

Олександр Клековкін

доктор мистецтвознавства, професор, дійсний
член (академік) НАМ України, завідувач відділу
новітніх методів дослідження, ІПСМ НАМ України

Olexander Klekovkin

Doctor of Art Studies, Professor, Full Member
of the National Academy of Arts of Ukraine
(Academician), Head of the Department of Advanced
Research Methods, Modern Art Research Institute
of the National Academy of Arts of Ukraine

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

Генеза професійної театральної періодики The Genesis of Professional Theater Periodicals

Анотація. Виокремлення самостійних видів творчої (режисура) і наукової (театрознавство) діяльності, що відбулося на межі XIX–XX століть, стало одним із найголовніших проявів великої реформи театру та зумовило, зокрема, появу професійної (професіоналі — для професіоналів) режисерської і театрознавчої періодики. Ці процеси відбувалися у контексті культурно-національних рухів, які сформували «рамку» і запит на історію театру — спочатку у річниці філології і культурно-історичної школи. Остання мала обґрунтувати тяглість національного театру, прояв у ньому «духу народу», а від кінця XIX століття — зосередилася ще й на вивченні його «національних форм». Потреби режисури вимагали розширення проблематики історичних досліджень — створення корпоративної «скарбниці» форм і прийомів не лише національного, а й світового сценічного мистецтва різних часів. Це заклало підвалини остаточного виокремлення з філології театрознавства, у становленні якого на цьому етапі брали участь і самі режисери. Від початку XX століття, захищаючи свої корпоративні інтереси, вони розвивали методологію роботи над виставою, створювали школи, поширювали фахову літературу, ставали видавцями періодичних видань, найактивніший розвиток яких припадає на період першу половину століття. Ключовою ознакою професійних (режисерських) часописів став багатовекторний пошук, спрямований на діагностику проблем театру, формулювання і пропаганду нових ідей, аналіз старих і створення нових технологій, тобто відповідей на питання «як це зроблено» («як це зробити»). Однією з особливостей таких видань був паралельний розвиток і взаємозбагачення режисури та театрології, що реалізувалося не лише у розбудові термінологічної системи сценічного мистецтва, а й у посиленому інтересі до його історії.

Ключові слова: професійна театральна (режисерська) періодика, театрознавство, театрологія, історія театру, методологія режисури.

Театральна періодика і театральні медіа загалом не можуть скаржитися на недостатню увагу з боку дослідників. В Україні їм було присвячено низку праць, серед яких роботи харківських дослідниць — Ю. Полякової та Ю. Щукіної, а також театрознавців та істориків з інших міст України. Здебільшого ці дослідження стосувалися функціонування на шпальтах преси *театральної критики* (з огляду на недостатню визначеність поняття *критика*, варто було би позбавитися стереотипу і говорити про *театральну журналістику*). Завдяки цьому було накопичено значний фактичний матеріал, запропоновано важливі висновки, однак за браком чіткої диференціації письма про театр та загальної концепції *професійної театральної періодики* досі не маємо цілісної картини динаміки стосунків театру і медіа, а головне — розвитку *професійної* періодики. (Тут і далі *професійна*, а не *професійна* періодика вживається за аналогією із загальноприйнятим *професійний* театр — театр, у якому працюють професіонали — за Б. Антоненком-Давидовичем, Р. Пилипчуком та ін.)

Причина — у нерозв'язаній ключовій проблемі функції: *навіщо, для кого і для чого існує дискурс про мистецтво? У чому особливості і самого медіавиробництва,*

і його кінцевого продукту, отриманого читачем? Або — що продає, чим торгує театральне медіавиробництво? Яку потребу задовольняє? Новини? Припустимо. Але що таке новини на полі мистецтва? Moda? Інерція звички? Прихована реклама і самореклама? Сублімація?

Універсальної відповіді, придатної для будь-яких місць і часів, не існує. Різні умови формують власні підходи — дискурси, стилі, жанри, а ті, своєю чергою, диктують потребу *винаходити* нові теми, жанри і типи видань або принаймні адаптувати старі, щоб розворушити медійний ринок, а разом із ним, можливо, не лише мистецьке, а й соціальне життя.

Несправедливість історії — в її, здавалося б, випадковій, а насправді — керованій людьми вибірковості, отже, і в тому, що деякі «об'єкти» дістають у нашій свідомості занадто велике значення, тоді як інші — взагалі опиняються за межами нашої уваги.

Звісно, причину вибірковості треба шукати не у самій історії (вона дівчина несамостійна), а у тих, хто її писав, але одночасно і приховував, — у джерелах, типах видань і видавців, які й справді впливали на театральне життя.

Коли ми занурюємося в історію театральних медіа, раніше чи пізніше історія обов'язково підсуне нам призвища якихось *королів рецензії і театральної критики* на кшталт Жюльєна-Луї Жоффруа, Жюля Жанена, Франциска Сарсе, Фадея Булгаріна, Віссаріона Белінського, Александра Кутеля або у крайньому разі Ісаака Туркельтауба або інших подібних героїв, від однієї появи яких у глядній залі керівники театрів тремтіли, а актори хотіли тікати світ за очі. Так формувався взірцевий образ театального журналіста, функцією якого і був оцей садистичний трепет.

