

ОЛЕКСАНДР КЛЕКОВКІН

КУГЕЛЬЯНСТВО У ДИСКУРСІ ТЕАТРАЛЬНОГО СКАНДАЛУ
(УКРАЇНА, ПЕРША ЧВЕРТЬ ХХ СТОЛІТТЯ)KUGELIANISM IN THE DISCOURSE OF THEATRE SCANDAL
(UKRAINE, THE FIRST QUARTER OF THE TWENTIETH CENTURY)

УДК 792.03(477) "1900/1925"

DOI: 10.31500/2309-8155.23.2023.294847

Олександр Клековкін

Доктор мистецтвознавства, професор,
завідувач відділу естетики,
Інститут проблем сучасного мистецтва
Національної академії мистецтв України
orcid.org/0000-0002-3481-2790

Olexander Klekovkin

Doctor in Art Studies, Professor,
Head of the Department of Aesthetics,
Modern Art Research Institute,
National Academy of Arts of Ukraine
e-mail: olehander@gmail.com

Анотація. Досліджено концепцію театральної журналістики, яку наприкінці ХІХ століття сформував Олександр Кугель та його видання, а також вплив Кугеля, його видань і авторів, яких він рекрутував, на експансію преси та розпалювання конфлікту між пресою і театром. Як редактор Кугель сформував навколо свого видання кількісно значну групу театральних журналістів, діяльність якої розглянуто не як окремих випадок, а як систему, *кугельянство*, яка поширилась через впливовість Кугеля у театральній журналістиці. Методологія реконструкції цієї моделі базується на виокремленні у видавничій практиці Кугеля фокальних точок — конфліктів між пресою і театром, наслідком яких стали театральні скандали або, як зазвичай їх називав Кугель, «інциденти», у розгортанні яких він брав активну участь. Зasadничим складником *кугельянства* був дискурс скандалу у поєднанні зі структуруванням культурного простору за імперськими лекалами та послідовним вибудовуванням таких стосунків між пресою і театром, в яких театральна журналістика мусила посісти панівне місце. Серед концептуальних засад *кугельянства* виокремлено: *суб'єктивізм, презумпція власного смаку і опора виключно на авторитет журналіста; надання критики статусу самостійного виду мистецтва; імпресіоністичність як стильовий ідеал; неосудність публічно висловлених суджень журналіста, незалежно від форми, в якій вони оприлюднені; «патріотична аполітичність»* (захист підвалин «*русского мира*»), а також парадоксальна непослідовність — несприйняття антисемітизму поряд із послідовною українофобією. Окреслено роль *кугельянства* у формуванні в українській театральній культурі провінційної самоідентифікації, означено внутрішній зв'язок між дискусіями, котрі одночасно розгорталися у середовищі російської інтелігенції: про кризу інтелігенції (про інтелігенцію та інтелігентщину, псевдоінтелігенцію) і про стосунки преси і театру.

Ключові слова: театральна критика, театральна журналістика, видавничі і творчі діяльність Олександра Кугеля, *кугельянство*, театральний скандал, інтелігенція vs інтелігентщина (псевдоінтелігенція).

«У ті часи, — писав свідок культурного життя Російської імперії початку ХХ століття, — *королем газетних рецензентів* вважався дуже досвідчений і недурний Homo Novus (Кугель)» [18, с. 217]. Це той самий Олександр Рафаїлович Кугель (1864–1928), який, висунувши

себе на роль *Нової Людини* (*Ното Новус*), прославився не лише швидким пером, кмітливим розумом та юридичною гнучкістю, а й впливом видавничої імперії, яку він створив, на розвиток театральної журналістики, а ширше — на розвиток і структурування театральної культури Російської імперії, зокрема й України.

Проблемною ситуацією є підвалини, на яких трималося «королівство» Кугеля: *стандарту театральної журналістики*, які він запровадив на шпальтах одного із найвпливовіших театральних видань — петербурзького тижневика «Театр и Искусство», *та їхній вплив на формування скандального дискурсу у театральній культурі України* означеного періоду.

Аналіз досліджень, присвячених театральній журналістиці, підтверджує винятковий королівський статус, на який і справді претендував Кугель. У перших спробах аналізу його творчості, здійснених невдовзі після його смерті, увага акцентувалася на його стилі і таланті, а серед хиб відзначався немарксистський характер його писань, що не завадило вважати його людиною *передовою*, хоч і з індивідуалістично-анархістським ухилом, який не дозволив йому дорости до діалектичного матеріалізму (Анатолій Луначарський); інші автори писали про догматизм Кугеля (Владімір Волькенштейн), про грубі помилки, плутанину, неправильне тлумачення, відсутність аналізу, непереконливість, необґрунтованість, наївність і незрозумілість його писань (Ісаак Туркельтауб). Однак ще за його життя радянська влада видрукувала кілька його книжок [12; 13], а по смерті Кугеля (1928) — невеличкий за обсягом збірник спогадів про нього (А. Луначарський, П. Коган, А. Свідерський та ін.), збірку його праць (з передмовою А. Луначарського і коментарями І. Туркельтауба) [14], в яких він себе портретував, «Большая Советская Энциклопедия» 1937 року подала про нього статтю тощо.

