

Олександр Клековкін

Доктор мистецтвознавства, професор, завідувач відділу естетики, Інститут проблем сучасного мистецтва Національної академії мистецтв України

Olexander Klekovkin

Doctor of Art Studies, Professor, head of the Department of Aesthetics, Modern Art Research Institute of the National Academy of Arts of Ukraine

e-mail: olehandler@gmail.com | orcid.org/0000-0002-3481-2790

Казус Туркельтауб: Коефіцієнт об'єктивності

Casus Turkeltaub: An Objectivity Ratio

Анотація. Кожен вид діяльності (якщо говоримо про відповідну систему фахових критеріїв, а не про незагнуданий творчий екстаз, насланий богами) спирається на стандарти і взірці, моделі та імена, значення яких обмежені історичним періодом, субкультурою тощо. Ще донедавна мала такі взірці і театральна критика, яка і дотепер залишається одним із головних джерел історії театру від кінця XIX до початку XXI століття. Однак деякі із цих джерел і досі сприймаються некритично, що й потребує дослідження принципів, якими керувалися театральні репортери і — для кожного періоду, імені, театральної ситуації — визначення *коефіцієнту їхньої об'єктивності*, отже, й *корисної дії*. До таких історичних джерел належить і театральна-критична спадщина Ісаака Туркельтауба — найактивнішого або, як сказали б сьогодні, *найпотужнішого* харківського рецензента середини 1920-х років. Пропоновану розвідку присвячено *ідентифікації Туркельтауба*, спробі розшифрувати його *критичний алгоритм* і проаналізувати деякі *принципи театральної-критичного письма* з точки зору показника, який пропонуємо називати *коефіцієнтом об'єктивності*.

Ключові слова: театральна критика України 1920-х років, театральна-критична спадщина Ісаака Туркельтауба, марксистська критика, коефіцієнт об'єктивності.

Як найактивніший, інколи, як кажуть, навіть «найавторитетніший», «провідний», «найвпливовіший» театральний критик столиці України середини 1920-х років, майже *еталон театрального репортерства і бездоганного смаку*, професор Ісаак Туркельтауб за життя мав таку популярність, що ледь не на кожен його рух реагувала преса, щоправда, забувала повідомити читачеві, як той мусить реагувати на цей спам. Так, 1923-го року, повідомивши, що «в Одесу приїхав редактор харківського журналу “Художественная жизнь” проф. І. С. Туркельтауб» [40], газета не поставила перед читачем жодних завдань: бігти зустрічати з квітами на вокзал, устеляти квітами шлях професора чи ховатися по домівках і сидіти, не висовуючись? Упродовж кількох десятиліть Туркельтауб вважався «голосом найбільшої частини публіки» [41], а пізніші дослідники приписували йому, поряд із іншими авторами, «велику працю по узагальненню досвіду української радянської сцени» [2, с. 115]. Подеколи — з огляду на жанр видання, напівжартома — згадували, як «професор Туркельтауб в інтерв'ю з газетами пообіцяв, що на Україні <...>, буде, здається, українська драматургія й музика», і «наукові кола клопочуть перед відповідними інстанціями

про нагороду професора Туркельтауба званням заслуженого професора української естетики» [16], а у першоквітневих новинах додавали: мовляв, «Академія Наук зачислила академіком по кафедрі естетики професора Туркельтауба» [12]. Так само й сьогодні — Туркельтауб і досі має найвищий *індекс цитування* у працях, присвячених історії українського театру 1920-х років; одне слово, *класик*. Хоча зовні — «досить комічна фігура: маленький, з невиразним лицем, окатий, говорив із напускним пафосом, допомагаючи собі руками і цілою головою» [5, с. 293–294], що не завадило йому в очах того самого автора бути «світилом» [5, с. 264].

Постать Туркельтауба вже привертала увагу дослідників — Г. Ботунової, Я. Партоли, Ю. Полякової, В. Собіянського; у попередній публікації розглядав стиль поведінки Туркельтауба й автор цих рядків [9], однак залишив нерозв'язаними питання, без відповіді на які неможливо оцінити театральну-критичну спадщину Туркельтауба та й узагалі вступити у якісь стосунки із відносно недалеким минулим — театром двадцятих років. *Що приховується за безневинним, на перший погляд, критичним дописом, в якому мистецьке явище розглянуто нібито лише у художній площині? Чи дискурс театральної*

критики був і є самостійним? У якому дискурсі — театрального мистецтва, політики, бізнесу, дозвілля, реклами, fashion-індустрії тощо — слід розглядати театральну критику? Отже, проблема невизначеної або надто глибоко прихованої функції.

Метою пропонуваної розвідки є спроба наблизитися до відповідей на ці запитання шляхом верифікації публікацій І. С. Туркельтауба, визначення його принципів, методу, отже, й коефіцієнту об'єктивності залишених ним репортажів, з огляду на їхні жанрові особливості, а також можливості використання їх як джерела з історії театральної культури України.

У творчій спадщині Туркельтауба 1910–1936 років представлено понад 760 різножанрових текстів, дуже нерівномірно розподілених у часі. Між 1910–1921 роками — до чотирьох текстів на рік (мініатюри, оповідання, переклади), хоча від 1914 року він був видавцем, редактором низки видань [15]. У найплідніші для його театально-критичної діяльності роки (1922–1926) він видрукував понад 650 публікацій: 73 (1922), 141 (1923), 168 (1924), 149 (1925), 120 (1926). Спад творчої активності Туркельтауба розпочався 1927 року (30 публікацій), коли, вочевидь, йому стало непереливки в Україні і він уже, мабуть, став збиратися до Москви, з якою ніколи не поривав (1923 року на шпальтах московського видання він скаржився: «Здесь тихо, как на кладбище. <...> В Харькове никто ничего не ищет. Единственно за чем гонятся, так это за халтурой. Художественная жизнь до того убога...» [23]); незважаючи на його намір «закрепиться» у Москві, «в столице он уже не занимал такого положения», як у Харкові [15, с. 35], а у 1930–1936 роках його друкували лише зрідка.

