

<https://www.doi.org/10.26565/2220-7929-2025-68-09>
УДК 792.036(470=411.16)''1870/1910'

Артем Харченко

кандидат історичних наук, доцент

Харківський національний університет мистецтв
імені І. П. Котляревського

Майдан Конституції 11/13, 61003, Харків, Україна

Email: 81archi19@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-3314-5084>

МЕРЕЖУВАННЯ ЄВРЕЙСЬКОГО ТЕАТРУ В ПІЗНЬОІМПЕРСЬКИЙ ПЕРІОД: «ТРУПИ СКЛАДАЮТЬСЯ ВИКЛЮЧНО З ЄВРЕЇВ... ВДАЮТЬСЯ ДО ВЖИВАННЯ ЄВРЕЙСЬКОГО ЖАРГОНУ» (1870–1910 РОКИ)

Стаття розглядає формування єврейського театру на українських землях — півдні Російської імперії, в останній третині XIX – перших десятиліттях XX ст. Фокус на цих територіях змінює імперську парадигму мислення, ламає створені нею ієрархії. Театр як видовище має давню історію, але в довгому XIX ст. він набував ознаки модерності, трансформувався поруч із суспільством, ставав більш демократичним. Історія театру на українських землях, так само як їх населення, була полікультурною, включаючи українців, поляків, євреїв, росіян та інші народи.

Як цитувати: Харченко А. Мережування єврейського театру в пізньоімперський період: «трупі складаються виключно з євреїв... вдаються до вживання єврейського жаргону» (1870–1910 роки). *Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. Серія «Історія»*. 2025. Вип. 68. С. 142–160. <https://www.doi.org/10.26565/2220-7929-2025-68-09>

How to cite: Kharchenko A. The Jewish Theatrical Network in the Late Empire: “The Troupe Consists Solely of Jews... Resorting to the Use of Jewish Jargon” (1870s–1910s). *The Journal of V. N. Karazin Kharkiv National University. Series History*. 2025. No. 68. PP. 142–160. <https://www.doi.org/10.26565/2220-7929-2025-68-09> (In Ukrainian)

© Харченко А., 2025



This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.

Дослідницьким завданням є аналіз функціонування єврейських театральних труп, які були активними учасниками внутрішньої єврейської міграції в Російській імперії. Основні шляхи єврейської міграції та їх центри перепліталися з рухом театральних колективів. Увага до мережування театального середовища, як соціальної групи, дає можливість простежити як відбувалась міграція, які обставини могли полегшувати рух чи гальмувати його. Важливою обставиною процесу була наявність на українських землях Смуги осілості, яка накладала вимоги і обмеження на кожного причетного до єврейського театру. Історія становлення і розвитку єврейського театру є важливим контекстом дослідження, і складовою культурних трансформацій на українських землях, які перепліталися із соціально-економічними змінами. Присутність театру в містах була одним із елементів взаємодії між спільнотою та імперською бюрократією, так само як з їх неєврейським населенням. Становлення професійного театру розглядається в контексті швидкої урбанізації, і як одна з модерних відповідей на культурну кризу традиційного суспільства. Театр мав місце в єврейській традиції, але і його перехід на їдиш, і стаціонарне функціонування суперечили їй. Наскільки консервативна єврейська спільнота була відкрита до цих змін є відповіддю про рівень її трансформації. Досвід єврейського театру поєднувався з досвідом інших національних спільнот на українських землях. Культурні діячі та інтелектуали приділяли велику увагу діяльності театру, а його репертуар та сама публіка були свідченням популярності або гостроти тих чи інших суспільних питань. Дослідження проблеми є важливим у розумінні подальшого культурного розвитку в міжвоєнній радянській Україні, де національні театри були активними учасниками суспільного життя.

Ключові слова: євреї, їдиш, місто, Російська імперія, театр.