Набагато точнішу характеристику творчості Кугеля, керуючись іншими принципами аналізу, залишив пізніший дослідник: «Перші театральні рецензії Кугель написав за завданням редактора “Санкт-Петербургских ведомостей”, не відчуваючи до цього жодного покликання. Юрист за освітою, він не досяг успіху в адвокатській практиці. Ампула репортера і фейлетоніста йому пасувало більше», оскільки ж «Кугель завжди залишався дилетантом у проблемах естетики, а в соціально-політичних поглядах частіше задовольнявся розпливчастим лібералізмом, створення певної позиції та системи оцінок йшло у нього повільно» [7, с. 71]. І «хоча в журналі та навколо нього було багато галасу і суперечок, душею яких був сам Кугель, діяльність його як критика схожа радше на монолог» [7, с. 77], «Кугеля не можна вважати об'єктивним літописцем театру» [7, с. 90] (а він цього і не прагнув) і «театрознавство Кугеля [у ХХ столітті] зберігало риси уявлень 1880–1890х років» [7, с. 90].

Від цієї «суперечливої» моделі сприйняття творчості Кугеля принципово не відрізняються дослідження, що їх здійснили інші співвітчизники Кугеля, що підтверджується заснуванням у сучасній Росії премії Кугеля у галузі театральної критики. Окремим сюжетом у дослідженні творчості Кугеля є памфлет Северина Паньківського, який зосереджував увагу на імперських культурних зазіханнях Кугеля [15; 16].

У цілому, однак, у публікаціях, присвячених Кугелю, більше уваги приділялося його індивідуальній творчості, і справді дуже виразній, аніж стратегічним завданням, які він намагався реалізувати як редактор видання і громадський діяч. Що ж до його впливу на театральне життя України, він досі не був предметом дослідження.

Для завдань цієї розвідки особливе значення має теоретично обґрунтована модель театральної журналістики, яку він висунув і просував впродовж двадцяти років, і вимагав дотримуватися її принципів від авторів, які друкувалися на сторінках його журналу. На цих принципах було виховано численних послідовників, зокрема і в Україні, сформовано впливовий напрям у театральній журналістиці з відповідною жанровою системою.

Методологія реконструкції цієї моделі базується на виокремленні у видавничій практиці Кугеля фокальних точок — конфліктів між пресою і театром, які реалізувалися у теат-

ральних скандалах або, як зазвичай їх називав Кугель, в «інцидентах», розгортанню яких він сприяв, підживлюючи публікаціями і намагаючись структурувати таким чином театральний простір.

Реконструкція цієї моделі здійснюється здебільшого на основі публікацій на шпальтах видання, яке редагував Кугель. Однак *одиноцею виміру* виступає не ставлення преси до того чи того мистецького явища (вистави або митця), а «законні цілі», бойові дії, їхнє ідеологічне обґрунтування, а також принципи організації наступу й оборони з боку преси.

Наукова новизна дослідження визначається постановкою питання про модель театральної журналістики, що її впровадив Кугель, засадничим складником якої був дискурс скандалу у поєднанні зі структуруванням культурного простору за імперськими лекалами та послідовним вибудовуванням таких стосунків між пресою і театром, в яких театральна журналістика мусила посісти панівне місце.

Між чинними для розглянутого періоду термінами *театральний журналіст*, *театральний репортер*, *театральний рецензент*, *театральний критик* перевага надається першому — *театральний журналіст*, що зумовлено не примхами і лексичними уподобаннями автора, а соціальною невизначеністю театральної критики як професійної діяльності, на відміну від театральної журналістики, яку можна описати, керуючись чіткими ознаками: *хто* (журналіст), *де* (на шпальтах періодичних видань), *як* (спираючись на жанрову систему журналістики), *про що пише* (про театр).

У контексті цієї розвідки потребує уточнення також інше поняття: *театральний скандал*. Хоча від кінця XIX століття скандал став ледь не атрибутом мистецького життя, однак мусимо розрізняти скандал, спровокований *художнім жестом митця* (твір суперечить традиційним естетичним нормам), і скандал, ініційований пресою (образ театрові або, у широкому значенні, митцеві, яку нанесла преса).

Предметом цієї розвідки є саме другий тип скандалу — винесений у публічну площину конфлікт між пресою і театром, а також роль А. Кугеля та його видання у цій боротьбі. Уточнення вимагатиме також інший термін, який визріє наприкінці цієї розвідки і стане ключовим.

Викладу основного матеріалу мусить передувати коротка експозиція — нагадування про деякі ключові факти біографії Кугеля.

Народився Александр (Авраам) Кугель 1864 року у місті Мозир у сім'ї рабина, отримав юридичну освіту у Петербурзькому університеті (1886). Шлях у журналістиці розпочав з писань «про все потроху», однак, зорієнтувавшись, 1886 року переключився на театр, і вже 1892 року журнал «Театральний мирок» писав про нього як про одного з найталановитіших «молодих публіцистів». 1897 року став головним редактором щотижневика «Театр и Искусство», який виходив до 1918 року включно. Під шапкою цього видання друкував бібліотечку модних п'єс, праці, присвячені практиці театру, довідкові видання тощо і створив таким чином потужний видавничий голдинг, який, пропагуючи консервативні естетичні і «прогресивні» етичні норми у суміші з ідеологією «*русского мира*», з певною періодичністю писав (і читав лекції у Києві) про «кризу театру», закликав до усамостійнення або навіть відокремлення театральної журналістики від мистецтва, її інституціалізації тощо. Скромну роль у реалізації цих функцій в Україні відігравав і його брат — Йона Кугель, який народився 1873 року також у Мозирі, гімназичну освіту здобув у Чернігові, університетську — в Петербурзі, а у часи, на які припадає видавнича активність Александра Кугеля, працював спочатку у часописі «Театр и Искусство», згодом у газеті «Киевская мысль» і «прославився» здебільшого через позови проти нього у «літературних справах». Обидва брати, немов зазираючи у день завтрашній, співробітничали з представниками майбутньої партноменклатури, зокрема з наркомом освіти А. В. Луначарським, що за радянської влади відіграло істотну роль для стату-

