеччини⁴⁶.

Розгляньмо матеріали про театр закордоном у найрепрезентативнішому виданні про театр 1920-х років «Нове мистецтво». Двотижневик виходив з кінця 1925 по середину 1928 рр. Офіційно головним редактором його був начальник відділу мистецтв Головополітосвіти НКО Микола Христовий, утім фактично роботою з авторами журналу

⁴⁶ Детально про це у статті: Коваленко, 2015.

займався відповідальний секретар – український журналіст, театральний критик Василь Хмурій.

Усього питанню зарубіжного театру було приділено 34 окремих статей, що, враховуючи кількість номерів у комплекті «Нового мистецтва» (а саме 85), свідчить про те, що ця тема висвітлювалася в кожному третьому номері видання. Крім того, майже в кожному числі медіа зарубіжна сцена висвітлювалася в рубриці, що варіювала свою назву: «За кордоном», «Ріжне», «Хроніка».

«Нове мистецтво» мало найширше серед театральних медіа України охоплення географії театрів, регулярно вміщуючи тексти про сценічне мистецтво Чехії, Британії, США, Канади, Франції, Італії, інколи згадуючи про театр Польщі, Японії, Китаю. По одній згадці знаходимо в комплекті журналу про театральне мистецтво і драматургію Іспанії, Туреччини, Швейцарії, Чорногорії, Аргентини та Індії.

Кількісним рекордсменом серед публікацій цього напрямку були статті про театр Німеччини (24 статті/згадки в хроніці). Також високий рейтинг висвітлення серед зарубіжних театральних культур мала у виданні Австрія. В одній зі статей – «Паризькі фрагменти» – Євген Деслав прямо заявляв, що у Європі панує мода на німецький театр (Деслав, 1927, Нове мистецтво, 24, с. 14).

Водночас з тим, ці цифри геть не означають, що редакція журналу пропагувала зарубіжний театр. Оскільки навіть в назвах, а тим паче в риториці текстів більшості з цих статей українському читачеві проштовхували думку про системну кризу в італійському, австрійському, іспанському, французькому, американському театрі. Винятком слугує лише стаття «Сьогодні на заході» автора А. Сталь у першому числі журналу, у якій аксіоматично трактувався пріоритет європейського театру:

«Західні країни високо розвиненої культури, чудової театральної техніки, місце народження театральних напрямків. Це знають всі» (Сталь, 1925, Нове мистецтво, 1, с. 12).

Отже, при висвітленні теми іноземного театру спеціалізоване видання «Нове мистецтво» керувалося далеко не завжди аналітичними міркуваннями, а радше пропагандистськими.

Серед інших тем у зарубіжному мистецтві, на яких акцентувало видання: поширення вистав у жанрі ревю та паризьких театрів шансоньє; осучаснення класичних творів шляхом часового синкретизму в постановці; політична актуалізація класики – в одному з матеріалів значилося, що актор, який грав позитивного Шпігельберга у «Розбійниках», був загримований під Л. Троцького (За кордоном, 1926, Нове мистецтво, 24, с. 19); необхідність вдосконалення техніки українського актора; технології сцени сучасного театру; запровадження в США механічного суфлера – барабану зі світляним рядком ролі, що обертається; а також прорив у можливості фотографувати виставу буквально в процесі її показу глядачам; діяльність робітничого театру; трестізація театру в Берліні; міжнаціональний театральний союз; Перший інтернаціональний конгрес театральної і музичної критики в Парижі, тощо.

Другий момент редакційної політики, який вартий критичного наголосу, це надмірна кількість меседжів (загальним рахунком 16 хронікальних нотаток або згадок у статтях), що посиляли своїм читачам М. Христовий та В. Хмурий стосовно величі російської культури та її тріумфів за кордоном. У поле уваги редакторів потрапляла цікавість режисерів пражських театрів до втілення чеховської драматургії та творів Ф. Достоевського; запозичення японською сценою МХАТівського репертуару;

втілення у Європі творів наркома освіти СРСР А. Луначарського; запрошення С. Радлова на постановку опери П. Чайковського до Берліну; культивування таких героїв російської історії як Распутін, Павло І, Дмитрій Самозванець у постановках європейських театрів; балети І. Стравінського; російський оперний сезон в Лісабоні. Особливо великим був відсоток такої інформації до 1927 року, поки не набрала ще обертів кампанія українізації. Для порівняння – заснований у 1927 році тим самим ДВУ журнал «Нова генерація» подібних наративів взагалі не просував.

Критичні жанри, в яких писали про зарубіжний театр на сторінках «Нового мистецтва»: інформація, фотоінформація (мінімально анотована), рецензія, реферування і компіляція перекладеної статті та навіть інтерв'ю (попри те, що в радянській театральній критиці такого жанру в цей час не існувало), огляд, нарис-портрет, проблемна стаття.

Серед авторів «Нового мистецтва», які надавали матеріали про світовий театр, були український режисер Олександр Загаров, діяч діаспорського аматорського українського театру І. Віктор, харківський лінгвіст-германіст Михайло Плеський, московський мистецтвознавець Альфред Бесехес.

На підставі упроваджених цим дослідженням до наукового обігу архівних матеріалів вдалося встановити, яким шляхом найчастіше потрапляли до редакцій українських медіа матеріали закордонних кореспондентів (з Франції, Австрії, Німеччини, США та ін.).

Неповний архів редакції журналу «Нове мистецтво» у фондах Музею театального, музичного та кіномистецтва України зберігає кілька важливих у контексті досліджуваної теми листів. Вони дозволяють зробити

висновок щодо зацікавленості редакції в особі В. Хмурого у публікаціях про «лівий» зарубіжний театр або статтях, які б підривали підвалини театру буржуазного. Збережені в архіві відповіді українських емігрантів з Парижу та Нью-Йорку на запити В. Хмурого про співпрацю (квітень 1927 року), свідчать про системний пошук редактором закордонної автури. Емігрантський статус Є. Деслава та Є. Крука допомагає встановити той факт, що написано їх листи до В. Хмурого небездоганною (бо на той час вже призабутою), утім українською мовою. Українською ж звертався до редактора віденський кореспондент доктор Леопольд Кац, який наполегливо пропонував «Новому мистецтву» рецензентські послуги, посилаючись на успішну співпрацю з журналом «Кіно» і додатком до газети «Вісти ВУЦВК» «Культура і побут» (Кац, [б.д.], архів журналу «Нове мистецтво», Музей театрального, музичного та кіномистецтва України). У цьому листі автор розкриває і свій псевдонім – Петро Буда, під яким нерідко друкував статті. Отже, всі ці емігранти виявили бажання співпрацювати з державним українським виданням, з огляду на фінансову вигідність такої роботи та керуючись ностальгією і прагненням ствердити себе в медіапросторі колишньої батьківщини.

Лист паризького адресата Василя Хмурого Євгена Деслава від 3 квітня 1927 року є надзвичайно важливим, оскільки допомагає уточнити, в який спосіб «Нове мистецтво» (а також інші видання періодсектору) оплачувало журналістські послуги закордонних авторів, які не могли власноруч розписатися у платіжній відомості: «...отримав вашого листа. <...> “Нове мистецтво” ще не отримав. Коли буду мати кілька чисел, улаштую вам обмін з французькими артистичними виданнями. Надсилаю вам нарис “З мистецького Парижа”. Прошу вас вигладте мову.

<...> На всі Ваші умови згожуюсь. Гонорар прошу мені надіслати через Московський Народний Банк на моє паспортне ім'я (Евген Слабченко) 24, rue, Cels Paris. В разі якихось труднощів, на представника уряду УСРР Полоцького для мене» (Деслав, 1927, 3 квіт., Архів журналу «Нове мистецтво», Музей театрального, музичного і кіномистецтва України).

У фонді Народного комісаріату України іншого архіву – ЦДАВО України – було віднайдено відповідний офіційний документ, датований січнем 1928 року, лист за підписами Голови правління Войцехівського та завідувача фін. рах. відділом [нрзб] до Валютного управління НКФ УСРР – про відкриття поточного рахунку Московського Народного банку (Париж). У листі значилося, що «Нині Держвидав України розпочинає торговельні стосунки з Францією і вже складено з деякими книготорговельними організаціями і особами у Франції відповідні договори, у виконання яких цього року ДВУ надсилатиме до Франції літературу своєї і чужої продукції і закуповуватиме закордонну літературу. Отже, в наслідок вищезгаданих операцій, виникає потреба мати в одному з закордонних банків поточний рахунок, куди вноситимуться нашими контрагентами належні ДВУ гроші і де ДВУ зосереджуватиме свої розрахунки з ними» (Про відкриття поточного рахунку Московського Народного банку, 1928, 9 січ., ЦДАВО України).

Траплялися випадки, коли і в чинних громадян СРСР були «виходи» на актуальну інформацію про театр закордоном. Зокрема, одна з нечисельних дописувачок-жінок медіа того часу О. Немировська, яка мешкала в Ленінграді, регулярно висвітлювала у журналі «Нове мистецтво» тему зарубіжного театру.

В архіві зберігається кілька датованих 1926 роком російськомовних листів рецензентки до редактора. Зокрема, авторка наполегливо вимагала надіслати їй авторський примірник журналу та відповісти щодо планів найближчої співпраці: «Шановний тов. Хмурий! Я не отримала Від вас жодної відповіді на мого листа, і не знаю, чи поновило “Мистецтво” своє існування. Між тим, зараз початок сезону як в Ленінграді, так і за кордоном, і я могла б дістати різноманітний матеріал, тим паче, що поки що і сама не надто зайнята» (Немировська, 1926, 8 жовт., Архів журналу «Нове мистецтво», Музей театрального, музичного і кіномистецтва України).

Архівні документи, що зберігаються в ЦДАВО України, допомогли виявити, що передбачалася співпраця робітничих видань Європи та США з журналістами українських медіа для двобічного висвітлення пролетарського мистецтва в СРСР та країнах Європи.