Так само, розповідаючи про театральні медіа, історія вперто зосереджує нашу увагу на партійній пресі (і Ф. Булгарін, і В. Белінський — усе це партійна преса, якщо, звісно, не трактуємо партійність надто вузько), яка вела боротьбу чи то за реалізм, чи то за «нові форми», що ними істерично марив один із героїв Чехова — «київський міщанин».

Однак із такою самою впертістю історія приховує один із найважливіших від XIX століття напрямів у сфері театральних медіа — *професіональну театральну періодику, тобто видання професіоналів для професіоналів, які відрізняються і від «фахових» видань, призначених для звітності і підтвердження кваліфікаційних вимог, і від масових науково-популярних*.

Завданням цієї розвідки є спроба виявити генезу професіональних видань — її причини, особливості тощо.

Виклад основного матеріалу треба розпочати з нагадування про перші театральні професіональні видання (навчальні посібники або наближені до цього жанру праці з майстерності актора і техніки драми здебільшого нормативного характеру), які фіксуємо від середини XVI століття, коли в умовах недостатньо розвиненого театального ринку їхній друк ще мав стихійний характер. Це праці на кшталт «Оркесографії, або Трактату у формі діалогів, за яким будь-хто може легко опанувати і практикувати чесні заняття танцями» Туано Арбо (1588), «Хореографії, або Мистецтва запису танцю» Рауля Фейє (1701), «Мистецтва театру» Франсуа Ріккобоні (1750, одна з перших робіт, в якій було вжито словосполучення *L'Art du théâtre* — *Мистецтво театру*) та ін. В усіх цих працях театр було розглянуто з погляду не схоластики і групового смаку, а практики: *професіонали писали для професіоналів або принаймні для майбутніх, потенційних професіоналів, які мали намір опанувати навички професії*.

Подальше розширення мережі періодичних видань істотно скоригувало дискурс про театр, заклавши фундамент для постійно підтримуваної, а не випадкової, спорадичної комунікації. Це сприяло формуванню *масового споживацького дискурсу* — дискурсу покупця або його представника (журналіста), який, не будучи фахівцем, обговорює якість товару або послуги залежно від власного, групового або корпоративного смаку (смак завжди є груповим, залежить від соціального статусу, гендерних ролей і багатьох інших соціальних ознак). Це дискурс

пацієнта, що пояснює лікареві, як треба його лікувати, або спостерігача, що прочитав багато популярних книжок про медицину. Для зворотного зв'язку й анамнезу лікареві, звісно, корисно почути думку і пацієнта, і навіть спостерігача, однак лише доти, доки цей дискурс, масштабований соціальними мережами, не стає чинником формування громадської думки і, як у радянській пресі, не стає директивним.

Від середини XVIII століття і приватні видавці, і самі театри, й управлінські структури вже друкували видання на кшталт «бібліотек» *творів драматургії* (на які був високий попит як серед професіоналів, так і серед освіченої частини суспільства), «афішні» *видання, щорічники або ілюстровані календарі й альманахи дирекції театрів* — *комбіновані типи видань*, в яких подавалися «звіти» про фінансову і творчу діяльність, відомості про склад трупи, «дошка пошани» — літературні портрети «зірок» та ін. Приміром, «*Bilans Teatru Polskiego w Kijowie od dnia 25 lutego 1859 r. wydany do wiadomości publicznej*» (1862) містив «звітну» інформацію: перелік місць у театральній залі, виплачені гонорари, витрати на постановку кожної вистави, перелік виконаних п'єс із зазначенням дебютів, касових витрат, гастрольних виступів тощо. Такі самі звіти подавали «*Lemberger Theater-Taschenbuch*» (1805), «*Lwowski Noworocznie Teatralny*» (1907–1909). Наді звичайну популярність мали періодици, що друкувалися суфлерами театрів (серед польських видань від середини XVIII до середини XX століття таких зафіксовано понад тридцять).

Однак ні перелічені типи періодичних видань, ні подібні до них не можуть вважатися професіональними, адже не відповідають запропонованому критерію — *діалог між колегами, корпоративний дискурс, професіонал — професіоналові*.

Уперше такий тип видання фіксуємо в період *Великої Реформи Театру*, яка визначила нову — авторську — функцію режисера.

І саме вони, театральні режисери — винахідники ідей і концепцій, сприяли появі нового типу періодик — не лише як автори текстів, а й як засновники видань:

- французи *Поль Фор* (спільно з *Орельєном Люньє-По* створив театр «*Théâtre d'Art*», видавав жур«нали «*Vers et Prose*», 1905–1908; і «*Poèmes de France*», 1914) і *Жак Копо* (засновник журналу «*La Nouvelle Revue Française*», автор численних театральних оглядів для журналів «*L'Ermitage*» і «*La Grande Revue*»);
- німці *Генріх Лаубе* (був редактором журналу «*Zeitung für die elegante Welt*»), *Отто Брам* (автор численних досліджень з історії театру і впродовж двадцяти років театральний критик) і *Всеволод Меєргольд* (журнал «*Любов до трьох апельсинів*»);
- англійець *Гордон Крейр* (фундатор театального часопису «*The Mask*»);

- поляк *Леон Шиллер* (засновник театрознавчого журналу «Pamiętnik Teatralny»);
- українці *Микола Вороний* (співпрацював із різними виданнями) і *Леся Курбас* («Театральні вісті», «Барикади театру») та ін.