В Україні головним майданчиком для виступів Туркельтауба була газета «Вісті ВУЦВК», на шпальтах якої він видрукував понад триста шістьдесят публікацій, майже половину з усього написаного ним; майже тридцять — на сторінках «Культури і побуту» — додатку до «Вістей ВУЦВК»; понад двадцять — на шпальтах видання «Література, наука, мистецтво», теж додатку до «Вістей». Видрукувавши понад чотириста публікацій на сторінках органів виконавчої влади, він виступав у ролі театрального репортера, музикознавця, балетознавця, кінознавця, отже, арт-критика, а подеколи ще й політичного коментатора і вчителя життя, отже, був художньо-політичним і світоглядним рупором влади.

Незважаючи на неабиякі наукові амбіції, принципи професора Туркельтауба відрізнялися від академічних передусім ставленням до «академічного об'єктивізму», в якому після звинувачення І. Врони мусив виправдовуватися П. Рудін, як і багато хто з гуманітаріїв. На відміну від них, Туркельтауб поділяв погляди московських колег, які ототожнювали об'єктивність і контрреволюційність: «Хтось із московських критиків казав, що контрреволюційний момент вносить виключна “об'єктивність” авторів п'єси...» [27].

Зі ставлення Туркельтауба до мистецтвознавчих видань, його рецензій і проблемних статей можна відтворити

хоч і не систему, а все ж важливий принцип його мистецької критики, в основі якого лежала мрія про «справжню художню ідеологічну контролю» [31] або «зовнішній контроль» [36].

Здійснюючи «художню ідеологічну контролю», Туркельтауб не надто переймався самоконтролем, тому й більша частина його текстів справляє враження написаних у поспіху — можливо, через перевантаженість саме контрольними функціями та іншими громадських обов'язками: у найплідніші для його театально-критичної діяльності роки (1922–1926) він у середньому друкував понад сто публікацій на рік (отже, дивився таку саму або ще більшу кількість вистав, концертів, брав участь у засіданнях різноманітних комісій, викладав у музично-драматичному інституті, де був деканом і т. ін.), а головне — намагався розірватися між двома берегами.

Один берег було визначено наркомом освіти А. В. Луначарським, який охрестив Туркельтауба «витриманим марксистом» [9, с. 123]. Підтверджуючи цей статус, Туркельтауб оперував у своїх публікаціях оптимістичними гаслами, особливо у проблемних статтях: «Не припускаючи ні копійки витрат державних грошей на теперішню оперу, негайно взятися за організацію майбутнього оперного сезону. Ми переможемо й тут» [39].

Інший берег було визначено менш авторитетним, ніж Луначарський, однак уїдливішим автором, який, вочевидь, вважав Туркельтауба якимось недо- або младо-марксистом, тобто марксистом за вірою, а не за глибиною знань: «Обзор состояния художественных наук, сделанный т. Туркельтаубом, объективно своих задач не осилил в части описательной. Однако он способен вызвать некоторый методологический зуд» [6].

Отже, синтезувавши характеристики, видані Туркельтаубу сучасниками, отримуємо безупинний методологічний свербіж витриманого марксиста.

У театральній журналістиці Туркельтауба домінують рецензії, огляди, проблемні статті і... листи до редакцій [9, с. 123–124]. Стиль письма здебільшого імпресіоністичний («Заметки театрала», «Из путевых впечатлений», «Наброски»); інколи у цих жанрах Туркельтауб подавав проблемні заголовки («Во имя чего?», «Где причины?», «Госпожа Склока», «Кто глупее?», «Фиговый лист», «Царица халтура», «Гнусная отрыжка»).

В іншому стилі написано ювілейні парсуни — парадні портрети театральних діячів («А. Н. Островский», «А. Я. Альтшуллер», «Елеонора Дузе», «Лев театра», «Н. Н. Синельников», «Мария Константиновна Заньковецкая», «Сарра Бернар») та інформаційно-проблемні статті («Авторське право за кордоном», «Авторське право на Україні», «За Академію искусствознания», «К контролю над репертуаром», «К съезду политпросветов», «Марксизм и художественные науки», «Мистецтво і марксизм», «Наукове вивчення мистецтва», «Не піддаватись міщанству», «Новий крендель Максима Горького», «НЭП и художественная политика», «О театральных трудколлективах», «Половая проблема в драматургии», «Советизация оперетты» та ін.).

Помічений опонентами *методологічний свербіж*, як і повсякчасне бажання демонструвати ерудицію, змушували Туркельтауба писати про мистецтво Західної Європи і США, про режисерів і виконавиць, гри яких, вочевидь, він бачити не міг, однак реферативно подавав виклад змісту різних видань, вміло нарощуючи пафос: «геніальна», «боролася», «горіла» тощо.

Можливо, саме пропагований ним «марксистський дух» надихав Туркельтауба на постійне нагадування про свої пророцтва: «я вже зазначав...» [37]; «у першій рецензії ми зазначали», а тепер «ми ще більш пересвідчуємося, що наша думка була слухна» [38]. Однак, удруге повертаючись до обговорення якоїсь вистави, він не приховував своєї залежності від репутації мистецького явища («Але тепер, коли її [вистави] репутація міцніє, мені хочеться дещо сказати про ті думки, що їх постановка “Вія” навіває. Саме через те, що я високо, з самого початку оцінив це нове досягнення...» [37]). Подеколи цю залежність навіть неглибоко приховував. Так, першу негативну рецензію на виставу «Моб» у Держдрамі він видрукував 22 лютого [32], того самого дня, коли інше видання — друкований орган ЦК і Харківського губкому КП(б)У — подав іншу рецензію, схвальну, в якій, зокрема, було сказано, що «“Моб” — большой, интересный и живой спектакль, делающий честь всему коллективу Государственного театра им. Ив. Франко» [17]. Довелося корегувати свої погляди і, за кілька днів, пояснювати, що «минуло дві вистави “Моб’а”, і тепер уже можна висловити думку про виконання цієї п’єси» [38].