У фонді 177 (НКО УСРР) ЦДАВО України – в од. збереження 10783 «Листування з окрвиконками та державними театрами про надання пільгових квитків і перепусток до театрів робітників освіти» – відшукався відповідний документ за 1928 рік. У ньому заступник наркома освіти О. Полоцький і заступник зав. відділу мистецтв Б. Вольський зверталися до всіх державних театрів НКО з пропозицією «давати місця Редакторові “Українських щоденних вістей” в Парижі тов. Севрюку, О.О. для відвідування вистав в державних театрах НКО УСРР (Всіх державних театрів НКО, 1928, 15 жовт., ЦДАВО України).

У відповідь на лист В. Хмурого американський кореспондент Є. Крук доповідав про переважно «буржуазний» характер місцевої преси і наголошував на можливості співпраці українського видання з єдиним у

Нью-Йорку робітничим медіа: «... з видань лівого напрямку, які цікавляться мистецтвом, ми тут маємо одне єдине “New masses” – місячний журнал, решта видань – служителі Мамони, ... з ними нічого не вдієте. Нові маси гарний журнал, але бідний, так що співробітники його згодилися постачати матеріал безплатно. З ними можна поспробувати наладити контакт. Це я і зробив. Сподіваюся, що принаймні, налагоджу справу обміну. Чи є в Новому мистецтві співробітники, володіючі англійською мовою? Як так, то з цього журнальчика можна буде дещо використовувати. ...Зарахуйте мене передплатником і посилайте кожен № Нового мистецтва мені» (Крук, 1927, 5 квіт., Архів журналу «Нове мистецтво», Музей театрального, музичного і кіномистецтва України).

У таких, що ще ледь становилися, контактах українських та зарубіжних медіа, питання авторського права фігурувало дуже однобоко. Англomовні статті українською передруковувалися у піратський по відношенню до їхніх авторів спосіб, щоправда, з дозволу редактора американського видання. Так, в листі від 5 квітня 1927 року Є. Крук повідомляв, що «статтю свою про Гео Гроші взяв з журналу New masses» (Крук, 1927, 5 квіт., Архів журналу «Нове мистецтво», Музей театрального, музичного і кіномистецтва України) та просив вислати йому нове число «Нового мистецтва». Можна було б подумати, що йдеться про переклад раніше друкованої статті самого Є. Крука, якби не уточнення цього кореспондента вже у наступному листі до В. Хмурого: «Автор статті про Гео Гроша це бувший редактор органу німецької компартії Роте Фалля. Зараз він є в Нью-Йорку» (Крук, 1927, 12 квіт., Архів журналу «Нове мистецтво», Музей театрального, музичного і кіномистецтва України).

Показовою з точки зору ігнорування елементарних персональних даних цитованого джерела є стаття без автора (редакційна?) «Французький театр на роздоріжжі». У ній подано пряму мову «директора експериментального театру Студіо на Єлісейських полях», який наводить вражаючу статистику – 5000 паризьких глядачів, «які готові сприймати пошуки в театрі – експресіоністичний, кубістичний», а також віщує, що «масовий прийде на зміну старому театру» (Французький театр на роздоріжжі, 1926, Нове мистецтво, 27, с. 11). Однак, прізвища директора цитована незграбна стаття не містить.

Американське театральне життя Є. Крук висвітлив у трьох різноспрямованих публікаціях (Нова американська опера «Королівський паж», 1927, Нове мистецтво, 12-13, с. 15; Театр «Новомасовців» в Нью Йорку, 1927, Нове мистецтво, 25, с. 12; Лист з Америки, 1928, Нове мистецтво, 3, с. 12).

Пишучи нарис-портрет робітничого театру, що організовано при революційно-мистецькому журналі «Нові маси» («Театр нових драматургів»), Є. Крук обстоює думку про необхідність дієвого впливу театру на соціум: «Не можна сказати щоб і ця п'єса була в частині змісту ідеологічно витримана в дусі визвольної боротьби пролетаріату, але що вона з агітаційного боку корисна, то цього ніхто не заперечить. Коли б поставити її в Детройті, то робітники Форда багато дечого навчилися» (Крук, 1927, Нове мистецтво, 25, с. 12). Перша частина нарису фокусує увагу на огляді чинного репертуару, а також п'яти пєс, затверджених на майбутній сезон. Зокрема, пише Є. Крук і про лобювання театром багатонаціональних інтересів робітників Америки (твори про єврейських емігрантів з більшовицької Росії та про корінних «негритосів»). У другій частині автор наголошує на відмінностях

у штатному розписі робітничого театру: п'ятеро його драматургів водночас є і керівниками різних адміністративних напрямків, і прибиральниками, і теслярами в театрі.

«Лист з Америки» – спроба комплексного огляду театрального життя Нью-Йорку, в якому Є. Крук звертає увагу на кілька соціально-загострених вистав. Він критикує «Переважну більшість п'єс, ставлених в кілька стах театрах Бродвею або п'єс європейського репертуару, що трактують так звані “проблеми” життя європейського панства, або ж “безпроблемну” американську нісенітницю, призначену для розваги втомленого клопотним днем американця» і «так звані “мюзікал комеді” та різні рев'ю, де вершок “мистецтва” гарні дівочі ноги» (Крук, 1928, Нове мистецтво, 3, с. 12). Також у статті наголошено на «фурорі», спричиненому в США «пару років тому» гастрольями МХТ, а також зауважено, що щороку з Парижу приїздить з виступами театр-кабаре «Летюча миша» М. Балієва, і всі квитки на російських гастролерів розпродані, попри мовний бар'єр.

Доволі скромним виявився внесок Є. Деслава у знайомство читачів «Нового мистецтва» із сучасним театром Франції. Справжнє прізвище Деслава – Слабченко. У Парижі він лишився після розформування дипломатичної місії УНР 1920 року. У період, коли Є. Деслав співпрацював з журналом «Нова генерація», він уже налагодив співробітництво з українським медіа «Кіно». Оскільки в еміграції саме кінорежисура виявилася його покликанням. В огляді «З мистецького Парижу» театр був не в фокусі, проте тезово озвучені новинки репертуару столичних театрів, наголошено на тому, що «захоплення парижан Піранделло минає», але його манера письма вплинула на місцевих авторів. Максимально критично

оцінює дописувач «мюзик-голи, мертвечину різних ревю» (Деслав, 1927, Нове мистецтво, 16, с. 14-15). У пізнішій публікації Є. Деслава («Паризькі фрагменти») показовою є оцінка паризьких гастролів Алессандро Моїссі як «пересічних» вистав (Деслав, 1927, Нове мистецтво, 24, с. 14).

Найбільш плідно співпрацювали з українським виданням О. Немировська, чотири розгорнуті статті якої характерні розширенням географічних меж екскурсів «Нового мистецтва» у театр закордону, та Л. Кац, який надрукував у журналі п'ять статей про театральне життя столиці Австрії.

Огляд О. Немировською іспанського театру є унікальним на сторінках українських медіа зверненням до сценічних традицій цієї країни. Щоправда, самі традиції, зокрема, жанр сарсуели, авторка і не акцентувала. Фокусом характеристики сучасної драматургії вона зробила «соціально чутливих драматургів Хасінто Беневенте й Хоакіна Дісенте» (Немировська, 1926, Нове мистецтво, 8-9, с. 9). У річищі переважно критичного ставлення редакції до зарубіжного театру лежить і теза О. Немировської: «іспанська сцена осталась такою, як була й 50 років тому. Постановки її примітивні. Та консервативна іспанська публіка, що призвичаїлась ходити старими втоптаними стежками, і не прийняла-б жодного новаторства» (Там само, с. 9).

Решта публікацій О. Немировської були зроблені, вочевидь, на матеріалах німецької театральної преси. У статті «Перемога ревю» вона теоретизувала про поділ мистецтва на високі й низькі жанри. Авторка наводила вимоги театральних критиків Берліну до ревю – як дійства, що вимагає суцільності розгортання видовища, і наголошувала на тому, що в ревю «головний режисер ні

що інше як монтажер, що систематизує словесний, музичний і балетний матеріал» (Немировська, 1926, Нове мистецтво, 25, с. 16). На завершення статті О. Немировська наводила певну класифікацію виконавців ревію і зупинилася на окремих його «зірках».

В іншій статті – «Німецька преса про кризу західно-європейського театру» О. Немировська цитувала дві публікації в *Die litterarische Welt* (1927, 28). Не зазначаючи, що інформаційним приводом статті «Театр – спроба діапазону» була смерть видного публіциста та актора Максиміліяна Гардена, авторка статті в українському виданні, однак, доносила до читачів його критичні думки про сучасний театр як «підприємство», що вимагає кожного дня «витрачати від п'ять до п'ятсот тисяч, щоб нагодувати цей величезний тулуб зо всією армією й челяддю його персоналу» (О.Н., 1927, Нове мистецтво, 22, с. 12). Митець поставав проти тенденції, що «театральний директор має жити так само, як і великий банкір, або кіно-зірка» (Там само, с. 12). І ці його думки, беззаперечно, резонували з ідеями робітничого театру-комуни в радянському суспільстві. На думку М. Гардена, головна причина театральної кризи – брак драматургії на тлі перевиробництва акторів і режисерів. «усі німецькі театри зріклися сталого репертуару» й «почали шукати рятунку в “серіях”, що примусили їх бігати за кожною “новинкою”. А новинки тим часом усі привозні й майже не ростуть на національнім ґрунті. Росте імпорт з усіх кінців, не урівноважуваний жодним експортом. Звідси пасивний торговельний баланс і... криза!» (Там само, с. 12).

Продовження теми драматургічної кризи О. Немировська побачила в тексті Франца Юнга з того ж номеру «Літературної газети». Авторка статті (фактично перекладачка і компіляторка) цитувала Ф. Юнга щодо

зміни статусу драматурга в сучасному театрі. «Воля автора при постановці його річей сказала довго жити для театрального персоналу. Для актора роля стала свідомою й конечною спекуляцією, від якої майже залежить його животіння. Ще складніше становище режисера, на якого навалили відповідальність за найменшу хибу постановки <...> До нині інтереси автора захищали ще театральний критик і завліт. Але тепер їхні вилив, що надто наближує театр до літератури, ретельно приду шується, їхнє місце заступають: художник, декоратор, режисер світляних ефектів, композитор, що пише музику до тексту то-що <...> Драматургові ж доводиться боротися <...> і вся його творча робота паралізується вимогами театру й світогляду вчорашнього дня» (О.Н., 1927, Нове мистецтво, 22, с. 12-13).