су А. Кугеля як недоторканого. Крім усього іншого, Александр Кугель заснував театр пародій «Кривое зеркало», яким керував до кінця життя (1928).

Бізнес-модель театрального видавничого дому, яку запровадив Кугель, разом із *театром пародій* і концепцією театральної журналістики утворювали єдине системне ціле, орієнтоване на структурування театального світу і домінування в ньому. Те, на що не міг вплинути журнал, висміював театр пародій, до того ж, здійснював це завжди у межах чинного законодавства, яке пильнував і на сторінках щотижневика охоче роз'яснював — особливо полюбляв коментувати юридичний аспект запитів акторів, які подавали позови на журналістів. Розглядаючи «*принципове*», як він писав, питання про обов'язок редакцій друкувати листи театрів зі *спростуваннями писань театральних рецензентів*, Кугель посилався на закон («вважаємо не зайвим пояснити юридичний бік справи») і давав, як неважко здогадатись, передбачувану відповідь: не зобов'язані. Але найголовніше — мотивація у традиційно кугелівському дусі: «Навряд чи під спростуванням можна розуміти так звану “антикритику”», адже «межа між об'єктивним викладом фактів і суб'єктивною оцінкою настільки невловима, що у більшості випадків спростування рецензій навряд чи можуть розраховувати на законне задоволення <...>. Така широка свобода спростування [рецензій] позбавила би пресу її авторитету <...>. Багато хто схильний думати, що рецензент є ніби уповноважений від публіки. Це фальшива думка. Рецензент є передусім “уповноважений” від себе. Думки, відгуки та смаки публіки аніскільки для нього не обов'язкові, бо інакше замість рецензентів слід було б встановити механічні апарати для підрахунку оплесків» [4]. У цьому коментарі — ціла концепція театральної журналістики, яка, з огляду на охоплену виданням аудиторію, мала істотний вплив на тогочасний дискурс про театр. Зовні ця концепція нагадувала ледве не філософське обґрунтування агностицизму та його трансформацію у журналістиці, однак насправді була не чим іншим, як спробою театральної журналістики завоювати право на неосудність і... безвідповідальність. Фактично йшлося про *журналістську недоторканність*, про *імперію неосудних, останньої інстанції, верховного мистецького суду*, представники якого не можуть бути притягнуті до відповідальності навіть за брутальність, наклеп, цькування та інші форми самоствердження або реалізацію власних комплексів і професійних деформацій. Керуючись цими уявленнями, один із фігурантів театральних скандалів під час суду виправдовувався тим, що його *образливі висловлювання були лише метафорами* (як зручно перебувати у такому інфантильно-безвідповідальному статусі! ☺).

Іншим внеском Кугеля у театральну культуру Російської імперії були його численні спроби не лише визначити завдання театральної журналістики, а й інституціалізувати її, створивши спілку, яка, за словами його однодумців, мусила «не обмежуватися пет-ро-градськими критиками, а й охопити критику взагалі, тобто і московських, і провінційних представників театального пера» [1]. Посутньо, йшлося не про масонську ложу для «гри в бісер», а про бізнес-імперію, на чолі якої мусив стати сам Кугель. Реалізувати цей задум до жовтневої революції Кугелю вдалося лише фіктивно, на папері, а після 1917 року справу інституціалізації послідовно і надовго здійснювала радянська влада, визначаючи завдання театральної журналістики у численних постановках і, хоч і компромісно, а все ж легітимізуючи її як соціально корисну працю, тобто як інструмент пропаганди, що й визначило межі її відповідальності, жанрові особливості тощо.

На перший погляд, якщо не брати до уваги хоч і неоголошеного, а все ж виразного імперського патріотизму Кугеля, його концепція театральної журналістики мала нібито мирний характер. Однак, зіткнувшись із практикою, вона ледь помітно перетворювалася на агресивну, що й увиразнилося у театральних скандалах доби, особливо у київських театральних скандалах, *коротка хроніка* яких дозволяє окреслити динаміку конфлікту.

В українській пресі і Кугелевому виданні найгучнішими скандалами перших десятиліть століття стали такі протистояння: Старицький vs Александровський; Садовський vs Петлюра; Андреев vs Николаев і Чаговець; театр «Соловцов» vs Ярцев.

Скандали стали наслідком протестів або судових позовів митців проти театральних журналістів, а предметом звинувачень на адресу журналістів була не «художня оцінка», а хамство, тобто форма, в якій «художню оцінку» було оприлюднено.

Видання Кугеля не могло оминати цих скандалів з кількох причин. Будь-який скандал — це завжди пожива для жовтої театральної преси, а тим більше, коли йдеться про скандал, який зачіпає інтереси самої преси, її і без того низький соціальний статус, та ще й у якійсь «провінції».