У розвідці, присвяченій українському радянському театру, Мейгіл Фавлер через фокус об'єкту свого дослідження продемонструвала, як периферія може перебирати на себе роль центру культурного життя (Fowler 2017, 8). Після потрясінь війн та революцій сплав вже існуючої театральної традиції та поява авангарду дали вибуховий ефект на українських землях. І хоча дослідження Фавлер стосується пізнішого періоду, імперська доба демонструвала схожі претензії регіональної еліти і публіки щодо доступу до «високої культури», заперечення власної провінційності. Запит на іноземних акторів, музикантів та репертуар, які представляли найбільш модні школи — французьку чи італійську, поєднувався з прагненням поєднати їх із місцевими талантами. Увага

до становлення модерного єврейського театру на українських землях є актуальною, як з точки зору зміщення фокусу уваги з імперського центру на інші регіони, так і через необхідність зміни традиційного підходу у висвітленні еволюції цього феномену. Обраний період дослідження — доба пізньої Російської імперії, останньої третини XIX – перших десятиліть XX ст. Той час характеризувався суттєвими змінами в соціально-економічних та культурних процесах у державі Романових, у яких українські землі були одним із головних майданчиків трансформацій.

Метою дослідження є аналіз функціонування єврейських театральних труп як складової процесів внутрішньої єврейської міграції на українських землях — півдні пізньої Російської імперії. Постановня єврейського театру як модерного явища збігалося в часі з прискоренням міграційних та урбанізаційних процесів. Через мережування, як соціальний чинник у міграційних процесах, ми простежимо, як театральна активність накладалася на шляхи міграції. У дослідженні особливу увагу приділено Харкову, як важливому центру єврейської міграції, унікальності якому додавав статус міста поза межами Смуги осілості. Також місто було осередком театального життя на українських землях. Однак, специфіка функціонування театру, як і увага до міграційних потоків, вимагають значно ширшого фокусу, який вбирає інші центри українських земель — Єкатеринослав, Полтаву, Київ, Одесу. Контекстом для розвідки стане представлення розвитку єврейського театру на українських землях.

Методологічним підходом стало звернення до мережування (networking) як феномену, що супроводжує міграційні рухи. Дослідник міграцій Тімоті Хаттон називає його «ефектом друзів та родичів» (Hatton 1998, 14). Переїзд людини здебільшого передбачає транзитні зупинки і наявність «своїх» у кінцевому пункті подорожі. Присутність такої мережі в обраному для переїзду місці відігравала вирішальну роль для «мігрантів в очікуванні» (Harzig, Hoerder 2009, 80). Історія єврейського театру є показовим кейсом у швидкому створенні і функціонуванні такого мережування.

Історіографія проблеми охоплює два дослідницьких поля: дослідження театру та студії міграцій. Обидва поля мають давню

традицію дослідження, пройшли серйозну еволюцію в своєму розвитку, представлені величезною кількістю публікацій і оригінальних досліджень (Natton 1998; Orr 2020). Водночас відзначимо наявні пробіли, які вимагають не так досліджень позитивістського штибу з новими фактографічними відкриттями, як переосмислення самих підходів до проблематики. Дослідження театру досі зберігають підхід, сформований у період Російської імперії, наслідуваний радянськими істориками. Історія театру представлена в них ієрархічно, де основне театральне життя відбувається в імперських центрах — Москві та Санкт-Петербурзі, а мрією кожного з провінціалів є кар'єра в одному з таких центрів. Поодинокі дослідження, як книжка Мейгіл Фавлер, ставили питання про децентралізацію і деколонізацію цієї історії (Fowler 2017). Так само ієрархічно в дослідженнях представлена еволюція театру: від окремих ініціатив землевласників-аристократів щодо власного домашнього театру, через напівпрофесійну діяльність антрепренерів, до вершини розвитку — появи державних театрів. У парадигмах, де одержавлення розглядалося вищою точкою еволюції, таким чином затиралася громадянська активність і ринковий підхід у функціонуванні театального життя. Дослідження безпосередньо єврейського театру, від початків середньовічної традиції до модерних вистав, також мають тривалу і плідну традицію (Carlan 2018). І проблемою, яку ми відзначаємо в них, є певна замкненість багатьох таких досліджень, відстороненість від соціально-економічних процесів, які впливали на культурне життя і відчували зворотній вплив. А також, створення певної національно-культурної ніші, де єврейський театр представлено без контексту театального процесу інших акторів. Особливо це помітно в українській історіографії, де єврейський театр досі може подаватися як «інонаціональний» (Nagyzy z istorii).