Доктор Л. Кац постачав українським медіа конйюнктурно критично загострені проти рівня австрійського та загалом європейського театру матеріали-огляди.

Його стилю притаманна безапеляційність висновків, не підкріплених достатнім фактажем, а також легковажне ставлення до цитування та самоцитування.

У нотатках «Театральне життя Відня», вміщених у газеті «Культура і побут», Л. Кац подавав статистичний матеріал: 200000 робітників через безробіття не до театру; великі колективи «Опергауз» і «Бургтеатр» не змінювали свій репертуар від падіння Габзбурзької імперії; театр «Кунстштеле» вже зіграв 1100 вистав зі знижкою на квитки робітничим профспілкам; проте надактуальною є потреба робітників мати свій робітничий театр з відповідним репертуаром (Кац, 1926, 1 серпня, Культура і побут, с. 5).

У майже однойменній статті у «Новому мистецтві» Л. Кац розгорнуто подав ті самі тези. Третина всієї статті

була відведена міркуванням про безробіття та кризу. «Одночасно з цією матеріальною кризою, – писав Л. Кац віденські театри переживають ще більшу кризу мистецьку, бо не зважаючи на величезні суспільні зміни, вони продовжують іти старими стежками». Заявляючи, що Бургтеатр «... забезпечений державою матеріально, він також, як і опера, живий спогадами», дописувач протиставляв їм Німецький народний театр, який модернізувався і директор якого Рудольф Беер використовує всі здобутки сучасної театральної техніки, а також формує сучасну репертуарну політику. Наостанок Л. Кац фокусує увагу читача на організації у Відні пролетарського «Вільного театру» (Кац, Театральне життя у Відні, 1926, Нове мистецтво, 31, с. 16).

Тема театру і безробіття є однією з визначальних маніпуляцій у дописах Л. Каца. Статтю «Лист із Відня» у 1927 році він починав так: «Незважаючи на те, що театральний сезон вже досяг свого найвищого ступня, у Відні й нині з поміж загальної кількості 1500 артистів майже 600 безробітні. А це тому, що частина віденських театрів була перетворена на кіно або стоїть замкнута, а по інших було переведено, так звану націоналізацію, бо театральні підприємці намагаються коштом зменшення персоналу піднести свої прибутки, посиляючись на тяжке становище театрів на ґрунті високого оподаткування» (Буда Петро, 1927, Нове мистецтво, 29, с. 7).

Статтю «Театр Райнгрдта у Відні» Л. Кац ефектно починав з тенденційного протиставлення європейського та радянського театрів: «У розмові з кореспондентом газети “New York Herald” (на відміну від О. Немировської, Л. Кац не уточнює ані назву, ані номер та дату цього видання – прим. Ю. Щ.) відомий театральний режисер Макс Райнгардт цілком одверто заявив, що сучасне європейське

театральне мистецтво, за винятком Радянського Союзу, не тільки переживає велику кризу, а взагалі поступово йде до занепаду» (Кац, 1927, Нове мистецтво, 7, с. 14). Щоправда, пістетне покликання на думку авторитетного митця в одній статті не завадило тому ж Л. Кацу звинуватити режисера у тому, що його поманила до США «гонитва за доларами». Надалі у статті 1927 року Л. Кац констатує, що «більшість колишніх прихильників драматичного мистецтва, так би мовити, зрадили цю галузь театральної штуки, повернулись спиною до драматичного театру, а масово почали учащати до кіно або на музикальні вистави (ріжні ревію, оперета, та опера). Тому не дивно, що нині також і чимало відомих драматичних артистів переходять до праці в інші галузі театального мистецтва або до кіно» (Там само, с. 14). На думку автора статті, Віденський театр М. Райнгардта наповнюється сьогодні принципово іншою публікою, ніж було до війни – ця публіка прагне лише розваг.

Саме в цій публікації Л. Каца натрапляємо на послідовне трактування ним комедії «Ревізор» М. Гоголя як українського репертуару. Не інакше як (раптом!) «інтуїцією Райнгардта» пояснює Л. Кац «спроби показати своїм глядачам цікаві для них картини з колишнього русько-українського життя (! – прим. Ю.Щ.). Саме в цій публікації Л. Кац дає власну оцінку баченій виставі: «Так раніше у його віденському театрі були виставлені дві п'єси Тургеніва та Андреева. А нині вже 25 раз з великим успіхом пройшла відома комедія Гоголя – “Ревізор”. І от характерно, що один з найкращих теперішніх режисерів усю увагу зосередив на зовнішнім боці спектаклю (туалети, декорації), він намагався можливо яскравіше показати глядачам деталі колишнього дрібно-буржуазного життя та побуту далекої України, тоді як іронія Гоголя, а також

його внутрішній протест, відступили на другий план, бо Райнгардт добре знає “свою” публіку, розуміє що їй не подобається» (Там само, с. 15). Проте завершує свою статтю Л. Кац абсолютно традиційно: «...цілком зрозуміло, що Райнгардтові, який тисячами ниток зв’язаний з занепадницькою буржуазією, справді досить важко визволитися від її хоробливих впливів та віддатися мистецькій творчості, узгаднюючи вимоги часу та інтереси і культурні потреби пролетарської класи. Бо у Відні не є таємницею, що чудовий будинок театру, у якому грає трупа Райнгардта, належить тутешньому магнатові-спекулянтові Кастільоні» (Там само, с. 15).

Всі матеріали Л. Каца про тетар були тенденційно політизованими. Зокрема, у рецензії на драму Жюля Ромена «Диктатор» її актуальність автор бачив у європейському контексті Б. Муссоліні і Ю. Пілсудського (Кац, 1927, Нове мистецтво, 6, с. 14-15). У матеріалі «Новий театральний сезон у Відні» Л. Кац спочатку аналізував аполітичну репертуарну політику всіх музичних театрів міста, а потім вдався до свого улюбленого зауваження щодо відсутності у Відні пролетарського театру (не зрозуміло, як в одного і того ж автора узгоджуються ця теза з надрукованим раніше повідомленням про «Вільний театр» у Відні) і зосередився на описі ролі соціал-демократичної організації в пролетаризації німецького театру: «Так зване “кунстштеле”, яке має своїм завданням зробити мистецтво приступним для широких мас трудящих, теж не може похвалитися будь якими здобутками. Меншовики самі це визнають, коли говорять: “Театри, по яких даються вистави для нас, належать не нам. Це капіталістичні підприємства і підлягають вони законам капіталістичного ладу. Якби ми мали власні театри, то тоді було б значно менше деяких труднощів”.

Уся діяльність цього “кунстштеле” обмежується тим, що воно на підставі умови з деякими театрами обов’язує останні виставляти певні п’єси майже виключно для членів цієї соціал-демократичної організації, або поширює поміж робітництвом театральні квитки за меншу ціну на звичайні вистави». Як певну перемогу подавав Л. Кац ту думку, що «під натиском самих мас “кунстштеле” добилося того, що по деяких віденських театрах поточного сезону будуть поставлені п’єси: “Ленін” Е. Фішера, “Ми живемо” Е. Толлера, “Генеральний страйк” Л. Ланіата, “Прапори” А. Паке (Буда Петро, 1927, Нове мистецтво, 21, с. 12-13).

Вцілому огляди віденського театального життя Л. Кацем справляють враження штучного моделювання ним домінуючих у столиці Австрії тенденцій. Зокрема, абсолютно голослівною виглядає на завершення його останньої публікації в «Новому мистецтві» думка: «Зважаючи на прагнення мас до справді революційного мистецтва відомий режисер Піскатор має намір заорендувати один порожній віденський театр для себе і н е м а с у м н і в у (розрядка моя – Ю.Щ.), що, не зважаючи на господарську кризу та на різні заходи буржуазних кол, які побоюються конкуренції й роблять перешкоди, щоб зірвати план Піскатора, його театр буде мати великий успіх у Відні. Про це свідчить успіх вистав театру Піскатора в Берліні за два останні роки. Можливо, що цей факт спричиниться також до модернізації театального життя у Відні взагалі (Буда Петро, 1928, Нове мистецтво, 7, с. 14-15).

Журнал «Радянський театр», що виходив у Харкові з 1929 по 1931 роки. Медіа мало партійний склад редакції: О. Петренко-Левченко, начальник відділу мистецтв Н. Рабічев, заступник відділу мистецтв Б. Вольський, співробітник Українського інституту марксизму-ленінізму

В. Сухино-Хоменко. Від театральної громадськості активну участь у виданні брали Л. Курбас та В. Василько. Місія журналу «Радянський театр» полягала в організації робітничого театрального мистецтва. Попри видрукований на останній обкладинці журналу маніфест: «р.т. всебічно висвітлює найважливіші питання театральної політики, теорії, практики та історії, систематично містить огляди театрів та подає інформацію про театральне життя України, Союзу та *закордону*», публікацій про зарубіжний театр у шістнадцяти номерах виявлено вкрай небагато – лише чотирнадцять. Тему зарубіжного театру на сторінках цього товстого журналу монополізував М. Плеський, фаховий лінгвіст, бібліограф та літературознавець, який у 1930-х викладав німецьку у Харківському лінгвістичному університеті. Розлогі публікації М. Плеського стали академічним винятком у розкритті теми зарубіжного театру на сторінках українських медіа. Всього ним було надруковано у рубриці «За кордоном» чотири статті-огляди: «Опера в Німеччині» (Плеський, 1929, Радянський театр, 1, с. 59-60); «Драма в Німеччині» (Плеський, 1929, Радянський театр, 2-3, с. 75-76); «Театр Піскатора» (Плеський, 1929, 4-5, с. 72-75); «Що виставляють по театрах Німеччини» (Плеський, 1931, Радянський театр, 4, с. 78-80) та одне фундаментальне наукове дослідження – «“Фауст” Гете на кону. До століття перших вистав» (Плеський, 1930, Радянський театр, 1-2, с. 70-79). Останній матеріал привертає увагу безаналоговістю актуалізації такого «теологічного» класичного тексту в умовах атеїстичного СРСР. Текст структуровано як великий нарис реферативного плану. Перші параграфи його розкривають історію написання і саму п'єсу Й. Гете, останні – сценічну історію трагедії у театрах ляльок та драми (переважно в Німеччині, проте з окремими прикладами з РСФСР). Автор вводить до театрознавчого обігу ексклюзивні для України

фотоматеріали (від гравюр та ілюстрацій до ляльок з театру мюнхенських художників).