Формально висловлені обвинувачення журналістів стосувалися начебто плагіату з боку драматурга (Александровський vs Старицький), «малохудожності» (Ярцев vs театр «Соловцов»), відсутності «художньої правди» (Николаев і Чаговець vs Андреев), застарілого репертуару та умов праці акторів (Петлюра vs Садовський).

У ставленні Кугелевого видання до цих скандалів простежується динаміка. 1897 року, у рік заснування журналу «Театр и Искусство», покликаючись на інші видання, Кугель лише переповідав зміст скандалу, спровокованого київським журналістом Ізмаїлом Александровським і дотримувався *майже* нейтральної позиції, ангажованість якої відстежується лише у ледь помітних напівнатяках, у послідовності і доборі «випадкових» слів тощо. Тієї ж тактики видання дотримувалося впродовж кількох років, коли тривав судовий розгляд справи Старицького проти Александровського, і навіть майстерно удавав, що нічого не знає про «секрет Полішинеля», тобто про зв'язок редактора московського видання, на шпальтах якого на Старицького було зведено наклеп, з Третім відділенням (політичною поліцією).

Можна було би цю позицію вважати *майже* нейтральною, якби паралельно Кугель не розгортав інший сюжет, спрямований на посилення статусу театрального журналіста. Ні, не конкретного журналіста Александровського, який спровокував скандал, а театральної журналістики як виду діяльності. Це помітно у передовицях, що їх писав і друкував Кугель, у літературних портретах театральних журналістів і спогадах про них, у проблемних статтях, а також в інших схожих матеріалах. Донедавна такого не було, адже журналіст, а надто журналіст театральний, і не лише в Російській імперії, а й у європейській культурі, у драматургії Густава Фрайтага, Петра Каратигіна, Фьодора Коні, Ніколая Євреїнова, Володимира Винниченка та інших авторів сприймався лише як комічний, а то й водевільний персонаж.

Так само приховані акценти помічаємо і у коментарях до наступного гучного скандалу, який бере початок 1907 року і триває принаймні впродовж наступного року. Розпочався скандал тихо — з публікації на шпальтах видання, яким керував Кугель, «листів про українську сцену» Симона Петлюри. Написані у стриманому тоні, ці листи, тим не менш, порушували розумний баланс, адже не враховували контекст, змістом якого було культурне і політичне протистояння між столицею імперії і «київським міщанином», а також хибували на здебільшого безпідставні узагальнення і звинувачення на адресу українських театральних діячів. Однак підбадьорений підтримкою столичної преси Петлюра продовжив атаку на український театр на сторінках газети «Слово», яку сам очолював, ще радикальнішими засобами і дедалі більш прицільно зосереджуючи увагу на Садовському і його щойно створеному театрі, що спочатку викликало протест з боку акторів театру Садовського, далі — відповідь Садовського, втручання Сергія Єфремова та його спробу розборонити учасників конфлікту, коментарі Андрія Ніковського тощо. А предметом конфлікту, як і в «інциденті» між Старицьким і Александровським, став той самий статус, який дозволяв журналістові здійснювати *публічну образу*.

Яким боком притулився до цієї справи А. Кугель?

Ніяких особистих мотивів для того, щоб узяти бік Петлюри, у Кугеля не було, однак був важливіший мотив: статус театральної журналістики, за який він вів боротьбу від початку існування свого голдингу, та його імперські зазіхання. Тому у коментарях до цього конфлікту він безперечно став на бік Петлюри.

Найбільшого розголосу дістав «інцидент», як його називав Кугель, між театром «Соловцов» і московським критиком, постійним і улюбленим автором Кугелевого журналу Петром Ярцевим, який кілька років жив у Києві, доки його не перестали друкувати київські видання. Конфлікт посилювався саме через останню обставину — Кугель відчайдушно кинувся на захист Ярцева, і впродовж кількох чисел видання здійснювало посиленний наступ на бунтівну «провінцію», адже Кугель усвідомлював, що протистояння загрожує перерости у загальнодержавне і може вщент зруйнувати все, що впродовж багатьох років він вибудовував — *недоторканість театральної журналістики, а надто столичної* [10].

Нарешті останній у череді київських «інцидентів» — конфлікт, який, піддавшись загальному тренду, спровокував 1912 року київський журналіст, автор нарису про російський театр у Києві Ніколай Ніколаєв, якого Кугель у спогадах ніжно називав «чудесною людиною», а сама «чудесна людина» згадувала про бойкот, який їй оголосили київські актори, — звісно, за те саме, за публічну образу і цькування. Кугель коментував ці бойкоти, як і належить столичному театральному журналістові: «Я вважаю за ніщо революційну фразеологію та акторські “бойкоти” — останні особливо, а київські ще й переважно» [11].

Від початку 1900-х Ніколаєв друкував на шпальтах Кугелевого видання «листи з Києва», де, розводячись про «посереднє» або «погане» виконання акторських ролей, не вибивався із загального тону театральної журналістики, доки 1912 року не спровокував, разом з Всеволодом Чаговцем, скандал з Леонідом Андреевим. Предмет скандалу, як завжди, той самий, а тон такий, що російська критика Харкова, обговорюючи скандал, дорікнула «чудесній людині»: «Театральний рецензент мусить бути... ввічливим» [2].