Не цурався Туркельтауб і маніпуляцій: «... Більш менш пунтій глядач мусить іти після таких вистав мало задоволений» [37], що у перекладі означає: якщо ти, глядачу, задоволений — ти безпутний, і час тобі замислитися про своє майбутнє. Іншим разом маніпуляцію побудовано на звинуваченні постановника у невідповідності його вистави вигаданому критиком законові. Свою рецензію Туркельтауб розпочинає цитатою Глаголіна: «Всі мої постановки — завжди акт, рух, процес, а не художній твір в його затверділому вигляді, придатному для музею, закінченому вкрай. Так каже Глаголін, режисер “Моба”. Мені здається, що тут криється основна хиба всіх його постановок: вони ніколи не бувають закінченими, завжди текучі, а через те — поверхові. Художній же твір, кола він не закінчений, великої цінності мати не може» [32]. Посутньо, Туркельтауб перекваліфікував «злочин» Глаголіна: він аналізував не виставу, здійснену за правилами режисера, а висунутий режисером принцип постановки, який оголосив хибою, поверховістю і підсилив це міркуваннями про *трюкізм, безтолковість, метушню, вульгарні інтермедії* та ін. Тобто вимагав від риби, щоб вона лігала. Або навпаки.

Головним естетичним критерієм була для Туркельтауба *витримана ідеологія* або *ідеологічна витриманість* (це підтверджує, зокрема, перелік чеснот «Березоля» в одній з його статей, де на першому місці стоїть *ідеологічна охайність*: «Театр має такі гарні ознаки: певну ідеологічну охайність...» [34]).

Для завдань історичної реконструкції вистав рецензії Туркельтауба малопридатні, здебільшого в них відсутні найелементарніші відомості про постановників, виконавців, не фіксуються конкретні сцени, відсутній аналіз, є лише відзначений сучасниками *методологічний свербіж* і суворий погляд номенклатурного працівника. Однак проблема не лише в цьому, проблема в іншому: що дає історії знання про те, що вистава одного театру була *потужною*, тоді як іншого — *провальною*? Що робити із цим шумом далі?

Можливо, й сам Туркельтауб усвідомлював поверховість своїх рецензій, а тому, не забуваючи поцілувати начальство, недбало кидав: «Є досягнення і в акторів, — але про виконання другим разом» [32]. Незважаючи на брак місця і часу, він, тим не менш, завжди встигав оспівати того, хто був цього вартий: «За недостатком места мы лишены возможности остановиться на богатой психологически и интересной по своему социальному подходу пьесе т. Луначарского. Литературный критик найдет в ней обильный материал для разбора, нас же она сейчас интересует со стороны ее сценической трактовки, как произведение крупнейшего драматурга нашего времени, при том, и это главное, драматурга-коммуниста» [19] (іншим разом, пишучи про п’єсу Луначарського, спромігся виколупати з неї і *ажурний діалог, і бісер реплік, і тонкий гумор, і соціальний зміст* [21]).

У рецензіях Туркельтауба здебільшого переплетено виклад сюжету з актуалізацією чинної на час написання статті системою художньо-політичних критеріїв (*марксистського духу*), пропагандою *правильного ставлення* до вистави на тлі побіжної і зазвичай зневажливої оцінки режисури і виконавців.

Чи не найяскравіший зразок стилю Туркельтауба — репортаж про Вечір сучасної музики: «Хоть и очень пестро, но зато бесконечно занимательно. <...> В диссонансах сюиты есть, конечно, своя логика, но убеждает она слабо. Как средство ошарашить слушателя, — вещь занимательная. <...> вполне современна: динамична, полна напряжения, борьбы и движения. <...> Дух просыпающейся революционной Германии сказывается в сонате Хиндемита, однако, с излишне жестокой суровостью: мысль четкая порою весьма убедительная, но у слушателя все же остается холодок. И, что ни говорит, но утонченный эстет Равель со своим трио все же интереснее <...>. Блестящее мастерство французского композитора, не поддающегося никаким стремлениям, кроме одного: доставить наслаждение уху — достигает того, что ясность его музыкальной мысли и четкость рисунка просто чаруют слушателя, при всей духовной пустоте композиторской программы. <...> Поскольку большинство слушателей составляют студенты, необходимо во вступительном слове подробнее останавливаться на содержании исполняемых вещей. Пусть молодежь, таким образом, научится слушать музыку» [18]. Вірогідно, допис Туркельтауба і мусив навчити молодь слухати музику.

Іноколи, розповідаючи про музику, він ділився враженнями про «шалений вечір», про виконання «капітальних

речей» (Шуман Бетховен, Прокоф'єв) [28] і про диригента, який «зумів виділити мажорну частину, ослабивши негативний вплив мінора» [35].

Аби не склалося враження, що Туркельтауб розумівся лише на марксизмі, театральній справі і музиці, доведеться хоча б коротко, за ключовими словами, згадати і здійснений ним аналіз творів образотворчого мистецтва: «... наша художня вища школа ступає вперед верстовими кроками <...> притягав до себе увагу проект <...> Приваблює також робота <...> дуже цікавий проект <...> зовсім не зле зроблені. Дуже цікавий <...> завдання виконали талановито. Я вже минулого разу зазначав талановитість їх обох. Нові їхні твори тільки пересвідчують нас на слушності зробленої нами оцінки. <...> з естетичного боку привабніший <...> сміливість мистецько-конструктивного задуму. <...> Ефектне вражіння чинить <...> зовсім не погано скомпоновано <...> притягають увагу численні твори <...> барвисті та оригінальні. Гідні уваги <...> Далеко не все ще є дозріле, але все талановите та соковите. У кожному творі — думка і праця. <...> виявляє справжній хист митця і неабияку техніку. Багато гідного уваги і в малярських творах <...> Має гарний вигляд <...> притягають особливу увагу. <...> зачаровує <...> од виставки повіває ідеологічною свіжістю, безумовною відповідністю до вимог сучасності і разом з цим справжнім знанням мистецьких засад, яке уже й зараз можна кваліфікувати доволі високо» [24].