У статті «Драма в Німеччині» М. Плеський аналізує драматургічні твори, які мають резонанс в сучасних постановках Берліна, Дюссельдорфа, Ерфурта. Політична заангажованість проступає, зокрема, у зробленому автором акценті на факті конфлікту директора провінційного Ерфуртського театру Г. Майше з муніципалітетом через постановки прокомуністичних п'єс «Колонна собак» Ф. Вольфа і «Ніч перед смертю» А. Вольфенштейна.

Нарис про Е. Піскатора автор почав зі спорудження фігурального монументу «найвидатнішому сучасному німецькому режисеру» (Плеський, 1929, Радянський театр, 4-5, с. 72).

Лінгвіст М. Плеський дуже небагато писав про технології вистав. Згадуючи про застосування режисером «фільму та світлових ефектів» (Там само, с. 74), автор лише частково реконструював трансформацію сценографії у «Гоп-ля, ми живемо!».

Тримаючись аналізу драматургії в основі вистав, автор вдався до методу аналогій – порівняв Е. Піскатора з В. Меєрхольдом, щоб пояснити українському читачеві, як перший осучаснив шиллерівських «Розбійників» політичними аллюзіями і сучасними костюмами.

Переважно ж увага германіста була прикута до конфлікту «найвидатнішого» режисера робітничого театру з капіталістичним соціумом. Охарактеризувавши суспільно-політичні обставини, в яких Е. Піскатор створив робітничий театр у Німеччині, М. Плеський співчутливо постаивився до його фінансової кризи та шляхів її подолання. Крізь всю статтю струмить маніпулятивна думка про те, що фінансист Л. Клопфер, який спочатку допоміг театрові Е. Піскатора подолати труднощі дефіциту

бюджету, швидко став душителем митця. «Між Клопфером і Піскатором почалися суперечки, що дійшли до великої сварки. Так, наприклад, хоч за складеною угодою, Піскатор був за єдиного художнього керівника театру, Клопфер сам наказав зняти червоний прапор у фільмі, що йшов в кінце вій сцені п'єси "Берлінський купець". Він викинув також плякати з червоним шрифтом на тій підставі, що їхній театр зовсім не червоний театр» (Там само, с. 75). Особливо гідним уваги читачів М. Плеський вважав той факт, що у виставі «Буря над Готляндом» режисер «закінчив п'єсу появою на сцені радянської зірки» (Там само, с.74).

До цього ж типу академічних дослідницьких публікацій віднесемо і концептуальне театрознавче дослідження мистецького лідера харківської опери Ніколая Фореггера «Про табарена, шарлатана і шарлатанів» (Фореггер, 1929, Радянський театр, 4-5, с. 58-66). Так само рубрикована на параграфи стаття присвячена вузькій історичній театрознавчій галузі – форматам побутування, репертуару, амплуа фарсу в Італії та Франції від XIII до XIX століть. Ця стаття вписується в один з ключових наративів прикладного театрознавства 1910-1920-х років – реконструкції форм старовинного театру задля використання їх сучасними режисерами-стилізаторами та авангардистами.

Стаття Я. Мамонтова «Драматургія в театральному аспекті» є прикметною полемікою драматурга і теоретика театру з німецькими та українськими театрознавцями, зокрема, М. Геррманном, А. Кестнером, П. Руліним (Мамонтов, 1930, Радянський театр, 3-5, с. 20).

Решта публікацій про театр закордоном мали у «Радянському театрі» принагідний інформаційний привід та концептуально пропагандистський характер – так, у

першому числі журналу було вміщено інформацію «Радянських артистів запрошують за кордон» (Радянських артистів запрошують..., 1929, Радянський театр, 1, с. 58). А в першому номері наступного року – постановку антирадянської спрямованості в США («“Червона іржа” в постановці контрреволюційного трактування (допис із Нью-Йорку)», 1930, Радянський театр, 1-2, с. 79-81). В останньому привертає увагу порушення українською редакцією авторського права, оскільки розлогий матеріал подано без зазначення його автора. До типу пропагандистських публікацій можна віднести і матеріал «Міжнародне робітниче театральне об'єднання (МРТО)» (Предславич, 1931, Радянський театр, 1-2, с. 52-60).

У кількох поспіль номерах 1931 року кореспонденти висвітлювали перебіг Міжнародного конкурсу на проєкт театру масового музичного дійства у Харкові.

Таким чином, аналіз матеріалів з журналу «Радянський театр» виявив потрійність стандартів редакційної політики: частина матеріалів мала характер об'єктивного дослідження історичного розвитку театру у Німеччині та Франції, інша частина – з урахуванням ідеологічних настанов партії розглядала сучасний німецький театр; а третина матеріалів мала запекло пропагандистський характер.

На відміну від вже проаналізованих видань, журнал-місячник «Нова генерація», який виходив у Харкові з 1927 по початок 1932 років, не спеціалізувався на театральному мистецтві. Редактором цього медіа був поет Михайль Семенко. Програма журналу відповідала художнім ідеям українських панфутуристів. На сторінках тридцяти шести номерів «Нової генерації» кількісно домінували теми сучасних літератури, архітектури, образотворчого мистецтва. Однак, регулярно були представлені й

матеріали про театр та кіно. У силу того, що футуризм, за визначенням Г. Веселовської, є «інтернаціональним художньо-пропагандистським напрямом» (Веселовська, 2022, с. 10), а батьківщиною його була Італія, аналіз критичних рефлексій зарубіжного театру в журналі «Нова генерація» є вкрай важливим.

Як було встановлено нами у попередній публікації⁴⁷, близько 9 % текстів журналу були присвячені або містили в собі певну прив'язку до театру. Виходячи з інтернаціональних інтенцій членів редколегії видання, у перші роки тема зарубіжного театру домінувала тут над висвітленням театру українського (що є унікальним серед радянських мистецьких медіа). Про найбільше серед українських видань з театральним сегментом прагнення інтегруватися у зарубіжну мистецьку спільноту свідчить той факт, що вже з другого номеру журнал «Нова генерація» почав виходити з двомовною обкладинкою. Від 12 числа журналу поруч зі змістом номеру українською виник і переклад французькою мовою. У номері 3 за 1927 рік редакція пропонувала передплачувати журнал закордонним читачам (анонсувалася англomовна версія «Нової генерації» з ціною підписки 4 дол. 55 центів на рік або 45 центів на місяць).

На обкладинці журналу М. Семенко маніфестував, що в ньому беруть участь: Париж: Євген Деслав, Enrico Prampolini (Прамполіні Е.); Берлін: Johannes Becher, Rudolf Leonhard, prof. Moholy-Nagy, Herwarth Walden; Прага: Антін Павлюк; Львів: П. Ковжун та інші. Щоправда, переважно ці наміри не отримали підтвердження на практиці. Як зазначав дослідник футуризму О. Ільницький: «Насправді, участь іноземних

⁴⁷ Щукіна, 2025.

представників була маргінальна. Мало хто з них надавав оригінальні матеріали для “Нової генерації” <...>. Про більшість інших можна сказати: якщо вони і з’являлися, то в перекладах із іноземного джерела» (Ільницький, 2003, с. 149-150).

Редакція передплачувала європейські театральні видання (паризька театральна газета *Comedie*, польський мистецький журнал *Praesence*), черпаючи з них тренди та перекладаючи видані закордоном матеріали.

Неодноразово передруковувала редакція у перекладі українською статті з берлінської *Die litterarische Welt*. Зокрема, статті Е. Лудвіга про театр Е. Піскатора.

«Нова генерація» висвітлювала питання теорії та технологій театру, а також театральної освіти в Італії (3), Німеччині (3), Іспанії, Литві (1).

Однією з характерних рис цього видання була скандальність. Так, вже у першому номері вийшла редакційна стаття про ідеолога футуризму в Італії Томазо Марінетті. У ній його прямо називали фашистом та адептом мілітаризму і наголошували на зв’язку Т. Марінетті з диктатором Б. Муссоліні (Марінетті – фашист і футурист, 1927, Нова генерація, № 1, с. 66–68). Аналогічну інформацію отримували українські читачі і з передруку статті Е. Лудвіга «Театр Генриха Прамполіні» (Лудвіг, 1928, Нова генерація, 1, с. 67). Скандальним був і маніфест «Нової генерації» на обкладинці журналу: «Ми проти: національної обмежености, безпринципного упрощенства, буржуазних мод, аморфних мистецьких організацій, провінціалізму, трьохпільного хуторянства (неуцтва), еклектизму». Маніфест, який, знову-таки, акцентував на зарубіжному векторі журналу.

На рівні з політичним театром Е. Піскатора та футуристичними ідеями італійських драматургів,

теоретиків та сценографів, «Нова генерація» з першого свого числа просувала досвід «Баугауза» Оскара Шлеммера. Вклійки фотоілюстрацій унаочнювали маріонеток з Мистецько-промислової школи в Галлі, антропоморфні мініатюрні скульптури, що допомагали зафіксувати фази руху у школі Рудольфа фон Лабана з Вюрцбургу, театральну майстерню професора Вальтера Векуса з Академії мистецтв у Дюссельдорфі.

У цілому, у «Новій Генерації» був нетиповий серед театральних та літературно-мистецьких журналів жанровий спектр матеріалів про театр: фотоілюстрація, огляд театального плакату, проблемна стаття з питань технологій сценографії, драматургії, акторської гри, огляд архітектурного проєкту театру, уривок з п'єси (зокрема, епілог до п'єси «Хоробрий салдат Швейк» Гашека «Шлях Йосипа Швейка до Бога» Макса Брода). Характерною для критичного письма про зарубіжний театр є у «Новій генерації» повна відсутність жанру рецензії на виставу, а також рубрики хроніки театральних подій.