Хронологічно можна простежити цю тенденцію — від перших ознак у 1830-х (Генріх Лаубе) до її (можливо, тимчасового) занепаду у 1950-х (Леон Шиллер).

Звісно, видання постали не на порожньому місці, аналоги були поряд, в іншому виконавському мистецтві — музикознавстві, для якого технологічний дискурс став звичним ще в античності. Причиною його ранньої появи була набагато давніша порівняно з театром професіоналізація цього мистецтва (бо у музиці, на відміну від театру, не можна було обійтися без знання нот).

Навіть із неповного, але насправді значно ширшого, ніж може здатися, переліку прізвищ режисерів зрозуміло, що йдеться не про одиничне явище, але про тенденцію, хоч і не всеохопну, але все ж достатньо помітну, щоб спробувати зрозуміти причини її появи, особливості та значення.

Вона постала у ситуації, коли жанрова система театральних видань уже була переважно сформована і баланс гравців на медійному полі, здавалося б, влаштував і видавців, і споживачів, яким пропонувалося доволі різноманітне у функціональному плані меню: афішні видання, рекламні, рецензійні, театральні моди тощо.

Незважаючи на відносну стабільність, ця жанрова система влаштувала не всіх, свідченням чого стали численні конфлікти між митцями і рецензійними виданнями, особливо — на межі XIX і XX століть [1; 2].

Одночасно зі становленням і подальшим розвитком режисури, вдосконаленням режисерського письма (системи термінів і понять) усвідомлювалася і потреба у професіональному виданні.

Формати перших режисерських періодичних видань відрізнялися. Приміром, на відміну *Леся Курбаса*, часопис якого було присвячено практиці сучасного театру, *Леон Шиллер* значну увагу приділяв історичним питанням, що й зрозуміло, адже саме він ще до появи терміна *Theaterwissenschaft* *Макса Геррманна* впровадив термін *Teatrologia* і вважав, що єдиним на той час друкованим органом нової театрології є мистецький кварталник «*The Mask*», редагований режисером і сценографом *Гордоном Крейгом* [12, с. 57].

Чим приваблювало це видання?

Журнал «*The Mask*» *Г. Крейга* видавав у 1908–1929 роках, спочатку як місячник театального мистецтва (а *Monthly Journal of the Art of the Theatre*), а згодом як щоквартальне видання. «Європейські агенти» видання, як зазначено на титулі, були у Лондоні, Берліні, Амстердамі і Флоренції.

Журнал виходив під гаслом «Після практики — теорія» («*After the Practice the Theory*»), що пояснювалося наприкінці першого числа за 1908 рік. Відкривалося

видання традиційним для символізму і манери *Г. Крейга* маніфестом, у якому було сказано, що «краса ... або Божественна Демонстрація, не знає плутанини», що «Три Мистецтва ... Музика, Архітектура та Рух, разом утворюють ту єдину велику та досконалу Релігію, в якій ми можемо бачити і чути всі Об'явлення Істини ... », що «людина, коли вона найбільше вражена, мовчить, і коли вона мовчить, вона вражає нас найбільше», отже, — обіцяв автор передмови, — «ми оточимо людей символами в тиші; у тиші ми розкриємо Рух Речей ... це природа нашого Мистецтва» [5, с. 1–2].

Далі у тому самому числі: маніфест за підписом *Г. Крейга* «Артисти театру майбутнього»; стаття, підписана іменем *Едварда Гаттона* про іспанську драму (вона завершувалася словами «ми ніколи не повинні забувати, що актор — це лише мавпа, справді настільки мавпа, що він абсолютно нездатний вірити в “природу” та “сутність”»; все, до чого він прагне, це гра, акцент, жест, сцена, декорації» [7, с. 8]), «Нотатки про маску» *Джона Баланса* (один із псевдонімів *Г. Крейга*), есей *Г. Крейга* «До Елеонори Дузе» [4, с. 4], який, за формальними ознаками, слід було би назвати творчим портретом, але справедливіше — поемою. Завершується число розділом із праці про архітектуру театру *Себаст'яно Серліо* (1475–1554), книжковим оглядом і «нотатками від редактора» (підписано *J. S.*), в яких розшифровується початкове гасло видання «Після Практики — Теорія»: «Європа й Америка не відчувають нестачі в театральних журналах [...]. У них Теорія є першочерговою; це, власне, все: у нас вона слідує за Практикою. [...] Слабке місце цих театральних журналів полягає в тому, що рушійною силою дев'яти з десяти цих видань є джентльмен без будь-якого практичного театального досвіду і з дуже малим знанням [...] Мистецтва Театру. Їм бракує як знань, так і переконань; мало знаючи про корабель, яким вони керують, і без жодної чіткої ідеї щодо порту, до якого вони прямують, такі люди не тримають прямого курсу [...]. Мета [нашого] журналу подвійна. Він повинен не лише оголошувати, що було, але й що буде. [...] лише ті, хто практикував мистецтво, мають право говорити про розвиток найближчого чи далекого майбутнього» [9, с. 23]. Спростивши, можна сказати, що, виступаючи проти схоластичної упередженості, *Г. Крейг* закликав до опанування технологій й осмислення як власного досвіду, так і досвіду інших театральних культур, на основі якого і мають формуватися театральні стратегії.