Такі самі тексти створював Туркельтауб і про художню літературу, і про кіно і, як уже згадувалося, про *шлюб, вільне кохання, смисл життя* і, вірогідно, про «театральну роботу в клубі» (таку назву мусила мати його книга, анонсована 1925-го року) та інші високі матерії.

Незважаючи на зразкову типовість, вочевидь, вже й деяких сучасників драгували легковажні, а подеколи і спекулятивні виступи Туркельтауба: «Шкода, що доповідач І. Туркельтауб у вступному слові про творчість Рахманінова звернув увагу на освітлення чисто теоретичних питань (і досить таки *малоактуальних* для нашого часу), як питання про “чисту” і “програмову” музику, і так мало спинився на *самій творчості композитора*» [14].

Із цього погляду показовою є лексика Туркельтауба, адже саме завдяки *павутинню ключових слів* мистецької критики конкретної доби ми розрізняємо різні історичні періоди у художній культурі, типи критики, системи критеріїв тощо. З *негативно забарвлених* прикметників дізнаємося, що Туркельтауб активно *виступав проти* п'єс, вистав і прийомів *безглузвих, безпорадних, ворожих, глупих, дрібнобуржуазних, звироднілих, капіталістичних, колишніх, контрреволюційних, легковажних, минулих, міщанських, незграбних, неприємних, образливих, огидливих, помилкових, слабеньких* тощо. Виступаючи проти всього поганого, він боровся *за все гарне*, отже, підтримував теми, вистави і прийоми *активні, важливі, великі, взірцеві, високі, витримані, гарні, геніальні, героїчні, глибокі, громадсько-політичні, державні, духовні, душевні, жваві, завзяті, здорові, ідейні, класові, комсомольські, комуністично-витримані, красиві, культурні, найталановитіші,*

найцікавіші, найцінніші, передові, політичні, приємні, прогресивні, пролетарські, революційні, свіжі, сміливі, соковиті, солідні, соціально-виховничі, старанні, талановиті, хороші, художні, художньо-корисні, цінні, принципіальні та ін. Здається, найулюбленішими в арсеналі Туркельтауба були реліки на кшталт «покидьки мистецтва» [31], «більшість театральних діячів остільки *бездарна*, що не вміє помічати зросту глядача, а все напихає його цвілим дріб'язком» [29] або «музика — сіра, нудна, заялозена і *бездарна*» [25]; «два последних акта — *исчадие скуки*. <...> *беспомощность режиссуры и убожество трактовки*» [22]. Це не мова аналізу, це *мова політичних гасел і вуличної лайки*.

Вирок Туркельтауба зазвичай був передбачуваний, здебільшого він співпадав з генеральною лінією. Приміром, уже визнаних *авторитетів* він завжди шанував, про що свідчить його *ювілейна парсуна*, присвячена Заньковецькій. Текст починається загальним міркуванням про ювілеї і не менш хиткими роздумами про те, чи слід вважати ювілярку *своєю*: «Юбилей, совпадающий с годами гражданской войны или Революции, неизбежно становится праздником, если, конечно, основная линия жизни и работы юбиляра идет путями борющейся стороны». Після загальних міркувань Туркельтауб формулює й головну тезу: «Юбилей М. К. Заньковецкой пришелся к моменту наибольшего укрепления позиции Революции, и, разумеется, отделять юбиляршу, с именем которой связано начало, может быть, одного из самых революционнейших театров, от самой Революции невозможно». Здається, Туркельтауб передав куті меду, назвавши театр корифеїв *найреволюційнішим* і, як видно з продовження тексту, зробив це доволі незграбно: «Да, украинский театр, этот примитивный “театр гопака и горилки” сыграл огромную революционизирующую роль...» [20].

На відміну від визнаних *авторитетів*, до ще не канонізованих митців Туркельтауб ставився здебільшого зневажливо, особливо ж, коли йшлося про майстрів, довкола яких точилися очолені партією дискусії: «Гов. Туркельтауб признает, что Мейерхольд 12 лет “портил” актера» [13, с. 7], а стиль театру Олександра Таїрова, вважав він, «непонятный для широкого зрителя, этот, отражающий настроения индивидуалистической интеллигенции стиль насаждается широко, но будущего не имеет» [7]. Натомість із масовим глядачем (своїм читачем) Туркельтауб поводився компліментарно: «Не можна найвідсталішого глядача радянських республік порівнювати з пересічним міським західно-європейським міщанином, що його світогляд завжди обмежено посадою, кухнею і ліжком. <...> Гола розвага нашого масового глядача вже не задовольняє» [26].

Щось подібне до «об'єктивної середини» можна спостерігати у часи завершення діяльності Туркельтауба в Україні, коли він видрукував лише тридцять публікацій на рік: «Ми не будемо говорити про те, доцільно, чи недоцільно було брати “Березиль” до Харкова і відсилати франківців до Києва. Як кожна медаль має два боки, і ця операція має свої позитивні й негативні риси» [33, с. 230].