Серед матеріалів у жанрі проблемної статті відзначимо декілька.

У тексті «Театр ліворуч» Б. Сушицький теоретизує щодо необхідності сполучити «революційну ідеологію на театрі» з «відповідною ж революційною фактурою». Однією з умов такої принципово нової «фактури» театру автор вважав «відсутність актора як центрального творця вистави...» (Сушицький, 1929, Нова генерація, 1, с. 42-47). В якості підтвердження своїх міркувань Б. Сушицький покликається на «понадмаріонетку» Е.-Г. Крейга та на сучасного італійського режисера Енріке Прамполіні, які перші проголосили, що творець вистави режисер» (Там само, с. 43). Наполягаючи, що «театр мусить повернутися від індивідуалізму актора до колективної суті, але

озброєний сучасною технікою» (Там само, с. 46), автор пропонує наступну формулу поєднання елементів у мистецтві дії, яким він і вважає театр: конструкція + речі + актор + музика + звук + світло.

Колишній учень Леся Курбаса кінематографіст Лазар Френкель надрукував першу у «Новій генерації» велику теоретичну статтю про театральний жанр – «Реконструкція фарсу». Виявивши обізнаність на фарсовій літературі та драматургії старої Європи (від Дж. Бокаччо і М. Сервантеса до К. Гоцці та Вольтера), режисер-практик зупинився на теоретичних аспектах жанру фарсу, принагідно віддавши належне такій рисі фарсів як гедонізм та еротизм. Разом з тим, мета дослідження Л. Френкеля – прогноз і розвідка того, як можна використати досвід європейського фарсу в сучасному «непманському» театрі сатири. «Цікаво проаналізувати соціальну корні фарсу і віднайти в методі фарсової гри потрібні кольори для наших художньо-театральних видовиськ» (Френкель, 1928, Нова генерація, 8-9, с. 173-176).

У статті Анатолія Петрицького «Оформлення сцени сучасного театру» маніфестовано основні тези сценографа українського авангарду. Автор наголосив на важливості соціального завдання театрального маляра: «Якщо типова ознака мистецтва середньовіччя була монументальна статика, якщо стиль дев'ятнадцятого століття, доби розвитку капіталізму, полягав в ілюзорності та красивості, то виразом мистецтва нашого часу є конструкція і механізація» (Петрицький, 1930, Нова генерація, 1, с. 41). Анатоль Петрицький вів відлік цієї нової доби сценографії від рішення вистави «Великодушний рогоносець» Вс. Меєрхольда і Л. Попової 1922 року і, що важливо для нашого дослідження, прямо закликав застосовувати досвід Оскара Шлеммера у Баугаузі, а саме три правила:

абстракції, техніки і винахідництва. Головний художник Столичної Державної опери пропонував відмовитися від трьохвимірної побудови станків декорації, наполягав на тому, що театральний костюм має бути не красивим, а функціональним та резюмував: «Сучасне сценічне оформлення є машина» (Там само, с. 41).

Отже, на прикладах трьох проаналізованих публікацій можна побачити різницю поміж описовим, рекламним або пропагандистським способами висвітлення теми зарубіжного театру на сторінках інших видань та практичною логікою авторів і редакції «Нової генерації». Для яких театрознавча розвідка або футуристичний маніфест – інструменти застосування ефективного досвіду зарубіжного театру до практики театру українського.

ЧЕРВОНИЙ ПОГЛЯД НА СХІД

Першим до комплексного дослідження театру Туреччини – одного зі стратегічних партнерів УСРР в 1920-і рр. – звернувся на сторінках професіонального театального медіа «Барикади театру» (визначення Олександра Клековкіна)⁴⁸ знаний український актор Северин Паньківський. Саме в цей період митець перейшов на науково-дослідну роботу в Академію Наук України. Україномовне видання «Барикади театру» було органом Мистецького об'єднання «Березіль», з концепцією Леся Курбаса та за редагування Олексія Лазоришака. Журнал

⁴⁸ «Тут і далі професіональна, а не професійна періодика вживається за аналогією із загальноприйнятим професіональний театр – театр, у якому працюють професіонали – за Б. Антоненком-Давидовичем, Р. Пилипчуком та ін.» (Клековкін, 2025, с. 46).

виходив у Києві протягом 1923-1924 років (лише п'ять чисел).

За лексикою текст С. Паньківського тяжіє до есеїстики, проте за узагальненням матеріалу і самою постановкою питання – започаткування в українських медіа дискурсу про турецький театр – стаття є науковою.

«Турецький театр в сповиточку» (Паньківський, 1923, 2-3, с. 6), – констатував автор розгорнутого історичного нарису. Говорячи про всі ментальні та релігійні перешкоди розвитку світського, професійного театру, дослідник вітав першу конституцію 1908 року, яка «призвела до поліпшення свідомого ставлення до театру» (Там само, с. 7).

Северин Паньківський виокремлював два історично сформовані типи вистав: «Карагез і Орта-Оюну», характеризуючи другий як такий, в якому «наближаємося до справжнього театру» («персонажі мають індивідуальні жест і міміку») (Там само, с. 6).

Характеризуючи опорний для турецького театру тип – Карагьоз – «головна особа турецького театру тінів, клоун» (Там само, с. 6), український дослідник намагається зробити його доступнішим через принцип аналогії з добре знаними в українському дискурсі про театр персонажами: Петрушка, Гансвурст, Полішинель турецький» (Там само, с. 6). Так само через аналогію з європейським класичним театром (бідність декорацій театру В. Шекспіра) характеризує С. Паньківський декорації Театру «Карагьоз».

У своєму нарисі автор розглядає сюжети обох традиційних типів вистав у Туреччині та архетипи їх персонажів. У контексті сучасного українського театру С. Паньківський звертає увагу на актуальність та успіх інтермедій Орта-Оюну, які не мають зв'язку з основними п'єсами. Доволі метафоричною, не офіційною лексикою

говорить дослідник про ментальну своєрідність гумору театру «Карагьоз»: «Правда що дотеп цей буває дуже екзотичний і крепкий для нашого витонченого вуха, і такий черноземний карагез може шокірувати нашого джентельмена, виплеканого борошенцем Nestle» (Там само, с. 6).

Характеризуючи сучасні форми театру, автор проголошує, що «Драматична література в Туреччині почалася тільки літ 50 назад» (Там само, с. 7). Серед перелічених ним драматургів С. Паньківський виділяє Намік Кемаля і його твір «Батьківщина», який збурих патріотичні почуття і став знаковим в контексті соціально-політичного життя. Автор нарису зауважує на впливі запозичень французького репертуару і характеризує вимушено змішаний національний склад турецьких труп: чоловічі ролі грають турки, а жіночі ролі гречанки і вірменки.

Коротку нотатку про затвердження статуту світського мистецтва Президентом Туреччини подала у 1926 році і редакція додатку «Культура і побут» (Мистецтво у Туреччині, 1926, с. 6).

У журналі «Нове мистецтво» відшукалася пряма вказівка на те, що 1927 року поміж Туреччиною та УСРР існувала домовленість про взаємне висвітлення їх культурної своєрідності у пресі та наукових публікаціях. У нотатці йшлося про те, що «Головний інспектор Освіти Туреччини листом до члена бюро історичної секції УЯН т. Ф. Савченка повідомив, що він уже надрукував і підготував до друку кілька статтів про Україну, її історію та літературу. І прохає українців на його адресу (Міністерство Освіти) статті з галузі українознавства та взаємин з Туреччиною (якоюсь західньо-європейською мовою). Статті будуть

надруковані в турецьких журналах» (Культурний зв'язок України з Туреччиною, 1927, Нове мистецтво, 12-13, с. 16).

Та головним українським журналом, у якому систематично висвітлювалися питання сценічного мистецтва Сходу, було видання Всеукраїнської наукової асоціації сходознавства «Східний світ», яке почало виходити друком у Державному видавництві України в 1927 році. Редакційну колегію утворили професори-сходознавці Л. Величко, О. Гладстерн, А. Кримський, П. Ріттер та ін. Зміст журналу в 1930 році редколегія розшифровувала на його обкладинці наступним чином: «Політика, економіка, право, історія, етнографія, мовознавство, археологія, література, мистецтво і бібліографія Сходу» (Зміст, 1930, Червоний схід, 1-2, с. 2).

Оскільки «Східний світ» був науковим періодичним виданням, то лексики його матеріалів майже не торкнулася така, сформульована О. Кравчуком, риса висвітлення зарубіжного життя у суспільно-політичних виданнях: «В оцінці подій неодмінними є наявність ідеологічного складника, застосування відповідної радянської термінології» (Кравчук, 2024, с. 26). Інтонія наративу авторів журналу «Східний світ» переважно академічна.

Таким був розгорнутий огляд В. Дубровським актуальних археологічних знахідок «Розкопи античного міста Пергаму у 1927 році» (Туреччина). Автор статті детально зупинився на інформації про особливості устрою глядних місць і сцени (аж до кількості сходинок – а саме 80) та прокоментував стан збереження пергамського театру в архітектурному ансамблі стародавнього міста. В. Дубровський розмірковував про високу ймовірність перебудови театру доби Пергамського царства у добу

романську (Дубровський, 1928, Східний світ, 3-4, с. 282-283).