Оголошеної програми видання дотримувалося недовго — змінивши прописку (Флоренція) і періодичність (щоквартально), посутньо воно перепрофілювалося, відійшло від ідеї всебічної пропаганди найрізноманітнішої театральної практики та технологій, зосередившись на художніх ідеях самого *Г. Крейга* або на ідеях суголосних його практиці. Приміром, у липневому номері 1913 року журнал друкував такі тексти: «Прелюд» і «Російський балет» *Г. Крейга*; «Історія ляльок»

Йорика; сценарії комедії дель арте; «Англійська сентиментальність» Джона Баланса (псевдонім Г. Крейга), «Європейська депресія» Г. Крейга; присвячена російським художникам стаття «Мавпячі трюки»; присвячена постановці «Вакханок» Евріпіда стаття Ернеста Марріота; витяг із «Книги людських пропорцій» Альбрехта Дюрера; огляд книжок (праці Гордона Крейга, Еллен Террі та ін.).

Деякі повідомлення із тих, що друкувалися на сторінках видання, свідчать про те, що Г. Крейг прагнув полатати не лише традиції сцени, а й традиції поведінки глядачів, тобто театральну культуру. Так, в одному з номерів було видрукувано інформацію про «чудовий звичай, який панує (можливо, навіть зростає) в англійському театрі. У деяких театрах дозволено курити. [...] Ми хотіли б, щоб куріння було дозволено в усіх театрах, де грають Шекспіра. Куріння не є бездіяльною звичкою для більшості чоловіків — як правило, воно супроводжує їх у їхні більш серйозні години — воно заспокоює їх. Актори хочуть, щоб чоловіки почувалися спокійно на виставі Шекспіра» [13, с. 177]. Згадаймо: цю ж ідею пропагував і Бертольт Брехт, який стояв на позиціях, відмінних від Г. Крейга. І зрозуміло, що йдеться не про саме куріння, а про новий вимір поведінки глядача та його стосунки зі сценою.

Дослідник творчості Г. Крейга вважав, що «*“The Mask”* став, можливо, найвпливовішим театральним журналом [...] першої чверті двадцятого століття. [...] Усвідомивши, що будь-яка робота буде спотворена комерціалізацією, підірвана системою зірок або скомпрометована опором інноваціям», а «сценічні демонстрації його нового Мистецтва Театру незабаром будуть забути», Г. Крейг став «першим із режисерів двадцятого століття, хто усвідомив, що публікації мають потенціал для створення ширших і більш фундаментальних реформ, ніж постановки». Однак знайти достатню кількість авторів-одномудців не зміг, а найімовірніше, з огляду на характер, і не шукав, тому «із двадцяти постійних авторів [*“The Mask”*] сімнадцять насправді були самим Крейгом», який приховувався за різноманітними псевдонімами [8, с. 209–210].

У радянській пресі історико-теоретичну режисуру Г. Крейга трактували без урахування завдань, які розв’язував сам режисер. Так, в одному зі звітів про «загнівання буржуазного театру» йшлося про те, що він «лишився поза театром» і «йому ніде здійснити свої геніальні плани постав. Світовий майстер Гордон Крейг живе десь під Віднем, малює марки й оформлює книги». З огляду на «важкий стан митця», «радянська делегація запросила Гордона Крейга в країну чудес [СРСР] здійснювати свої геніальні плани» [3]. Спокушений лестощами й обіцянками Г. Крейг подякував і 1935 року, приїхавши до Москви, обговорював можливість створення власної театральної майстерні, а також перспективи постановки «Страстей за Матвієм» Й. С. Баха

(як альтернативу постановці «Камо грядеши» для Колізею у муссолінієвському Римі) [8, с. 314].

З одного боку, це історія про самовідданого митця, який поклав життя заради Мистецтва поза Політикою, однак з іншого (з огляду на його захоплення Б. Муссоліні, неприхований антисемітизм і те, що саме його Й. Геббельс обрав для передавання Е. Піскатору пропозицію очолити театр [8, с. 136–137]) — усе вказує, що мистецтво поза політикою — це, принаймні у випадку Г. Крейга, мистецтво співробітництва з політикою.

Проте як новий тип видання «*The Mask*» відіграв роль і у розвитку професійних театральних медіа, й у поширенні ідей самого Г. Крейга. Можливо, саме тому режисерські періодичні видання створили і режисери, які співчутливо ставилися до його концепцій — Всеволод Меєргольд, Лесь Курбас, Леон Шиллер та ін.

Але чи й справді видання Г. Крейга було, як писав дослідник його творчості, «найвпливовішим театральним журналом»?

Не заперечуючи самого факту та й узагалі не маючи наміру сперечатися, доведеться, однак, для уточнення поставити питання про ознаки впливовості.

За якими критеріями треба вважати це видання найвпливовішим?

Комерційний успіх? — Ні, журнал ледь жеврів.