Але на цьому діалектика завершується. Тому що далі, немов догоджаючи рішенню влади, — сироп, якого вистачило би на десяток рецензій: *режисерський розмах* — *солідний* <...>, *театр європейського масштабу* <...>, *великий художній смак і гостра режисерська вигадка* <...>, *талановитий режисер* <...>, *соковитий спектакль* <...>, *яскравий постановщик* <...>, *першорядний майстер сцени* <...>, *гордоці театральної України*» і далі у тому самому дусі [33, 230–231]. Стрімку думку Туркельтауба дуже важко наздоганяти, адже того самого року і про той самий театр він говорив інше («Туркельтауб бере під сумнів революційність “Березоля”» [8, с. 10]) і був звинувачений у лукавстві («т. Туркельтауб “лукавив” в своїх рецензіях про “Березіль”...» [10]). Утім, усі вже давно звикли, що хоч і «говорит около часа, неизвестно о чем» [4], але завершує, зазвичай, оптимістично: «Треба тільки додержуватись міцного та твердого курсу на удосконалення» [30]. На особливості неупереджено-оптимістичного стилю Туркельтауба звертали увагу і редактори «Нового мистецтва», приділивши йому увагу у *фейлетонній* рубриці «Нотатки на шпальтах», де цитували його серед «прикладів “об’єктивного” підходу до оцінки п’єс і гри акторів» [3].

Іншою причиною для сумніву в об’єктивності Туркельтауба дає факт, наведений Ю. Поляковою: «Туркельтауб українським мовним не володів, позома большинство его статей мы читаем в переводе» [15, с. 34]. Хоча серйозних смислових розбіжностей між статтями Туркельтауба, видрукованих одночасно мовою оригіналу (російською) і у перекладі (українською) не виявлено, однак постає інше питання: якщо Туркельтауб дійсно не володів українською мовою настільки, щоб писати статті, то чи здатен він був *розуміти* україномовні статті, п’єси і вистави? (питання про перекладача вважатимемо поки що неістотним).

Аналізуючи особливості письма Туркельтауба, варто пригадати репліку Бахтіна про письменника як спадкоємця стилів мовних жанрів жерців, пророків, проповідників тощо [1, с. 355]; пригадати, щоб замислитися про природу наслідування Туркельтауба; кого він наслідував — пророка, суддю, прокурора, світського базікала, вправного рекламиста-маніпулятора, агітатора з партійної номенклатури або, як сприймали у той час критику, *партжурналіста*? [11]. З якою культурною групою себе ідентифікував, на яку референтну групу орієнтувався і чи з тією самою спільнотою, на яку орієнтувався Туркельтауб, ідентифікуємо себе й ми, коли довірливо транслюємо його або іншого дописувача естетичні (політичні) оцінки?

До яких висновків можна дійти із короткого огляду театрально-критичних текстів Туркельтауба?

Можна було би поблажливо напівзаплющити очі і пояснити особливості театрально-критичного письма Туркельтауба тим, що це, мовляв, був період становлення самої театральної критики і т. ін. Однак це не зовсім так: приміром, у Росії, звідки приїхав до Харкова Туркельтауб, іншої традиції дотримувалися Кугель, Алперс, Марков та інші, в Україні — Микола Вороний...

Можна було би припустити, що на сторінках масових видань Туркельтауб змушений був адаптувати свої високі / глибокі думки до рівня читача. Однак і це не так, адже таке припущення спростовується рукописом написаного Туркельтаубом підручника «Общий курс искусствоведения» (1929), делікатно названого у сліпій рецензії компліятивним.

З огляду на ленінську парадигму «партійної організації і партійної літератури» театрально-критична діяльність Туркельтауба — навіть у, здавалося б, абсолютно нейтральних, безневинних і «чисто естетичних» висновках — мусить насторожувати і викликати підозру: чи не намагається критик, хоч і незграбно, догодити модній на той час політичній кампанії? Те саме стосується його послань, подеколи прихованих, на *авторитети і репутації*. Що приховано за цими посиланнями? Що означає запропонований ним *алгоритм художньої істини*: все *передове (прогресивне) людство* пішло дивитися цю виставу, а ти — саме ти, не ховайся за спинами, ми тебе все-одно бачимо; чи записався ти у шанувальники творчості цього режисера або драматурга?

Але чи слід очікувати на об’єктивність від театрального репортера, призначеного на роль *розуму, честі і совісті мистецтва*?

Ma non troppo.

Що ж насправді пропагував у своїх дописах Туркельтауб?

Тут, на жаль, доведеться згадати не лише крутійський роман, і «лінійку» героїв Ільфа і Петрова, здатних орієнтуватися у модних трендах — від паризького ситечка і дітей лейтенанта Шмідта — аж до створення словника новомодних термінів для журналіста Ухудшанського. У цьому сенсі Туркельтауб був не лише арбітром смаку; милуючись собою і демонструючи темперамент несамовитого проповідника *марксистського духу*, він не лише ретранслював читачеві монополізовані владою естетико-політичні й етичні стандарти, він ще й створював їх.

У театрально-критичних публікаціях Туркельтауба відверто порушено баланс думок і точок зору, фактів і коментарів, що залежало не лише від самого Туркельтауба, а й від видань, призначених поширювати «правильні» думки. Адже понад чотириста публікацій на шпальтах друкованого органу виконавчої влади — це вибір не лише Туркельтауба, а й влади, котра обрала саме його своїм рупором, дозволивши висловлюватися не лише з приводу мистецтва, а й з приводу моралі, політики і т. ін.

Лексика Туркельтауба, особливо прикметники, — це струнка система зручних для культурної революції ярликів, за допомогою яких здійснювали класифікації і структурування, і не лише мистецьких, а й соціальних явищ. Ця лексика допомагала створити дуальний світ — світ, поділений на *своїх і чужих*, на *ми і вони*, без переходів, відтінків, напівтонів. *Структуруючи світ, вона не допомагала зрозуміти його, вона розмежовувала його* — згідно з *вигаданим структурами* — *на світ своїх, попутників і ворогів*.

Доки Туркельтауб задовольняв потреби влади, його, здебільшого як *номенклатурного фейлетоніста і партжурналіста*, використовували у ролі *класифікатора життя*, прощали витівки і скандали, що підживлювали *ілюзію незалежності, самостійності, соціальної значущості* як в його власних очах, так і в очах суспільства.