Наприкінці 1928 – початку 1929 років делегація з трьох науковців та одного представника літературної спільноти УСРР побувала у довготривалому відрядженні у Туреччині. Під час нього відбулося поглиблене вивчення представниками України культури Туреччини, в тому числі, її театру. Стаття автора, який сховався за криптонімом Мих. Г-в, «Подорож делегації членів ВУНАС до Туреччини» (Г-в Мих, 1929, Східний світ, 1-2, с. 375-387), за жанром є розгорнутою хроникою (з елементами аналітики). Хроніка оповідає про всі події перебування з 2 листопада 1928 по 7 січня 1929 років делегації у складі професорів О. Гладстерна, А. Сухова і «фахівця по мистецтву турецьких народів» (Там само, с. 376) В. Зуммера, а також поета П. Тичини у Туреччині (маршрут Стамбул-Ангора-Конія-Смірна-Бруса-Стамбул). Зі статті стає зрозумілим, що візит української делегації відбувся як продовження дипломатичних стосунків Туреччини та УСРР, адже, передусім, делегати нанесли візит в.о. валі Махедін-бею, який незадовго перед тим, у 1927 році, відвідав Харків. «Делегація в цілому використала своє перебування в культурному центрі Туреччини для того, щоб ознайомитися з особливостями його життя, його культурними напрямками, його мистецтвом, в тому числі й театром» (Там само, с. 376). Мета відрядження радянських діячів науки і мистецтв до Туреччини полягала в тому, щоб: «...встановити постійні зв'язки між українськими та турецькими науковими установами та організаціями», а також забезпечити «обмін науковими виданнями», «участь турецьких вчених в українських наукових виданнях і навпаки», «дозвіл

українським вченим працювати в турецьких держархівах» (Там само, с. 377).

Крім теми турецького театру у журналі «Східний світ» фрагментарно висвітлювалося грецьке мистецтво. Жанр публікації К. Костана – наукова передмова до коментованих уривків драматичного твору – «З літературної творчости маріупільських греків («Грецька національна п'єса» Леона Хонагбея) (Костан, 1928, Східний світ, 3-4, с. 229-248). Характеризуючи особливі умови усного поширення поетичної та драматургічної творчості грецьких авторів, К. Костан дав розлогий історико-біографічний нарис творчості народного поета і драматурга. Пишучи про літературні та театральні впливи на Л. Хонагбея, автор не оминув підкреслити факт замилювання грецького митця «праматір'ю українського театру»: «Так помічається вплив “Наталки Полтавки”. Цю п'єсу, як Л. Х. сам вказує, він раз бачив на сцені і від плачу не міг очей відкрити» (Костан, 1928, с. 233).

Дещо вирізнялася на тлі інших публікацій стаття «Перський театр», у якій риторика автора повсякчасно балансувала поміж кропітким історичним аналізом різноманітних форм театру в Персії та їх оцінкою з марксистсько-класової позиції. Слід зазначити, що ця історична розвідка була надрукована як продовження українського наукового дискурсу про перський театр, який незадовго до того започаткувала праця А. Кримського «Перський театр, звідки він узявсь і як розвивавсь». Стаття Г. Назар'яна-Іранцева була написана в жанрі розгорнутого за обсягом інформаційно-аналітичного нарису. Текст розпочинається вступом із констатацією автора, що досі дослідники писали лише про «таазіє» – початкову форму перської містерії, якій притаманні «бутафорські баталії, сентиментальні жести і переможний

фанатизм» (Назар'ян-Іранцев, 1928, Східний світ, 5, с. 230). Основна частина статті – аналіз саме цього виду перського театру. Характеризуючи «таазіє» як архаїчну форму, нині вже далеку від запитів народу, автор, однак, робить низку корисних зауваг щодо драматургії, умов виконання перської містерії, соціального складу акторів та глядачів. Зокрема, на прикладі Державного театру містерій в Тегерані, він писав «про емоційний вплив на глядача – сльозами, просьбою, проповідями, а ніколи і міцною лайкою...» (Там само, с. 230), а також зафіксував ознаки регламентовано ритуалізованого сприйняття вистав глядачами.

Друга половина статті Г. Назар'яна-Іранцева присвячена перській народній комедії, котру автор характеризує як «масовий театр, що рясніє політичними шаржами і дотепними памфлетами» (Там само, с. 232), при цьому не сторонній і ліричному гумору. Серед формальних рис цього типу вистави автор виокремлює «відсутність декорації та суфлера» (Там само, с. 232). Типологію перського театру дослідник доповнив мистецтвом ашугів – співаків, мандрівних оповідачів та мутрубів – танцюристів.

За оцінкою автора статті, найкращий з драматичних колективів Персії в Тегерані (заснований 1926 року і розташований в Гранд-Отелі) у репертуарі спирався на сучасну драматургію, що поділяється на три напрямки: національно-історичну, сатиричну та революційну. Серед іншонаціональних впливів Г. Назар'ян-Іранцев підкреслював чинни вірменської сцени, зокрема, драматургії Г. Сундукяна.

Матеріали в рубриці «Хроніка» також давали українському читачеві уявлення про новини театру на Сході або його аналітику. Зокрема, як подію для Палестини розцінювала редакція «Східного світу»

відкриття Нового Єврейського національного театру (показом вистави «Юдита» Ф. Гебеля в перекладі Я. Горовиця та постановці режисера Даніеля: «Спектакль був дуже вдалий. Старосирійські хори та широке використання пантоміми, властивої Сходові, додали йому своєрідного східного характеру» (Хроніка, 1928, Східний світ, 5, с. 261). У наступному числі видання висвітлюючи діяльність Всеукраїнської наукової асоціації сходознавства, редакція подавала інформацію про виголошення проф. Б. Варнеке доповіді «Про шляхи вивчення східного театру» у присутності «консулів чужоземних вистав, що перебувають в Одесі» (Хроніка, 1928, Східний світ, 6, с. 271).

Неодноразово звертався «Східний світ» до теми театру в Японії. У хроніці повідомляли, що «вийшов перший переклад повної збірки творів Шекспіра японською мовою. Переклад зроблено за редакцією Др. Юза Цубуке» (Хроніка, 1928, Східний світ, 6, с. 272). Там само було вміщено інформацію і про першу «япанську оперу» (Там само, с. 272). У рубриці «Бібліографія» автор під криптонімом Ф.П. подав ґрунтовну рецензію на брошуру Р. Дмитренка «Народное творчество Японии...». Автор дає певну інформацію про побутування тамтешнього театру: «найулюбленіша театральна п'єса та, що її виставляють на протязі 10-12 годин» (Ф.П., 1928, Східний світ, 6, с. 284), «гейші виконують одну музичну п'єсу або танок на “кото” годину і більше» (Там само, с. 284). Рецензент полемізує з Р. Дмитренком, зазначаючи, що той вніс плутанину своєю класифікацією театру «но» «як драми, музичної пантоміми та музичної драми» (Там само, с. 285), нагадуючи про те, що авторитетний дослідник японського театру К. Флоренц визначає цей вид традиційного театру як драму ліричну.

Комплексним аналізом публікацій, які вийшли в СРСР з теми театру Сходу, характерне джерелознавче дослідження «Підсумки вивчення східного театру в СРСР після 1917 року», єдиного серед автури «Східного світу» театрознавця – професора Б. Варнеке. Цей порівняно невеликий аналітичний текст автор починає з констатації факту, що про східний театр в СРСР лише спорадичні уявлення. Пишучи історіографію театру Сходу, Б. Варнеке не виокремлює серед джерел Російської імперії та СРСР матеріали українських авторів, переважно характеризуючи внесок до розробки цієї теми російських вчених. З доакадемічних театрознавчих джерел автор посилається на нотатки російських мандрівників XVII століття, фото, вміщені в пресі кінця 1800-х років, рецензії на поодинокі гастролі труп. Борис Варнеке констатував, що причиною зміни ставлення до системного вивчення театру Сходу стали: «...загальне пожвавлення сходознавчих інтересів в зв'язку з політикою СРСР до народів і країн Сходу, і бажання використати театр Сходу, щоб його яскравими фарбами оживити померклу нашу сцену, що все більше ухилялася в бік явної детеатралізації свого майстерства. Зокрема, гастролі япанського театру влітку 1928 року, спонукали нашу пресу <...> не тільки говорити про окремих майстрів східного театру, але переважно про його загальне художнє значіння. Це в свою чергу цілком відповідало тій течії наукового сходознавства, яке в галузі мистецтва не стільки протиставляє Схід і Захід, скільки, навпаки підкреслює спільність художнього розвитку...» (Варнеке, 1929, Східний світ, 3, с. 204). У галузі методології дослідник погоджується з твердженням Ернста Віндіша (1882 р.), що індійська драма виросла з грецької. Аналізуючи таку тенденцію, як розмиття специфіки східного театру впливом європейського мистецтва, Б. Варнеке виявив

схильність до аналізу відмінних сценічних технологій і наголошував: «Слід суворо відрізняти його місцеві риси від тих, що східний театр запозичив і тепер запозичає від свого європейського товарища (Там само, с. 204).

Автор вів відлік запозичень прийомів східного театру європейськими режисерами від кінця XIX століття, пояснював критичне сприйняття репертуару гастролерів зі Сходу московською пресою канонічністю репертуару, але при цьому високо оцінював і частково аналізував довершену гру сучасних митців з Китаю (Мей-Лан-Фан) та Японії (Ішемур Іземоп). Борис Варнеке вбачав перспективними у взаєминах радянського театру зі східним два напрямки: «...притягнути найсприятливіших майстрів східної сцени до наших театральних студій, де вони знайомилися б з майстерством Меєрхольда, Станіславського, Таїрова й Леся Курбаса» і «просунути до східної сцени нову драму» (Там само, с. 208).

Відтак у 1930 році видання Всеукраїнської наукової асоціації сходознавства було тенденційно перейменовано на «Червоний схід». На цьому етапі науковий журнал подавав вже лише стислу інформацію про театри середньоазійських народів СРСР: Таджикистану, Туркменістану, Азербайджана. Але й цей напрямок наукових досліджень видався владі несвоєчасним, тому 1931 року журнал було закрито.

Питань театру Сходу торкалися й інші видання. Зокрема, 1927 року у журналі «Нове мистецтво» вийшла стаття Б. Сіманцева «Китайський театр». Борис Сіманцев часто був автором матеріалів у харківських медіа про театр. Завдяки ґрунтовному дослідженню харківської театральної школи Г. Ботунової, можна з високою вірогідністю припустити, що він сам мав акторську освіту.