На цьому можна було би завершити коротку хроніку київських театральних скандалів, якби не теза Кугеля, нехтувати якою неможливо. Коментуючи один із «київських інцидентів» і переспівуючи есей Оскара Вайлда «Критик як митець» (1890), Кугель оголосив: «Прагнення з театрального критика зробити товариша та помічника режисера зовсім не відповідає поняттю про театральну критику як про *самостійне мистецтво*» [17]. Контекст, в якому було виголошено цю тезу, а також численні резолюції з'їзду режисерів з приводу театральної журналістики і відмова акредитувати журналістів на з'їзді, не залишають місця сумнівів стосовно характеру стосунків між виданням Кугеля і театрами. І все це — не одиничні «інциденти», а послідовна, концептуально виважена боротьба за інституалізацію *позамистецького (надмистецького) панівного статусу* театральної журналістики.

Такі «інциденти» для тогочасної театральної культури були справою буденною: «Ми, — повідомляло видання Кугеля — отримуємо щодня викриття, спрямовані проти рецензентів, і якщо не друкуємо їх, то лише тому, що довелось б все число присвятити зразкам театрального критиканства. В одному листі пропонується заснування товариства сценічних діячів для боротьби з несправедливими рецензіями. В іншому — рекомендується організувати спілку, члени якої зобов'язалися б не читати рецензій тощо» [8]. Однак особливе значення мали саме «провінційні» скандали, які Кугель зазвичай підтримував навіть тоді, коли безпосередньо в них не втручався, а лише публікував матеріали своїх авторів «з провінції» (адже без розголосу справжнього скандалу не буває).

Повідомлення про скандали у «провінції» зазвичай подавалися в одному з найпопулярніших (поряд із рубрикою «Чутки» і позакатегорійним фейлетоном) на сторінках кугелівського видання жанрів, у «листах з провінції». Невибагливі, інколи дотепні, написані у вільній формі, немов погано структурований потік свідомості з більшою або меншою претензією на

художність, ці листи зазвичай писали саме місцеві театральні журналісти. Листи з Києва зазвичай писали Н. Ніколаєв і М. Рабинович, з Харкова — І. Тавридов та ін. Особливе значення «листи з місць» дістають під час війни і революції, коли фундамент імперії став хитатися. Інтерес журналу до українського театру різко підскочив, коло авторів стрімко розширилося, а домінувати стали два лейтмотиви — «все пропало» і якісь наївні скарги на «нові місцеві правила» з пошуком захисту у Кутеля.

Найгостріше зойки про «все пропало» почали лунати у листах від 1918 року, коли розлучення України з Російською імперією стало доконаним фактом. Однак кутелівське видання все ще продовжувало друкувати повідомлення про київські театри у розділі «По провинции» та ще й з уїдливими політичними лапками: «У наступному сезоні російському театру в “самостійній” Україні буде відведено, мабуть, місце на периферії. Замість російських театрів будуть “Державні українські театри”» [6]. Або таке: «“На честь гетьмана Скоропадського” 10 травня у Миському театрі було виставлено оперу “Черевички” малоросійською — перепрошуємо, українською мовою» [9]. Усі ці повідомлення, саме у такій формі, саме з такими лапками і «вибаченнями» подавалися авторами з України, яких викохав Кутель.

Такої слави, як його колега Алексей Суворін (якого на сторінках газети «Рада» зазвичай називали «флюгером», «типичним хамелеоном», «змієм-спокусником» та іншими лагідними іменами) Кутель, звісно, не зажив. Хоча позицію його в Україні вочевидь усвідомлювали, однак гідну відповідь йому вперше було дано лише 1917 року у дописі Северина Паньківського, в якому було проаналізовано антиукраїнську діяльність «джентльмена з Петербургу» [15], «духовного вождя російського театального ареопагу п. Кутеля» [16, с. 2]. Проте вплив Кутеля на театральну культуру України був не меншим, а можливо, й більшим за суворінський, адже провідниками його впливу були театральні журналісти з України.

Які ж висновки, обговорюючи театральні скандали і політику Кутелевого видання стосовно України, можемо зробити, і чому говорити мусимо про явище, а не про одиничний випадок, про *кутельянство*, а не про *феномен Кутеля* або *казус його імені*?

Передусім через те, що між талановитим спостережливим автором, з одного боку, і редактором, а також громадським діячем, який носив те саме прізвище, — істотна різниця. Перший — розкутий, спонтанний, схильний до анархізму, інколи плутаний, на що звертали увагу попередні дослідники. Другий — послідовний стратег, будівничий театральної культури. Обидві ролі усвідомлював і сам Кутель: «Скільки я себе пам'ятаю, мені вбачалися дві кар'єри: воєначальника і стратега <...> і, по-друге, письменника» [13, с. 8]. Перший бував легковажним («легковажність допомагає жити» [12, с. 7]) і навіть грайливим, другий — послідовним.

Як редактор Кутель сформував навколо свого видання кількісно значну групу театральних журналістів не лише в межах міста, а й в усій Російській імперії, надавав підтримку авторам, яких вербував і дбайливо селекціонував, отже, виховував. Чільне місце серед них належало театральним журналістам з України, які здебільшого виступали на сторінках кутелівського видання з позиції свідомо обраного провінціалізму і меншовартості.