Для історії театру театральні-критичні дописи Туркельтауба — не надто інформативні: барвистий літопис вистав, які подобалися або не подобалися театральному репортеру; розповіді не так про вистави, як про *панівний художній смак, про гнучку систему мистецьких критеріїв, етику цехової поведінки, форми пропаганди еталонів* і т. ін.

Коефіцієнт об'єктивності критичних текстів Туркельтауба, як і будь-якого іншого автора, — це дріб, у чисельнику якого кількість неспростовних фактів, а у знаменнику — кількість екстравагантних метафор, суперлативів й оціночних суджень, кожне з яких лише дискредитує свідка; так само як дискредитують посилання на *гарний*

смак і високі естетичні вимоги, тобто прихована ідеологія. Адаже *гарний смак і несмак* — це зазвичай оцінка одного й того самого явища, побаченого з різних берегів. У випадку Туркельтауба — з берега партноменклатури, благословенного *марксистським духом*.

Подальше *розшифрування* творчого методу Туркельтауба дозволить виявити й обрану ним у театральні-критичному дискурсі роль: *месія, гуру, громадський обвинувач, довірена особа партії, гурман на кухні комунальної квартири? Дешифрувавши*, оголимо не лише коефіцієнт корисної дії критики, а й сам театральні-критичний дискурс, сформований радянською владою спільно з критикою. Адаже проблема не лише у тиражуванні сумнівної оцінки Туркельтаубом якоїсь вистави і мистецьких процесів у цілому; проблема в іншому — у наслідуванні токсичного театральні-критичного дискурсу і у ледь помітній межі, за якою різниця між нормою і патологією зникає. Адаже те, що ми називаємо формою — *слово, інтонація і вираз очей, з ми повідомляємо про якусь подію* — це і є *головний зміст повідомлення*.

Література

1. Бахтин М. Из записей 1970–1971 годов // Бахтин М. Эстетика словесного творчества / сост. С. Г. Бочаров; текст подгот. Г. С. Бернштейн и Л. В. Дерюгина; примеч. С. С. Аверинцева и С. Г. Бочарова 2-е изд. Москва: Искусство, 1986. С. 355–380.
2. Бобошко Ю. У боротьбі за ідейну єдність // Шляхи і проблеми розвитку українського радянського театру. Київ: Мистецтво, 1970. С. 63–116.
3. Влас Забота. Нотатки на шпальтах // Нове мистецтво. 1925. № 1. С. 8.
4. Гайдуков И. Больше осторожности в выборе лекторов // Коммунист. 1924. № 171. 27 лип. С. 5.
5. Гжицький В. Спогади про минуле // Спадщина: Літературне джерелознавство, текстологія. Київ: Laugus, 2011. Т. 6. С. 258–351.
6. Грасис К. Рец.: Туркельтауб И. Марксизм и художественные науки. Харьков. Книгоиздательство «Истоки», 1922. 43 с. // Печать и революция. 1923. Кн. 1. С. 237.
7. Дик Г. Современный театр // Новый зритель. 1929. № 15. С. 7.
8. Диспут «Шляхи сучасного театру» (продовження) // Нове мистецтво. 1927. № 16. С. 10–11. 19 квіт. С. 10.
9. Клековкін О. Казус Туркельтауб: Стиль поведінки // Художня культура. Актуальні проблеми. 2021. № 17(2). С. 122–130.
10. М. К-ри. «Джиммі Гігінз» // Більшовик. 1924. № 236. 19 листоп. С. 4.
11. Нова постановка МОБ'у до святкування роковин Жовтневої революції // Більшовик (Київ). 1924. № 198. 2 верес. С. 4.
12. Останні новини (першоквітневі) // Червоний Перець. 1927. № 6. С. 2.
13. П. Б. Сегодня советской драматургии // Новый зритель. 1929. № 41. 13 октяб. С. 6–7.
14. П. К-ий. Симфонічний концерт (Державна опера, I–XI) // Вісті ВУЦВК. 1925. № 253. 5 листоп. С. 6.
15. Полякова Ю. Харьковский период жизни и деятельности театрального критика Исаака Туркельтауба: биобиблиографический аспект // Бібліографічні студії пам'яті харківського

References

1. Bakhtin, M. (1986). Iz zapisey 1970–1971 godov [Extracts from the “Notes” (1970–1971)]. In Bahtin M. *Estetika slovesnogo tvorchestva*, comp. S. Bocharov (pp. 355–380). 2-e izd. Moscow: Iskusstvo.
2. Boboshko, Yu. (1970). U borotbi za ideinu yednist [In the struggle for ideological unity]. In *Shliakhy i problemy rozvytku ukrainskoho radianskoho teatru* (pp. 63–116). Kyiv: Mystetstvo.
3. Vlas Zabota. (1925). Notatky na shpaltakh [Notes of the sides]. *Nove mystetstvo*, 1, 8.
4. Gaydukov, I. (1924, July 27). Bolshe ostorozhnosti v vybore lektorov [More caution in choosing the lecturers]. *Kommunist*, 5.
5. Hzhlytskyi, V. (2011). Spohady pro mynule [Recollections about the past]. In *Spadshchyna: Literaturne dzhereloznavstvo, tekstolohiia*, vol. 6 (pp. 258–351). Kyiv: Laurus.
6. Grasis, K. (1923). Rets.: Turkeltaub I. Marksizm i hudozhestvennyie nauki. Harkov. Knigoizdatelstvo “Istoki”, 1922. 43 s. [Review on the book Turkeltaub, I. (1922) “Marxism and art sciences.” Kharkiv: Istoki]. *Pechat i revolyutsiya*, 1, 237.
7. Dik, G. (1929). Sovremennyiy teatr [Modern theatre]. *Novyyi zritel*, 15, 7.
8. Dysput “Shliakhy suchasnoho teatru” (prodovzhennia) (1927). [The dispute “Path of modern theatre” (continued)]. *Nove mystetstvo*, 16, 10–11.
9. Klekovkin, O. (2021). Casus Turkeltaub: Styl povedinky [Casus Turkeltaub: Action Pattern]. *Khudozhnia kultura. Aktualni problem*, 17(2), 122–130.
10. M. K-ry. (1924, November 19). “Dzhimmi Hihhinz” [Jimmy Higgins]. *Bilshovyk*, 4.
11. Nova postanovka MOBu do sviatkuvannia rokovyn Zhovtnevoi revoliutsii (1924). [The new MOB staging on the occasion of the October revolution anniversary]. *Bilshovyk* (Kyiv), 198, 4.
12. Ostanni novyny (pershokvitnevi) (1927). [The latest news (on the first of April)]. *Chervonyi Perets*, 6, 2.
13. P. B. (1929, October 13). Segodnya sovetskoy dramaturgii [The present day of the Soviet drama]. *Novyyi zritel*, 6–7.