Принаймні, таке прізвище зустрічається серед списків вихованців театрального технікуму у 1923 році: «Слід підкреслити, що спочатку технікум був зорієнтований на підготовку акторів виключно для російського театру, але з часом з'являється і українське відділення. Ми пов'язуємо це з влиттям до технікуму частини студентів колишньої Української Державної театральної студії, яка була закрита восени 1922 р. Про це свідчать окремі прізвища колишніх студійців – А. Крамаренко, А. Шутенко, Лівобічний (староста українського відділу). Крім них, на українському відділі навчалися студенти: Мазепа, Логвиненківна, Обрізко, Сіманцев, Тимченко, Назаренко, Крамаренківна, Заховай та ін., всього 16 осіб» (Ботунова, 2017, с. 44-45).

Жанр статті Б. Сіманцева про китайський театр – розгорнутий нарис-огляд. Розпочав її автор із твердження, що «з китайським театром ми майже не знайомі» (Сіманцев, 1927, Нове мистецтво, 4, с. 15). Інформацію ж про нього він черпав із закордонних газет.

У фокусі уваги критика: технологічні особливості та відмінності китайського театру від європейського (відсутність завіси, оздоблення заднику шовковими драконами, лампове освітлення у «відкритому прийомі»); відсутність суфлера; функціональні особливості роботи помічника режисера, який заступає водночас художника театру, бутафора і реквізитора: «коли <...> цей чарівник китайської сцени за допомогою двох бамбукових стовпів робить готель у горах, а почеплений на стільці ганчірці наказує стати ліжком під балдахіном, то лише один актор примушує глядача повірити, що бамбукові стовпи готель, а ганчірка на стільці – балдахін» (Там само, с. 13). Також український рецензент виокремлює «велике мистецтво міміки й жесту» та динамічність вистав, у яких актори

жонглюють, фехтують, роблять акробатичні номери: «Рух 20 і більше людей, що як вихор літають по сцені, гармонійний і не губить взятого ритму» (Там само, с. 13). Репертуар китайського театру – історичні п'єси віком до 1000 років, сатира, оригінальні арлекінади та сучасні фарси. Щоб пояснити його специфіку читачу, який ніколи не бачив китайського театру, Б. Сіманцев вдається до аналогії з комедією дель арте. Парадоксальним є висновок автора, що китайському театру є що взяти з європейського.

У цьому ж виданні того ж 1927 року у розділі «Хроніка» було вміщено інформацію: «8 лютого в літературній секції Наукової Асоціації Сходознавства Гнат Хоткевич зачитав переклад видатної індійської драми Калідаса “Сакунтала”. Переклад справив на присутніх дуже гарне враження» (Хроніка «Сакунтала» -- Калідаса, 1927, Нове мистецтво, с. 16). Ця інформація була однією з нечисельних згадок про театральну культуру Індії в українських виданнях.

На початку 1930-х рр. в Україні було закрито більшість медіа про театр або з виразною театральною компонентою: «Нове мистецтво», «Нова генерація», «Радянський театр», «Сільський театр», «Радянське мистецтво», «Кому куди?», «Культробітник», «Журнал мистецтв», «Забой», «Мистецтво масам». Фактично дуже звузилася інформаційна платформа, на якій можна було висвітлювати театр за кордоном. Зовнішня політика СРСР також не сприяла розвитку цієї теми на сторінках медіа. Припинено було і практику передруків (у перекладі) текстів про театр з зарубіжних видань. Адже, як писав один з авторів тематичного видання про пресу: «За капіталістичного ладу друковане слово є знаряддя в руках панівної буржуазної класи, знаряддя, що допомагає буржуазії обдурювати трудящі маси, отруювати їхню

свідомість трутизною буржуазної брехні, відвертаючи увагу трудящих од питань класової боротьби. В буржуазному суспільстві церква, поліц'я, школа та преса щільно, нерозривно поєднані, служать капіталістичній експлуатації трудящих» (Агуф, 1932, с. 17). У 1930-х припинилися гастролі радянських театрів за кордон і візити світових театрів до СРСР. Країна рад поступово відгороджувалася від західного світу залізною завісою.

Підсумовуючи аналіз публікацій про зарубіжний театр в українських медіа, слід зазначити, що окреслена на межі 1930-х тенденція робітничої критики, колективних рецензій, робкорії геть не торкнулася цього сегменту театральної публіцистики. Адже радянські пролетарі не мали контакту з зарубіжним театром, через мовний бар'єр не могли висвітлювати його покази навіть під час гастролей окремих колективів в УСРР. Ймовірно, що крім інших згаданих причин, поступове зникнення з критичного дискурсу про театр матеріалів щодо зарубіжного сценічного мистецтва, пов'язане і з курсом радянської преси на пролетарізацію авторів медіа.

Про те, як небезпечно було в УСРР займатися темою зарубіжжя, свідчать подальші долі редакторів медіа Л. Курбаса, М. Семенка, М. Христового, В. Хмурого. Михайла Плеського 1937 року було розстріляно внаслідок обвинувачення саме як «німецького шпигуна», а Бориса Варнеке – у 1944 за звинуваченням у зраді батьківщини. Про долю репресованого В. Морського у цій статті ми вже згадували.

ВИСНОВКИ

У проаналізованому хронологічному відрізку 1917–1934 років українські медіа мали кілька пріоритетних напрямків висвітлення зарубіжного театру. Ці напрямки були обумовлені збігом у поглядах українських та німецьких митців на гегемонію робітничого авангардного театру, італійським походженням футуризму і навіть чинниками індивідуальних вподобань провідних українських діячів. Отже, сталою майже впродовж всього досліджуваного періоду (за винятком 1919–1922 і 1931–1934 рр.) стала відображена на сторінках медіа про театр тенденція германofільства. Крім того, українські журналісти та науковці саме в цей період на сторінках театральних та інших періодичних видань відкривають для себе театр Сходу, чому особливо сприяла видавнича діяльність органу Всеукраїнської асоціації сходознавців «Східний світ».

Проаналізувавши матеріали про зарубіжний театр, дійшли висновку, що вони відповідали різним завданням. Видання часів Української народної республіки «Театральні вісті» послідовно проводило політику іншування російської культури як культури загарбницької, ворожої українській нації, імперії. Характерне для його авторів звернення до досвіду сучасних європейських митців театру мало стратегічний характер. Серед театральних діячів на редакційну політику журналу «Шлях» найбільший вплив мав актор, теоретик і дослідник театру, драматург Микола Вороний. Тому це видання реалізувало свій вектор «зовнішньої політики» у перекладах сучасних європейських п'єс. За цим напрямком свою місію редакція вбачала у постачанні актуального європейського репертуару новим українських

театрам, що свідомо уходять від репертуару часів імперської цензури. Комерційному виданню часів гетьманату «Фигаро» його редакція прагнула створити імідж світського тижневика з обов'язковою колонкою хроніки з життя закордонних «зірок». У «Новій генерації» про театральні школи та режисуру Німеччини писали з позиції українських панфутуристів, які прагнули дієво застосовувати досвід європейських футуристів на практиці. Фахово-пропагандистський журнал «Радянський театр» у розгорнутих матеріалах, зокрема, про німецьку сцену, привертав увагу до неможливості вільного існування митця у буржуазному світі. Професіональний журнал «Барикади театру», як і науковий журнал «Східний світ», подавали інформацію та аналітику про формати традиційного та актуального театрів на Сході (Туреччина, Персія, Китай, Японія) найменш заідеологізовано, з увагою до технологічних особливостей його побутування.

Таким чином, розглянуті приклади редакційної політики упродовж 1917–1934 років, ми отримали кілька моделей інтеграції театральних видань України у глобальний театральний дискурс.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

- Агуф, М. (1932). *Преса УСРР до XV роковин жовтня*. Харків : Партвидав: Пролетар.
- Барикади театру*. (1923-1924). Київ. (1-5).
- Білецький, О. (1929). Передмова. В Дмитрова Л. *Підручна книга з історії всесвітнього театру*. Харків : ДВУ. 5-8.
- Біліченко, Л. (2025). Заснування консульств іноземних держав в УРСР у 20-х рр.
- XX ст. *Молодий вчений*, (1 (132)), 65-69. Retrieved from <https://molodyivchenyi.ua/index.php/journal/article/view/6346>
- Біліченко, Л. (2023). Китайсько-радянські відносини у 20–30-х рр. XX ст. (за матеріалами української преси). *Молодий вчений*, (10 (122)), 14-18. Retrieved from <https://doi.org/10.32839/2304-5809/2023-10-122-4>
- Ботунова, Г. (2017). Театральна освіта в Харкові: від драматичної школи до Національного університету. В *Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. 1917–2017. До 100-річчя від дня заснування : мала енциклопедія* (Т. 2). Харків : Водний спектр Джі-Ем-Пі. 11-150.
- Відомість про рух робіт, що перебувають у поліграфічному виробництві (1923, 23 трав.). *ЦДАВО України*. Ф. 177, оп. 1, од. зб. 304. 231-232.
- Веселовська, Г. (2022). Футуристський театр у художньо-політичному просторі України. *Художня культура. Актуальні проблеми*. (18 (1)). 10-16. Retrieved from <https://hudkult.mari.kyiv.ua/article/view/260375>
- Владимирова, Н. (2015). Його називали професором. У *Макс Райнгардт: Я лише театроман / Max Reinhardt. Ich bin nichts als ein Theatrmann. Briefe, Reden, Aufsdtze, Interviews, Gesprdche, Auszъge aus Regieбъchern, herausgegeben von Hugo Fetting, Berlin. 1989. Переклад з німецької*. ЛНУ ім. І. Франка. 5-12.
- Всіх державних театрів НКО. (1928, 15 жовт.). *ЦДАВО України*. Ф. 166, оп. 6, од. зб. 10783. 268.
- Довгич, В., Жулинський, М. (2013). Книгодрукування та засоби масової інформації. *Історія української культури: у п'яти томах. Т. 5. Українська культура XX – початку XXI століть. Кн. 4. Проблеми функціонування, збереження і розвитку культури в Україні*. Київ : Наукова думка. 403–406.
- Ільницький, О. (2003). *Український футуризм (1914-1930)*. Львів : Літопис.