Неможливо не погодитися із дослідниками, які писали про плутані естетичні погляди Кутеля.

Натомість надзвичайно чітко сформульованими і послідовно реалізованими видаються погляди Кутеля на бізнес у галузі театральної журналістики.

Найважливішими програмними принципами цієї бізнес-моделі, яких дотримувалися також його однодумці і послідовники, були:

– *суб'єктивізм і презумпція власного смаку* («критика є суб'єктивною оцінкою явища» [5, с. 593]);

– надання критичі статусу самостійного виду мистецтва (ідея на той час радше скомпрометована, ніж нова; серед перших її прихильників — Оскар Вайлд, «Критик як митець», 1890);

– опора виключно на авторитет журналіста («достовірність підкріплюється надійними показами свідка» [5, 594] і презумпцією його неангажованості);

– настроєва імпресіоністичність як стильовий ідеал («У мистецтві немає фактів, а існують настрої; у передачі настроїв не може бути певних прийомів доказів, а лише художня інтуїція та ширість ставлення» [3]);

– «патріотична аполітичність» (захист підвалин «русского мира»), а також парадоксальна непослідовність — категоричне несприйняття антисемітизму поряд із послідовною українофобією;

– неосудність публічно висловлених суджень журналіста, незалежно від форми, в якій вони оприлюднені.

Не варто сприймати претензії Кугеля на виокремлення театральної журналістики у самостійний вид мистецтва лише як невдалу метафору; насправді саме так, хоч і не до кінця сформулювавши думку, він сприймав театральне життя: як віртуальний театр ляльок, в якому театральний журналіст виконує роль лялькаря.

Уявлення Кугеля про власний і театральної журналістики статус підтверджує його псевдонім — Номо Новус (Нова Людина).

На перший погляд, псевдонім цілком безпечний, якщо не помічати в ньому внутрішнього протиставлення — старій людині, людині з минулого [13, с. 59] і, можливо, навіть «київському міщанинові»; малоімовірно, щоби цей псевдонім він пов'язував з давньоримською назвою *нувориша і вискочня*.

Відволікаючись від постаті Кугеля та його концепції театральної журналістики, однак ще ближче наближаючись до *кугельянства* і виконуючи обіцянку, яку автор дав у вступі до цієї розвідки (уточнення терміна, який визріє наприкінці цієї розвідки і стане ключовим), мусимо вийти на ширше коло пропонованих обставин доби і пригадати праці, присвячені *кризі інтелігенції*. А переходячи до цих праць, згадати, що не всі автори з тих, що публікувалися на шпальтах кугелівського видання, потрапили під його вплив і не всі стали провідниками концепції, яку він пропагував. Серед них, зокрема, киянин Сергій Бердяєв.

Тимчасом його брат Микола Бердяєв видрукував низку статей, предметом яких була *криза інтелігенції*. Серед симптомів кризи Бердяєв виокремлював внутрішню казенщину, інертність, доморосле сектантство, консерватизм, схильність до модних європейських новинок, а інструментом поширення хвороби вважав саме пресу. Одночасно з працями Бердяєва було видрукувано збірники «Вехи» (1909), «Куда мы идем» (1910), «Интеллигенция в России» (1910) тощо. У першому з них брали участь М. Бердяєв, С. Булгаков та інші автори, здебільшого філософи, а у другому — переважно представники мистецтва — Н. Євреїнов, П. Коган, Вс. Мейерхольд, О. Сумбатов-Южин і П. Боборикін та інші. Ще раніше з'явилася праця Дмитрія Мережковського «Грядущий хам» (1906). Тематично всі ці праці так чи так були пов'язані з проблемою не лише російської (яку слід відрізняти від української), а й європейської інтелігенції. Висновки згаданих публікацій зачіпали найголовніше питання — *що таке інтелігенція*, намагаючись знайти означення для нещодавно народженого і неодноразово повтореного на сторінках праць Бердяєва, Булгакова та інших авторів слова *інтелігенщина* (ісевдоінтелігенція), про яку невдовзі з огидою згадуватиме і Курбас.

За формальними ознаками, всі без винятку фігуранти розглянутого у цій розвідці дискурсу про театр належали до інтелігенції (хоча сам термін *інтелігенція* у часи, коли розгорнулися ці дискусії, визначав не професійний статус особи, а стиль її поведінки). Однак у реконструйованих скандалах спостерігаємо саме *відмінність між інтелігентами та інтеліге-*

нституційною. Ця відмінність мусить бути головним питанням, відповідь на яке, обговорюючи результати дослідження, ця розвідка не дає і дати не може, адже в самому об'єкті дослідження — серед згаданих у праці театральних журналістів, осіб, яких можна було би віднести до інтелігенції не лише за формальними ознаками, а й по суті, не існує. Порівняльний аналіз обох понять і явищ, які стоять за ними, — завдання іншого дослідження. Так само, як і відповідь на інше запитання — відколи мистецтво і дискурс про нього у пресі стали асоціюватися з поняттям *інтелігенція*?

Одночасність війни між пресою і театром, з одного боку, і дискусії про «кризу інтелігенції», з другого, не випадково збіглися у часі. З одного боку, преса стала інструментом інтелігенції, однак, з другого боку, саме «четверта влада» та її методи стали інструментом перетворення інтелігенції на інтелігентину (псевдоінтелігенцію). Взаємопроникнення сторін, сплячі агенти і латентний характер боротьби між ними не означає відсутності конфлікту, радше перемогу однієї зі сторін — тимчасову або остаточну, що також є питанням. Як і зв'язок між подіями сторічної давнини та інструментарієм преси у сьогоденній війні.