- бібліографа-краєзнавця Галини Каширіної (23 травня 2019 року): матеріали / Харків. держ. наук. б-ка ім. В. Г. Короленка, Харків. обл. від-ня (філія) Всеукр. громад. орг. Укр. бібл. асоц.; [уклад.: Н. І. Полянська, В. Р. Антонова]. Харків, 2020. С. 29–38.
16. Сірко. Стрюччя. Мистецька хроніка (з блокноту журналіста) // Червоний Перець. 1927. № 2. С. 5.
 17. Соловьев А. Державний театр ім. Ів. Франка. «Моб» // Коммунист. 1925. № 43. 22 февр. С. 5.
 18. Туркельтауб І. Вечер современной музыки // Вечернее радио. — 1925. № 39. 18 лют. С. 3.
 19. Туркельтауб І. Гос. драма: «Медвежья свадьба» [А. В. Луначарского] // Вечерние известия. 1923. 1 дек. (№ 23. Вісті ВУЦВК. Екстренний випуск). С. 2.
 20. Туркельтауб І. Мария Константиновна Заньковецкая // Художественная жизнь. 1922. № 2. С. 1.
 21. Туркельтауб І. [І. Т.] Новая пьеса А. В. Луначарского: «Банкирский дом»: (ком. в 1 д.) // Современный театр. 1929. № 10 (26 февр.). С. 135.
 22. Туркельтауб І. Постановка «Газа» в Пролеткульте // Вечерние известия. 1923. № 17. 24 нояб. С. 2.
 23. Туркельтауб І. Харьковские письма // Театр и музыка (Москва). — 1923. № 4 (17). С. 539–540.
 24. Туркельтауб І. Виставка Художнього Технікуму // Література, наука, мистецтво. 1924. № 20. 25 трав. С. 4.
 25. Туркельтауб І. Гастроли Клари Юнг: «M-lle Pipsi» [опера «Гопля» Б. Юнгвіца]. Вісті ВУЦВК. 1925. № 209. С. 3.
 26. Туркельтауб І. Глядач у кіно // Кіно. 1925. № 41. С. 7.
 27. Туркельтауб І. «Заговор императрицы» // Вісті ВУЦВК. 1925. № 87. 17 квіт. С. 5.
 28. Туркельтауб І. Концерт Петрі і Сигеті // Вісті ВУЦВК. 1925. № 238. 17 жовт. С. 5.
 29. Туркельтауб І. Криза театру // Література, наука, мистецтво. 1924. № 26. С. 1.
 30. Туркельтауб І. Майбутній сезон укр. державного театру // Література, Наука, Мистецтво. 1924. № 18. 11 трав. С. 2.
 31. Туркельтауб І. Мистецтво на Україні (Підсумки Всеукраїнської Народи Всеробмистецтва) // Література, наука, мистецтво. 1924. № 10. 9 берез. С. 6.
 32. Туркельтауб І. «Моб» — в Держдрамі // Вісті ВУЦВК. 1925. 22 лют. № 43. С. 5.
 33. Туркельтауб І. На шляхах українського театру // Червоний шлях. 1927. № 2. С. 226–234.
 34. Туркельтауб І. Про театр «Березиль» // Література, наука, мистецтво. 1924. № 21. 1 черв. С. 2.
 35. Туркельтауб І. Симфонічний концерт // Вісті ВУЦВК. 1925. № 45. 22 лют. С. 5.
 36. Туркельтауб І. [І. Т.] Так не можна (з приводу профспілкового «Фауста». Замість рецензії) // Вісті ВУЦВК. 1925. № 41. 20 лют. С. 4.
 37. Туркельтауб І. Ще з приводу «Вія» // Вісті ВУЦВК. 1925. № 77. 5 квіт. С. 5.
 38. Туркельтауб І. Ще про «Моб» // Вісті ВУЦВК. 1925. № 46. 26 лют. С. 3.
 39. Туркельтауб І. Що робити з оперою? // Культура і побут. 1925. № 1. 8 січ. С. 1.
 40. Урампы // Известия (Одесса). 1923. № 61. 26 июля. С. 4.
 41. Хроніка. Театр ім. Франка // Плужанин. 1925. № 2. С. 44.
 14. P. K-yi. (1925, November 5). Symfonichniy kontsert (Derzhavna opera, I–XI) [Symphonic orchestra (State Opera House, I–XI)]. *Visti VUTsVK*, 6.
 15. Polyakova, Yu. (2020). Kharkovskiy period zhizni i deyatelnosti teatralnogo kritika Isaaka Turkeltauba: biobibliograficheskiy aspekt [Kharkiv period of life and work of the theatre critic Isaac Turkeltaub: The aspect of biobibliography]. In *Bibliografichni studii pamiatii kharkivskoho bibliografa-kraieznavtsia Halyny Kashyrinoi (23 travnia 2019 roku): materialy* (pp. 29–38). Kharkiv.
 16. Sirko. (1927). Striuchchia. Mystetska khronika (z bloknotu zhurnalista) [Pods. Art chronicle (journalist's notes)]. *Chervonyi Perets*, 2, 5.
 17. Soloviov, A. (1925, February 22). Derzhavniy teatr im. Iv. Franka. "Mob" ["Mob" in the State I. Franko Theatre]. *Kommunist*, 5.
 18. Turkeltaub, I. (1925, February, 18). Vecher sovremennoy muzyki [A night of modern music]. *Vechernee radio*, 3.
 19. Turkeltaub, I. (1923, December 1). Gos. drama: "Medvezhya svadba" [A. V. Lunacharskogo] [The State Drama Theatre: "The Bear's Wedding" by Anatoly Lunacharsky]. *Vechernie izvestiya*, 1, 2.
 20. Turkeltaub, I. (1922). Mariya Konstantinovna Zankovetskaya [Maria Zankovetska]. *Khudozhestvennaya zhizn*, 2, 1.
 21. Turkeltaub, I. [I. T.] (1929, February 26). Novaya pesa A. V. Lunacharskogo: "Bankirskiy dom": (kom. v 1 d.) [Anatoly Lunacharsky's new play: "The Banker's House" (comedy in 1 act)]. *Sovremenniy teatr*, 10, 135.
 22. Turkeltaub, I. (1923, November 24). Postanovka "Gaza" v Proletkulte ["Gaza" staging in Proletcult]. *Vechernie izvestiya*, 2.
 23. Turkeltaub, I. (1923). Kharkovskie pisma [Correspondence from the Kharkiv period]. *Teatr i muzyka* (Moscow), 4(17), 539–540.
 24. Turkeltaub, I. (1924, May 25). Vystavka Khudozhnogo Tekhnikumu [The Exhibition of the works of Art Vocational School]. *Literatura, nauka, mystetstvo*, 20, 4.
 25. Turkeltaub, I. (1925). Hastroli Klary Yunh: "M-lle Pipsi" [opera "Hoplia" B. Yunhvitza] [The tour by Clara Jung: "M-lle Pipsi"]. *Visti VUTsVK*, 209, 3.
 26. Turkeltaub, I. (1925). Hliadach u kino [The viewer and cinema]. *Kino*, 41, 7.
 27. Turkeltaub, I. (1925, April 17). "Zahovor ymperatrytsy" [Empress's plot]. *Visti VUTsVK*, 5.
 28. Turkeltaub, I. (1925, October 17). Kontsert Petri i Sighetii [The concert of Petri and Szigeti]. *Visti VUTsVK*, 5.
 29. Turkeltaub, I. (1924). Kryza teatru [The crisis of theatre]. *Literatura, nauka, mystetstvo*, 26, 1.
 30. Turkeltaub, I. (1924, May 11). Maibutnii sezon ukr. derzhavnogo teatru [The upcoming season of the Ukrainian State Theatre]. *Literatura, Nauka, Mystetstvo*, 18, 2.
 31. Turkeltaub, I. (1924). Mystetstvo na Ukraini (Pidsumky Vseukrainskoi Narady Vserobmystetstva) [Art in Ukraine (Results of the All-Ukraine Conference of Vserobmystetstvo)]. *Literatura, nauka, mystetstvo*, 10, 6.
 32. Turkeltaub, I. (1925, February 22). "Mob" — v Derzhdrami ["Mob" in the State Theatre]. *Visti VUTsVK*, 5.
 33. Turkeltaub, I. (1927). Na shliakhakh ukrainskoho teatru [On the paths of Ukrainian theatre]. *Chervonyi shliakh*, 2, 226–234.
 34. Turkeltaub, I. (1924). Pro teatr "Berezil" [On the Berezil theatre]. *Literatura, nauka, mystetstvo*, 21, 2.
 35. Turkeltaub, I. (1925, February 22). Symfonichniy kontsert [The symphonic concert]. *Visti VUTsVK*, 5.