Індекс цитування? — Не підтверджено.

Поширення і вплив ідей Г. Крейга? — Радше декларовано, ніж проаналізовано.

Судячи з усього, такою ознакою для дослідника, який говорив про впливовість цього журналу, був *статус читачів журналу*, таких як Сергій Дягілев, Орельєн Люньє-По, Андре Жід, Адольф Аппія, Жак Копо, Жан-Луї Барро, Август Стріндберг [8, с. 211] та інших популярних на той час авторів. Але не просто авторів — практиків театру, професіоналів.

З іншою мотивацією підходила до оцінювання видання Дороті Невілл Ліс, журналістка, а формально — головна редакторка «*The Mask*», яка надавала журналу фінансову допомогу, а між справами встигла народити Г. Крейгові одного з вісьмох його дітей. «*“The Mask”*, — писала вона, — посідає унікальне місце серед сучасних журналів», адже «є першим і єдиним дійсно серйозним журналом англійською мовою, присвяченим Мистецтву Театру», і від часу заснування залишається «єдиним виданням, яке трактує Театр серйозно і поважно». «Журнал, — зазначала авторка, — «виступає за Ідею», і цією ідеєю є Новий театр, який мусить витіснити театр звичний. Значна «частина руйнівної роботи [*The Mask*] була спрямована на будівлю театру — [...] споруду кількох століть, нашвидкуруч зведену на найгіршому і смердючому болоті», споруду, якій «ніякий ремонт не допоможе». Крім того, «серед зла, яке атакує [*The Mask*], є Реалізм, Вульгарність, Комерціалізація і дух торгівлі, Педантизм, Театральщина, агресивна особистість актора, зіркова система, погано побудовані театри, вторгнення в театр

інших митців, система акторів-менеджерів” та ін. Конструктивна ж робота журналу полягала у поширенні ідеї Нового Театру». Далі авторка наводить видрукувані на шпальтах інших видань компліментарні відгуки про часопис і невимушено, з притаманною їй елегантністю завершує: «Якщо ви хочете отримувати вишуканіше видання з ширшими берегами, ще красивішими сторінками, надішліть двадцять шилінгів замість п’ятнадцяти, і “Large Paper Edition”, обмежене двомастами копіями, буде у вас миттєво» [10, с. 11–20].

Крім самих текстів — емоційних, а подеколи і багатослівних, — видання вирізнялося гарно поставленою рекламою і високою культурою оформлення.

Незважаючи на захоплення виданням Г. Крейга, концепція журналу Леона Шиллера істотно відрізнялася. Можливо, вона була сформована під впливом щомісячника, на шпальтах якого він уперше оприлюднив термін «театрологія», або часопису «Scena Polska» (1919–1938) — друкованого органу Спілки діячів польської сцени, у роботі якого Л. Шиллер брав участь.

На початку свого існування «Scena Polska» причаляла багато уваги звітності, ухвалям, спискам членів Спілки, їхнім біографіям, ювілеям, некрологам, але невдовзі «видання набуло характеру театрологічного журналу» [14, с. 79], в якому друкувалися праці Г. Крейга, джерела і дослідження, присвячені комедії дель арте, середньовічному релігійному театру, класичному японському та індійському театру, театру Р. Вагнера і С. Виспянського, шекспірівській сцені та ін. Згодом часопис став виходити за редакцією Польського публіцистичного агентства (Polska Agencja Publicystyczna) і змінив статус на популярне видання, в якому з’явилися публіцистичні статті, фейлетони, більше уваги стали приділяти хроніці. Однак після Надзвичайного з’їзду Спілки видання «розпочало найсерйознішу монографічну фазу» [14, с. 79]: тут друкувалися присвячені театральній освіті тексти Л. Шиллера, А. Зельверовича, С. Висоцької, С. Ярача, Ю. Остерви, створена Л. Шиллером Програма навчання на факультеті режисури, кваліфікаційні вимоги до режисера та ін. Від 1937 року театрологічний ухил стає ще помітнішим, друкуються історичні дослідження самого Л. Шиллера, праці В. Брумера, спогади про Г. Моджеєвську і майнінгенців, статті Г. Крейга і дослідження з історії європейської теорії драми тощо.

Очевидно, відштовхуючись саме від моделі часопису «Scena Polska», Л. Шиллер формулював концепцію видання «Pamiętnik Teatralny», що здобула підтримку очолюваного ним від 1933 року Режисерського відділу (Wydział Reżyserski)¹ Державного інституту театрального

мистецтва (Państwowy Instytut Sztuki Teatralnej, PIST), а від 1951 року — й створеного за його ініціативою й очолюваного ним Відділу театру Державного інституту мистецтв у Варшаві.

Уперше ідею нового видання Л. Шиллер оприлюднив у доповіді, виголошеній на Конгресі польської науки у Варшаві (1951), і того ж року обґрунтував у документі під назвою «У справі наукового квартальника, присвяченого історії та критиці театру», що був адресований Міністерству культури і мистецтва [11, с. 5–8].