Уявлення про те, що окреслений стиль ведення боротьби у сфері театральної журналістики був якимось парадоксально-відчайдушним проявом сміливості ліберального інтелігента, є небезпечною ілюзією або свідомою підміною понять.

Народжена як один із інструментів комерційної преси, театральна журналістика впродовж двох століть переходила з рук в руки — від салонів до політиків, від бізнесменів до самих митців. Наслідком цих переходів стала зміна функцій і завдань, стратегій і тактик, прийомів нападу і захисту. Головний сенс боротьби Кугеля полягав у здобутті *суб'єктності*, щоби зі статусу спостерігача і стриманого коментатора (як було у часи Булгаріна, коли за «незадовільну» рецензію можна було потрапити на гауптвахту) перейти у *статус гравця, а далі й керівника гри*.

Згадуючи репліку Кугеля про неправомірність перетворення театального журналіста на «товариша та помічника режисера» [17] й усвідомлюючи, що у різні періоди театральні журналісти ідентифікували себе з різними спільнотами й орієнтувалися на різні референтні групи, мусимо поставити питання про спільноту, з якою, відмежовуючись від театральних діячів, ідентифікував себе Кугель, і референтну групу, на яку розраховував.

З огляду на становлення театрознавства, яке відбувалося саме в цей час, не здивував би амбітний намір Кугеля увійти у майбутнє зі своїми текстами як найголовнішим або ж навіть єдиним джерелом з історії театру, з яким історики носилися б, немов із якоюсь давньоєгипетською писаною торбою.

Пояснення кугельянства — не лише у стрімкому злеті «четвертої влади», що особливо помітним стає на початку ХХ століття, а й у революційних настроях доби, що поширилися на всі сфери соціального життя, у містичних, а почасти і ніцшеанських настроях «срібної доби».

З етичної і психологічної точки зору, модель, яку пропагував Кугель, можна було б трактувати як *паресію*, а журналістів його кола — як *паресіастів*, осіб, які, не озираючись ні на оточення, ні на консервативні суспільні норми, виконують свій вищий обов'язок і, немов одержимі, вільно висловлюють «істини», що ними, журналістами, оволоділи. Можна було б, якби таке саме право надавалося усім учасникам дискурсу, а самі *паресіасти* не поводитися дуже обережно, стримано і навіть ніжно, коли писали про імператорські театри.

Незважаючи на заразливість літературного й організаторського таланту Кугеля, монополізувати дискурс про театр у загальнодержавному масштабі він не зміг — передусім через достатньо розвинену конкуренцію на ринку театральної преси, яку після революції знищила радянська влада.

Література

1. *** // Театральная газета. 1917. № 8. 19 февр. С. 3.
2. А. Е. История с «Профессором Сторицыным» // Утро. 1912. № 1799. 13 ноябр. С. 6.
3. Актеры и критика // Театр и Искусство. 1899. № 8. 21 февр. С. 158.
4. Антикритика // Театр и Искусство. 1901. № 34. 19 авг. С. 601.
5. Безымянная критика // Театр и искусство. 1897. № 34. 24 авг. С. 593–594.
6. В Киеве [По провинции] // Театр и Искусство. 1918. № 12–13. 21(8) апр. С. 142.
7. Герасимов Ю. А. Р. Кугель // Очерки истории русской театральной критики. Конец XIX — начало XX века / Под. ред. А. Я. Альтшуллера. Ленинград: Искусство, 1979. С. 70–90.
8. Из отчета Театрального Общества за 1900 г. // Театр и Искусство. 1901. № 39. 23 сент. С. 682.
9. Киев. Репертуар киевских театров [По провинции] // Театр и Искусство. 1918. № 16–17. 19(6) мая. С. 181.
10. Клековкін О. Київський «інцидент»: війна статусів // Художня культура. Актуальні проблеми. 2023. Вип. 19. Ч. 2. С. 9–15. DOI: 10.31500/1992-5514.19(2).2023.294618
11. Кугель А. [Номо Novus] Заметки // Театр и Искусство. 1918. № 14–15. 5 мая. С. 159.
12. Кугель А. [Номо Novus]. Листья с дерева. Ленинград: Время, 1926. 209 с.
13. Кугель А. [Номо Novus]. Литературные воспоминания. Петроград–Москва: Петроград, 1923. 171 с.
14. Кугель А. Профили театра / Под ред. А. Луначарского, предислов. А. Луначарского, примечания И. Туркельтауба. Москва: Театропечать, 1929. 275 с.
15. Паньківський С. Джентельмен з Петербургу // Театральні вісті. 1917. № 9–10. Вересень–жовтень. С. 2–13.
16. Паньківський С. Революційний Katzenjammer п. Кугеля // Театральні вісті. 1917. № 7–8. Липень–серпень. С. 2–12.
17. Резолюция съезда // Театр и Искусство. 1909. № 12. 22 марта. С. 215.
18. Чулков Г. Годы странствий. Москва: Федерация, 1930. 397 с.