36. Turkeltaub, I. [I. T.] (1925, February 20). Tak ne mozhna (Z pryvodu profspilkovoho "Fausta". Zamists retsenzii) [It cannot be done that way (On the Faust by the labor union organization)]. *Visti VUTsVK*, 4.
37. Turkeltaub, I. (1925, April 5). Shche z pryvodu "Viia" [Once again on "Viy"]. *Visti VUTsVK*, 5.
38. Turkeltaub, I. (1925, February 26). Shche pro "Mob" [Once again on "Mob"]. *Visti VUTsVK*, 3.
39. Turkeltaub, I. (1925, January 8). Shcho robyty z operoiu? [What has to be done to opera?]. *Kultura i pobut*, 1.
40. U rampy (1923, July 26). [In the limelight]. *Izvestiya* (Odesa), 4.
41. Khronika. Teatr im. Franka (1925). [Chronicle. Franko Theatre]. *Pluzhanyn*, 2, 44.

Klekovkin O.

Casus Turkeltaub: An Objectivity Ratio

Abstract. Each type of activity (namely the respective system of professional criteria, not the boundless creative ecstasy sent down by the gods) is rooted in standards and examples, looks up to role models and figures, whose significance is limited to historical period, subculture, etc. Until recently, theatre criticism, still being one of the main sources for the history of theatre through the late 19th to early 21st centuries, also had such examples. However, until now, some of these sources are accepted uncritically; thus, there is a need to investigate the principles guiding the theatre reporters and to define—for each period, figure, and theatre studio—their objectivity ratio, and hence, their efficiency. Such historical sources include Isaac Turkeltaub's legacy of theatre criticism, who was one of the most prolific theatre critics in Kharkiv in the mid-1920s, or as it is said today, an *influencer*. The paper examines *Turkeltaub's identification*, attempts to decode his *critical algorithm*, and analyze some of the *principles of his writings in the field of theatre criticism* from the point of view of the alleged *objectivity ratio*.

Keywords: theater criticism in Ukraine in the 1920s, Isaac Turkeltaub's theatrical and critical legacy, Marxist criticism, objectivity ratio.

Стаття надійшла до редакції 17.01.2022