Хоча видання від часу його заснування і до сьогодні позиціонується як «часопис квартальний, присвячений історії і критиці театру» («czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce teatru»), згодом квартальник — «kwartalnik»), співвідношення в ньому історії та критики, як і у часописі «Scena Polska», в різні періоди істотно коливалося (щоправда, і традиція польської академічної критики відрізнялася від бульварної театральної критики у Російській імперії, до складу якої входила Польща, а згодом і від принципів, культивованих радянською критикою).

Проте, незважаючи на коливання, видання впевнено можна назвати історико-теоретичним. Так, одне з чисел квартальника 1954 року обсягом у понад 400 сторінок було повністю присвячено театру Просвітництва і 125-м роковинам смерті Войцеха Богуславського. 1955 року було видрукувано тематичні числа, присвячені Бертольту Брехту і Леону Шиллеру, 1957 року — Станіславу Виспянському, 1958 року — Александру Фредро, 1959 року — польському театру доби романтизму та ін. За 1952–1969 роки було видрукувано дев’ятнадцять монографічних історичних номерів — майже кожне третє число. Ця традиція зберігалася і надалі: у 1973–1982 роках було видрукувано вісім тематичних номерів, а у 1985–1994 роках — тринадцять.

Відмінності між виданнями Г. Крейга і Л. Шиллера — очевидні, вони залежали і від обставин, в яких вони здійснювали свої видання, і від часу (Г. Крейг — розпочав своє видання до Першої світової війни, Л. Шиллер — після Другої світової), і від особливостей темпераментів кожного із митців.

Ще один тип видання — журнал «Любов до трьох апельсинів» (1914–1916) запропонував Всеволод Меєргольд. На сторінках часопису, крім текстів, в яких пропагувалися ідеї і досліди самого В. Меєргольда, а також роздуми про театральне мистецтво відомих митців, від номера до номера збільшувалася питома вага наукових — історико-теоретичних публікацій (Карло Гоцці: Політик чи художник; Комедії Камоенса; Гаспар Дебюро:

¹ Деякі польські дослідники помилково вважають, що це був перший Режисерський відділ у Європі: «Jesienią 1933 r. stworzył w warszawskim Państwowym Instytucie Sztuki Teatralnej Wydział Reżyserski, pierwszy w Europie» [6]. Насправді це не так, уперше система режисерської освіти, з огляду на завдання політичної пропаганди, стала формуватися після революції 1917 року в Україні і росії, де театр сприймався передусім як засіб художньої пропаганди і потребував керівників, які б могли здійснювати організацію цієї роботи.

До історії театру Funambules; Основні типи *commedia dell'arte*; Техніка комічного у Гоцці; До питання про теорію сценічної композиції; До історії сценічної техніки *commedia dell'arte* та ін.). Головним питанням, на яке намагалися дати відповідь залучені Меєргольдом автори, була технологія: *як це зроблено у театрі різних країн і часів? Накопичення досвіду* — технік, прийомів для молоді ще на той час професії — режисури, а у широкому сенсі — для практики театру.

Схожі завдання ставила перед собою й редакція журналу «Барикади театру», що виходив під егідою мистецького об'єднання «Березіль», очолюваного Лесем Курбасом. Упродовж 1923–1924 років на його сторінках, крім поточної хроніки і матеріалів, що можна охарактеризувати як маніфести, з'являлися і наукові, однак орієнтовані на практику публікації («Психотехніка в театрі» та ін.).

Які ж **висновки** можна зробити із побіжного огляду професіональної театральної (режисерської) періоди́ки?

Зосередьмо увагу не на відмінностях, зумовлених місцем і часом, характером творчої особистості та завданнями видань, а на спільних ознаках, аби усвідомити появу *нового типу медіа* — не афішного, не рецензійного, не звітів, не «веселих картинок» і не театральних мод, але професіонального режисерського видання як *типу, моделі, функції і шляху*, а також на причинах, які покликали до життя ці видання.

1. У XIX столітті збіглися у часі дві тенденції: у соціально-політичній сфері — культурно-національні рухи, в естетичній свідомості — виокремлення театру як самостійного виду мистецтва, що зумовило перетворення адміністративної посади режисера на авторську професію. Культурно-національні рухи створили «рамку» і сформували порядок денний, в межах якого розвивався театральний дискурс. Навіть театри, які висували гасло «мистецтва поза політикою» або «мистецтва для мистецтва» були залежні від цієї «рамки», адже, вважаючи її тиск надмірним, намагалися «вислизнути» з-під її впливу.

2. «Рамка» сформувала запит на історію театру — спочатку у річищі філології і культурно-історичної школи, яка мала обґрунтувати тяглість національного театру, прояв у ньому «духу народу», а від кінця XIX століття — зосередилася ще й на вивченні «національних форм» театру. Потреби режисури, що стала вже ледь не масовою професією, вимагали розширення проблематики історичних досліджень — створення корпоративної «скарбниці» форм і прийомів не лише національного, а й світового сценічного мистецтва різних часів. Ці потреби стали передумовою виокремлення з філології театрознавства, у розвитку якого на цьому етапі були зацікавлені і брали участь також і режисери.