- Кац, Л. (1926, 1 серпня). Театральне життя Відня. *Культура і побут*. 5.
- Клековкін, О. (2025). Генеза професійної театральної періодики. *Науковий журнал «Художня культура. Актуальні проблеми»*, (21(2), 46–53. Retrieved from [https://doi.org/10.31500/1992-5514.21\(2\).2025.345206](https://doi.org/10.31500/1992-5514.21(2).2025.345206)
- Клековкін, О. (2024). *Петро Рулін. Методологічний конспект*. Київ : Арт-Економі.
- Коваленко, Ю. (2015). Погляд із небуття: постать театрального критика В.С. Морського у документах справи репресованого. *Харківський архівіст 2013-2014 рр.* 100-109.
- Козак, Б. (2010). Лесь Степанович Курбас... (Лесь Курбас. Театральні закони...).
- У Б.М. Козак. *Театральні відлуння : збірник праць*. (сс. 179-185). Львів : Ліга-Прес.
- Кравчук, О. (2024). Перші роки Турецької Республіки у висвітленні центральних газет радянської України 1920-х – початку 1930-х рр. *Сходознавство*, (93), 3-26. Retrieved from <https://doi.org/10.15407/skhodoznastvo2024.93.003>
- Кримський, А. (1925). Перський театр, звідки він узявся і як розвивавсь. В *«Історії Персії та її письменства»*. 3 т. Укр. акад. наук, історично-філологічний відділ. Київ : Друк. Укр. акад. наук. 6.
- Культурний зв'язок України з Туреччиною. (1927). *Нове мистецтво*, (12-13).
- Мистецтво у Туреччині. (1926). *Культура і побут*, (27). 6.
- Нова генерація*. (1927-1931). Харків. (1-36).
- Нове мистецтво*. (1925-1928). Харків. (1-77).
- Про відкриття поточного рахунку Московського Народного банку (Париж).
- (1928, 9 січ). ЦДАВО України. Ф. 177. Оп. 1. Спр. 1414. С. 3.
- Протокол допиту обвинувачуваного Морського В.С. (1950, 4 трав.). В Справа № 6823 по обвинуваченню Морського В.С. в пр. пр. ст. 54-10, Ч. 1. УК УРСР. 1950-1957. Державний архів Харківської області. с. 40-47.
- Радянський театр. (1929-1932). Харків. (1-16).
- Річний звіт видавництва ЛіМ Державного видавництва України (1934, 1 січ.).
- ЦДАВО України. Ф. 177, оп. 1, спр. 2052. Рукопис листа до редакції «Нове мистецтво» від Леопольда Каца [б.д., 1926?].
- Лист до В. Хмурого. Архів журналу «Нове мистецтво». *Музей театрального театрального, музичного та кіномистецтва України*. Ф. рукописів. 8479.

- Рукопис. (1927, 3 квіт.). Лист Є. Деславу (Є. Слабченко) до редактора журналу «Нове мистецтво» В. Хмурого. Париж. Архів журналу «Нове мистецтво». *Музей театрального, музичного і кіномистецтва України*. Ф. рукописів. 8428 С.
- Рукопис. (1927, 5 квіт.). Лист Є. Крука до редакції журналу «Нове мистецтво» (Хмурому) від 5 квіт. 1927. Нью-Йорк. Ж. «Нове мистецтво». *Музей театрального, музичного і кіномистецтва України*. Ф. рукописів. 8424 С.
- Рукопис листа Є. Крука до редакції журналу «Нове мистецтво» (1927, 12 квіт.). Ж. «Нове мистецтво». *Музей театрального, музичного і кіномистецтва України*. Ф. рукописів. 8496 С.
- Рукопис. (1926, 8 жовт.). Лист тов. Хмурому від О. Немеровської. Ж. «Нове мистецтво». *Музей театрального, музичного і кіномистецтва України*. Ф. рукописів. 1214 С.
- Рукописи, що готуються до друку, б.д. (1923?), ЦДАВО України. Ф. 177, оп. 1, од. зб. 304. 85-99.
- Рулін, П. (1932). Переднє слово. В Е. Піскатор. *Політичний театр*. Харків, Київ. 1-5.
- Східний світ*. (1927-1930). Харків. (1-15); *Червоний схід* (1930-1931). Харків. (16-17).
- Театральні вісти*. (1917). Київ. (1-11).
- Фавлер, М. (2025). *Бомонд на краю імперії. Держава і сцена в радянській Україні*. Київ : Родовід.
- Фигаро*. (1918). Одеса. (1-23).
- Хроніка. «Сакунтала» — Калідаса, 1927, *Нове мистецтво*, (7), 16.
- Шлях*. (1917-1919), Москва-Київ. (1-20).
- Щукіна, Ю. (2025). Дискурс про театр на сторінках журналу «Нова Генерація» (1927–1930). *Сучасне мистецтво*. Київ: Інститут проблем сучасного мистецтва НАМ України. (21). 365-382.

FOREIGN THEATRE ON THE PAGES OF THE UKRAINIAN THEATRE MEDIA OF 1917–1934

In the historiography of theatre, bibliographic indices by Serhii Balukhatyi (1933) and Vitalii Vyshnevskyi (1940), partially a reference article by Vitalii Dovhych, monographs and articles by Oleksandr Klekovkin (2010) and Yuliana Poliakova (2011), were devoted to issues of theatre media from 1917 to 1934. However, none of these authors examined the coverage of foreign theatre in Ukrainian media. At the same time, an analysis of publications on foreign theatre in Ukrainian media in the post-revolutionary decades allows us to identify the influence of the USSR's international relations on media editorial policy, the subjective tastes of Ukrainian artists, and to identify points of intersection between Soviet and European figures in their choice of theatre methodology.

This study aims to determine the priorities of Ukrainian media editors in covering foreign theatre life, to analyse the genre and thematic features of publications, and to identify how different types of publications shape functional differences in coverage of foreign theatre.

Within the analysed chronological period of 1917–1934, Ukrainian media had several priority areas for covering foreign theatre. The brief establishment of Ukrainian statehood in 1917 revealed anti-Russian intentions among artists in publications in the magazine "Shliakh (The Path)" and the bulletin "Teatralni visti (Theatre News)". The events of 1918 were reflected in the chronicles of foreign theatre, reflecting the trend of Austrian-German hegemony in the pages of "Fygaro". In the first half of the 1920s, the

appearance of several materials in Soviet Ukrainian media, such as "Barykady teatru (Barricades of the Theatre)", "Nove mystetstvo (New Art)", and "Nova generatsiia (New Generation)", became possible only after the establishment of diplomatic relations with Turkey, Italy, Germany, and China. Moreover, these trends were shaped by the convergence of views between Ukrainian, primarily Les Kurbas, and German, primarily Erwin Piscator, artists on the hegemony of the avant-garde theatre aimed at the working class, and even by the individual preferences of leading Ukrainian figures. Twice, in 1917–1918 and from 1923 to 1928, a tendency toward the dominance of the discourse on German theatre in the foreign arts segment of Ukrainian theatre media was observed. Furthermore, it was during this period that Ukrainian journalists and scholars discovered Eastern theatre in the pages of theatre and other periodicals, a process particularly facilitated by the publishing activities of the editorial staff of the journal "Skhidnyi svit (Le Monde Oriental)", the organ of the All-Ukrainian Association of Orientalists.

According to archival materials revealed and introduced into scholarly circulation during this study, the most common routes by which materials from foreign correspondents of France, Austria, Germany, the United States, etc. reached editors of the Ukrainian media were established. We also demonstrated how payments to foreign authors were processed: in 1928, the Currency Board of the People's Commissariat of Finance of the Ukrainian SSR opened a current account at the Moscow Narodny Bank (Paris, France) to convert royalties for authors of fiction, scientific, and journalistic literature into foreign currency. Archival documents showed that publications aimed at the working class from Europe and the United States were expected to

collaborate with journalists from Ukrainian media outlets to ensure two-way coverage of proletarian art.

In the early 1930s, several media outlets in Ukraine covering theatre or with a significant theatrical component were closed: "Nove mystetstvo (New Art)", "Nova generatsiia (New Generation)", "Radianskyi teatr (Soviet Theatre)", "Silskyi teatr (Rural Theatre)", "Radianske mystetstvo (Soviet Art)", "Komu kuda? (Who goes where?)", "Kultrabotnik (Cultural Worker)", "Zhurnal mystetstv (Magazine of Arts)", and "Mystetstvo masam (Art for the Masses)". In effect, the information platform for covering theatre abroad was greatly reduced. Soviet foreign policy also discouraged the coverage of this topic in the mass media. Soviet theatre tours abroad ceased. The Soviet Union gradually closed itself off from the Western world behind the Iron Curtain.

Having analysed materials on foreign theatre, we reached the conclusion that they served different purposes. "Teatralni visti", a publication from the Ukrainian People's Republic, consistently pursued a policy of othering Russian culture as an expansionist one, an empire hostile to the Ukrainian nation. A characteristic appeal of its authors to the experience of contemporary European theatre artists was strategic. Among theatre figures, the most influential figure on the editorial policy of "Shliakh" magazine was actor, theorist, theatre researcher, and playwright Mykola Voronyi. Therefore, the publication realised its "foreign policy" vector by translating contemporary European plays. In this regard, the editors saw their mission as providing current European repertoire to new Ukrainian theatres, consciously moving away from the repertoire of the imperial censorship era. For "Fygaro", a commercial publication from the times of Hetmanate, its editors sought to cultivate the image of a

society weekly with a mandatory column chronicling the lives of foreign stars. In "Nova generatsiia", German theatre schools and directing were discussed from the perspective of Ukrainian panfuturists, who sought to apply the experience of European futurists in practice effectively. The professional propaganda journal "Radianskyi teatr" in its extensive articles, particularly on the German stage, drew attention to the impossibility of an artist's free existence in the bourgeois world. The professional journal "Barykady teatru", like the scholarly journal "Le Monde Oriental", provided information and analysis of the formats of traditional and modern theatres in the East (Turkey, Persia, China, Japan), with a less ideological focus, fixating on the technological features of their existence.

Thus, the examined examples of editorial policy during the period 1917–1934 allow us to obtain a model of an unfinished project of a somewhat limited, but integrated, Ukrainian theatrical publications into the global media discourse on theatre.