References

- *** (1917, February 19). *Teatralnaya gazeta*, 8, 3 [in Russian].
- A. E. (1912, November 13). Istoriya s «Professorom Storitsynym» [The Story of *Professor Storitsyn*]. *Utro*, 1799, 6 [in Russian].
- Aktery i kritika (1899, February 21). [Actors and Criticism]. *Teatr i iskusstvo*, 8, 158 [in Russian].
- Antikritika (1901, August 19). [Anti-criticism]. *Teatr i iskusstvo*, 34, 601 [in Russian].
- Bezimyannaya kritika (1897, August 24). [Anonymous Criticism]. *Teatr i iskusstvo*, 34, 593–594 [in Russian].
- V Kieve. Po provintsii (1918, April 21). [In Kyiv. Around the Province]. *Teatr i iskusstvo*, 12–13, 142 [in Russian].
- Gerasimov, Y. (1979). A. R. Kugel. *Ocherki istorii russkoy teatralnoy kritiki. Konets XIX — nachalo XX veka* [Essays on the History of Russian Theatre Criticism. The End of the 19th — the Beginning of the 20th Century] (pp. 70–90). Leningrad: Iskusstvo [in Russian].
- Iz otcheta Teatralnogo Obshestva za 1900 g. (1901, September 23). [From the Report of the Theatre Society for 1900]. *Teatr i iskusstvo*, 39, 682 [in Russian].
- Kiev. Repertuar kievskih teatrov. Po provintsii (1918, May 19). [Kyiv. Repertoire of Kyiv Theatres. Around the Province]. *Teatr i iskusstvo*, 16–17, 181 [in Russian].

Klekovkin, O. (2023). Kyivskiy «intsydent»: viina statusiv [The Kyiv “Incident”: A War of Statuses]. *Artistic Culture. Topical Issues*, 19(2), 9–15. DOI: 10.31500/1992-5514.19(2).2023.294618 [in Ukrainian].

Kugel, A. [Homo Novus]. (1918, May 5). Zametki [Notes]. *Teatr i iskusstvo*, 14–15, 159 [in Russian].

Kugel, A. [Homo Novus]. (1926) *Listya s dereva* [Tree Leaves]. Leningrad: Vremya [in Russian].

Kugel, A. [Homo Novus]. (1923). *Literaturnye vospominaniya* [Literary Memoirs]. Petrograd–Moskva: Petrograd [in Russian].

Kugel, A. (1929). *Profili teatra* [Theatre Profiles]. Ed. A. Lunacharsky. Moscow: Teakinopechat [in Russian].

Pankivskiy, S. (1917, September–October). Dzhentelmen z Peterburhu [Gentleman from St. Petersburg]. *Teatralni visti*, 9–10, 2–13 [in Ukrainian].

Pankivskiy, S. (1917, July–August). Revoliutsiyni Katzenjammer p. Kugelia [Revolutionary Katzenjammer of Mr. Kugel]. *Teatralni visti*, 7–8, 2–12 [in Ukrainian].

Rezolyutsiya syezda (1909, March 12). [Congress Resolution]. *Teatr i iskusstvo*, 12, 215 [in Russian].

Chulkov, G. (1930). *Gody stranstviy* [Years of Wandering]. Moskva: Federatsiya [in Russian].

KLEKOVKIN O.

KUGELIANISM IN THE DISCOURSE OF THEATRE SCANDAL (UKRAINE, THE FIRST QUARTER OF THE TWENTIETH CENTURY)

Abstract. The article explores the concept of theatre journalism, promoted from the end of the 19th century by Aleksandr Kugel and his publication, as well as the influence of Kugel, his media and the authors recruited by him on the expansion of the press and the instigation of the conflict between the press and the theatre. As an editor, Kugel gathered a quantitatively significant group of theatre journalists around his publication, the practice of which is considered not as an isolated case, but as a trend in theatre journalism that spread due to Kugel’s influence — *Kugelianism*. The methodology of the reconstruction of this model is based on the identification of focal points in Kugel’s publishing practice — conflicts between the press and the theatre, which took shape of theatre scandals or, as Kugel usually called them, “incidents,” in the unfolding of which he took an active part. The basic component of *Kugelianism* was the discourse of scandal, together with the structuring of the cultural space according to imperial models and the consistent construction of such relations between the press and the theatre, in which theatre journalism had to occupy a dominant position. *Kugelianism* stands out among the conceptual foundations of theatre journalism as it is marked by subjectivity, the presumption of one’s own taste and reliance solely on the journalist’s authority; granting criticism the status of an independent art form; impressionism as a stylistic ideal; imprudence of the journalist’s publicly expressed judgments, regardless of the form in which they are made public; “patriotic apoliticism” (protection of the foundations of the “Russian World”), as well as paradoxical inconsistency — the rejection of anti-Semitism alongside consistent Ukrainophobia. The article outlines the role of *Kugelianism* in the formation of provincial self-identification in the Ukrainian theatre culture and defines the internal connection between the discussions that took place at the time among the Russian intelligentsia: about the crisis of the intelligentsia (about the intelligentsia and *inteligentshchyna*, i.e. pseudo-intelligentsia) and about the relationship between the press and the theatre.

Keywords: theatre criticism, theatre journalism, publishing and creative activity of Aleksandr Kugel, Kugelianism, theatre scandal, intelligentsia vs. *inteligentshchyna* (pseudo-intelligentsia).

Стаття надійшла до редакції 10.08.2023