3. Захищаючи свої корпоративні інтереси, від початку XX століття режисери скликали режисерські з'їзди (чого не змогли зробити, хоч і погрожували,

театральні критики), активно розвивали методологію аналізу п'єси і роботи над виставою, створювали школи, поширювали режисерську літературу, а також ставали видавцями періодичних видань, найактивніший розвиток яких припав на період першої половини століття. Умовно через інший тип комунікації (професіонал — учень) до цього типу видань можна зарахувати і масову навчальну літературу для керівників самодіяльності — такі видання зафіксовано в Україні, Польщі та інших європейських країнах.

4. Ключовою ознакою професіональних видань став багатовекторний пошук, спрямований на діагностику проблем театру, на формулювання і пропаганду нових ідей, на аналіз старих і створення нових технологій, тобто відповідей на питання «*як це зроблено*» («*як це зробити*»); цей пошук здійснювався як на території минулого, так і на територіях інших театральних культур.

5. Як свідчать бібліографічні довідники театральної періоди́ки, Німеччини, Польщі, Російської імперії, СРСР та України, тривалість життя театральних часописів, особливо рецензійних видань та ще й у ринкових умовах, інколи бувала дуже короткою — від одного номера до кількох років. Натомість розглянуті професіональні видання, як і навчальні видання для самодіяльності, проіснували від кількох років до кількох десятиліть, а історико-теоретичний «Рамієтнік Teatralny», започаткований Леоном Шиллером, існує понад сімдесят років.

6. Ще однією особливістю професіональних видань цього періоду був паралельний розвиток і взаємозбагачення режисури і театрології, що реалізувалося не лише у розвиткові термінологічної системи, а й у посиленому інтересі до історії сценічного мистецтва як з боку театрознавців, так і з боку режисерів, до того ж не лише з технологічного погляду.

7. Спроби відокремити *Teatrologia* від *teatroproznavstva* (обидва терміни, як і німецький *Theaterwissenschaft*, означають науку про театр), що останнім часом фіксуються у театрознавстві, можуть бути прийнятними у випадку, якщо лінією розмежування стане ставлення до практики: *Teatrologia* у Леона Шиллера і *Theaterwissenschaft* у Макса Геррманна формувалися як *наука, орієнтована на практику театру*. Опосередкованим підтвердженням цього є співробітництво режисерів і театрологів на шпальтах професіональної театральної періоди́ки. Театрознавство — за аналогією з «мистецтвом для мистецтва» — як «наука для науки», і театрологія — за Гордоном Крейгом — «після практики — теорія» — як теорія для потреб практики. На відміну від конфлікту театру і театральної журналістики, що оприявнився на межі XIX–XX століть, між режисурою і театрознавством у цей період спостерігаємо взаємозбагачення.

8. Перелічені особливості видань, стосунків і корпоративної етики були зумовлені не стільки індивідуальними рисами характеру або інтересами конкретних діячів театру, скільки особливостями завдань,

що стояли перед режисерами і дослідниками театру у період від Великої до Другої реформи театру. У цій «рамці» працювало кілька поколінь режисерів, системні

ідеї й аналітичні методи яких залишалися актуальними до початку 2000-х років, коли сформувалася нова корпоративна етика з відповідними наслідками.

Література

1. Клековкін О. Інциденти: Статус журналістики у дискурсі театрального скандалу першої чверті XX століття. Київ: Арт Економі, 2024. 240 с.
2. Клековкін О. Театроманія: Слуховище, видовище, читиво, або Історія оплесків, психання і шикання у дискурсі про театр. Частина I. Театр і медіа від початків до кінця XVIII століття: Монографія. Київ: Арт Економі, 2025. 312 с.
3. Коль М. Загивання буржуазного театру. Доповідь т. Амаглобелі на зборах робітників мистецтва столиці // Літературна газета. 1934. 20 грудня. № 52. С. 4.
4. Craig G. To Madame Eleonora Duse // *The Mask. A Monthly Journal of the Art of the Theatre*. 1908. No. 1. March. P. 12–13.
5. [Craig G.]. Geometry // *The Mask. A Monthly Journal of the Art of the Theatre*. 1908. No. 1. March. P. 1–2.
6. Grochowska M. Leon Schiller // *Gazeta Wyborcza*. 2002. 10 stycznia. URL: http://niniwa22.cba.pl/lulek_1.htm (access date: 10.07.2025).
7. Hutton E. The Real Drama in Spain // *The Mask. A Monthly Journal of the Art of the Theatre*. 1908. No. 1. March. P. 8.
8. Innes C. Edward Gordon Craig: A Vision of Theatre. Taylor & Francis. 1998. 340 p.
9. J. S. Editorial Notes // *The Mask. A Monthly Journal of the Art of the Theatre*. 1908. No. 1. March. P. 23.
10. Neville Lees D. About The Mask // *A Living Theatre*. The Gordon Craig School. The Arena Goldoni. The Mask. Setting Forth the Aims and Objects of The Movement and Showing by Many Illustrations the City of Florence. The Arena. Florence, 1913. P. 11–20.
11. Od Redakcji „Pamiętnika Teatralnego” // *Pamiętnik Teatralny. Bibliografia*. 1952–1972. Warszawa, Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, 1976. S. 5–8.
12. Schildenfeld-Schiller L. Teatralia. Nowy kierunek badań teatralogicznych // *Krytyka, miesięcznik poświęcony sprawom społecznym, nauce i sztuce*. Kraków, 1913. T. XXXVIII. S. 51–57.
13. Smoking in the Theatre // *The Mask*. 1929. Vol. 15, No. 4. October-November-December. P. 177.
14. Straus S. Bibliografia Tytułów Czasopism Teatralnych. Wrocław Zakład Imienia Ossolińskich Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk, 1953. S. 79.

References

- [Craig G.]. (1908, March). Geometry. *The Mask. A Monthly Journal of the Art of the Theatre*, 1, 1–2.
- Craig, G. (1908, March). To Madame Eleonora Duse. *The Mask. A Monthly Journal of the Art of the Theatre*, 1, 12–13.
- Grochowska, M. (2002, January 10). Leon Schiller. *Gazeta Wyborcza*. Retrieved from http://niniwa22.cba.pl/lulek_1.htm [in Polish].
- Hutton, E. (1908, March). The Real Drama in Spain. *The Mask. A Monthly Journal of the Art of the Theatre*, 1, 8.
- Innes, C. (1998). *Edward Gordon Craig: A Vision of Theatre*. Taylor & Francis.
- J. S. (1908, March). Editorial Notes. *The Mask. A Monthly Journal of the Art of the Theatre*, 1, 23.
- Klekovkin, O. (2024). *Intsydenty: Status zhurnalistyky u dyskursi teatralnoho skandalu pershoi chverti XX stolittia* [Incidents: The Status of Journalism in the Discourse of Theater Scandal in the First Quarter of the 20th Century]. *Art Ekonomii* [in Ukrainian].
- Klekovkin, O. (2025). *Teatromaniia: Slukhovyshche, vydovyshche, chtyvo, abo Istoriiia opleskiv, psykannia i shykannia u dyskursi pro teatr*. Chastyna I. *Teatr i media vid pochatkiv do kintsia XVIII stolittia: Monohrafiia* [Theatermania: Hearsay, Spectacle, Reading, or the History of Applause, Screaming, and Hissing in the Discourse on Theater. Part I. Theater and Media from the Beginning to the End of the 18th Century: Monograph]. *Art Ekonomii* [in Ukrainian].
- Kol, M. (1934, December 20). Zahnyvannia burzhuznoho teatru. Dopovid t. Amahlobeli na zborakh robitnykiv mystetstva stolytsi [The Decay of the Bourgeois Theater. Comrade Amahlobeli's Report at a Meeting of Art Workers in the Capital]. *Literaturna hazeta*, 52, 4 [in Ukrainian].
- Neville Lees D. (1913). About The Mask. *A Living Theatre*. The Gordon Craig School. The Arena Goldoni. The Mask. Setting Forth the Aims and Objects of The Movement and Showing by Many Illustrations the City of Florence (pp. 11–20). The Arena.
- Od Redakcji „Pamiętnika Teatralnego”. (1976). *Pamiętnik Teatralny. Bibliografia*. 1952–1972 (ss. 5–8). Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk [in Polish].
- Schildenfeld-Schiller, L. (1913). Teatralia. Nowy kierunek badań teatralogicznych. *Krytyka, miesięcznik poświęcony sprawom*

społecznym, nauce i sztuce, XXXVIII, 51–57 [in Polish].

Straus, S. (1953). *Bibliografia Tytułów Czasopism Teatralnych*.

Smoking in the Theatre. (1929, October-December). *The Mask*, 15(4), 177.

Zakład Imienia Ossolińskich Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk [in Polish].

Klekovkin O.

The Genesis of Professional Theater Periodicals

Abstract. The differentiation of autonomous spheres of creative practice (directing) and scholarly inquiry (theater studies/theatrology), which took place at the turn of the 19th and 20th centuries, became one of the key manifestations of the Great Theater Reform. This shift led, among other things, to the emergence of professional directing and theater-studies periodicals created by professionals for professionals. These developments unfolded within broader cultural and national movements that shaped both the framework and the demand for theater history. Initially, theater history was studied within philology and the cultural-historical school, which sought to demonstrate the continuity of the national theater tradition and the presence of the “spirit of the nation.” By the late 19th century, this interest expanded to the investigation of the “national forms” of theater. The practical needs of directing required an expansion of historical research—the creation of a shared repository of forms and techniques drawn not only from national traditions but also from world theater across different periods. This demand laid the groundwork for the ultimate separation of theater studies from philology, a process to which directors themselves contributed. From the early 20th century, seeking to advance their professional interests, directors developed methodologies for staging, founded schools, disseminated specialist literature, and became publishers of periodicals, which experienced especially active growth in the first half of the century. A defining feature of these professional (directing) journals was a multidirectional search aimed at diagnosing problems in theater, formulating and promoting new ideas, analyzing established and inventing new techniques—in short, addressing the practical question of “how this is done.” Another important characteristic was the parallel development and mutual enrichment of directing and teatrology, evident not only in the consolidation of theatrical terminology but also in the growing interest in theater history.

Keywords: professional theater (directing) periodicals, theater studies, teatrology, theater history, directing methodology.

Стаття надійшла до редакції 17.07.2025

Стаття прийнята до друку 05.08.2025

Дата публікації: 30.12.2025