Відносно дослідження єврейської міграції, слід зауважити, що тривалий час вона була представлена двома основними темами: трансатлантичної міграції та міграції до Палестини (Alroey 2015). Шауль Штампфер у середині 1990-х рр. наголошував на її потенціалі, але з того часу не з'явилося помітних досліджень у цій проблематиці (Stampfer 1995). А втім, сучасні дослідження трансміграцій пропонують

нові підходи і фокуси для таких досліджень (Chebotarov 2021; Spitzer 2014). У дослідженні єврейського населення українських земель пізньої російської імперії, ми торкалися цього питання, що і дозволило висунути робочу гіпотезу цієї статті, пов'язавши міграційні рухи та театральну активність (Kharchenko 2022).

Джерельний комплекс даного дослідження здебільшого представлений діловодною документацією, а також матеріалами поліцейських та судових установ, які зберігаються в Центральному державному історичному архіві м. Києва. Матеріали цих справ стосуються Київської, Єкатеринославської, Херсонської та Харківської губерній. Також були використані окремі документи з Центрального архіву історії єврейського народу (The Central Archives for the History of the Jewish People) в м. Єрусалим та Російського державного історичного архіву в м. Санкт-Петербург.

Між 1870-ми та 1910-ми основна активність внутрішньої єврейської міграції на українських землях відбувалася в трикутнику Харків-Київ-Єкатеринослав. У певному сенсі окремим осередком, але з насиченими двосторонніми контактами з кожним із названих центрів, була Одеса. В межах цих територій на півдні імперії пересувалося від 70 до 85 % єврейських мігрантів (Kharchenko 2022, 45). Наша гіпотеза: мережування учасників театральних труп як соціальної групи відбувалося в межах основних міграційних напрямків. Індивідуальні траєкторії причетних до театального життя відповідали великим міграційним шляхам. Пояснення цьому варто шукати як у соціальних причинах (трупа забезпечувала згаданий «ефект друзів та родичів», допомагала облаштуватися на новому місці, перетнути в разі потреби Смугу осілості), так і в економічних чинниках (великі єврейські громади в новопосталих мегаполісах на українських землях були потенційними відвідувачами театрів та розважальних закладів).

За часів Просвітництва інтелектуали та митці намагались представити театр як досконалий метод розуміння людської поведінки та дієвий інструмент впливу на неї. Полеміка навколо театру торкалась питань самого дійства і емоцій, яке воно викликає, поведінки глядача (Ogg 2020, 39). Єврейське Просвітництво — Гаскала, так само не обійшло театр,

і разом із літературою зробило його однією з підвалин модерної єврейської культури (Sandrow 1999, 4). Звичайно, театр не був відкриттям Просвітництва і мав значно глибші корені, був пов'язаний із релігійною християнською традицією, яка довгий час визначала його основні сюжети. Певний вплив християнських містерій зазнало на собі і формування видовищної єврейської традиції. Водночас присутні були впливи власне юдейської обрядовості, зокрема ритуалу шлюбу, які вплинули на фольклорний театр. Дослідники відзначають формування театралізованих дійств і через ранньомодерні пурімшпіль (Beregovskij 2001).

Водночас єврейський театр мав серйозних опонентів і серед традиційних релігійних лідерів, і серед маскілім — прихильників Гаскалі. Однією з проблем була мова театру, якою став повсякденно вживаний їдиш, всупереч сакралізованому іврити (Caplan 2018, 215). Вживання «жаргону» зі складнощами сприймали такі різні групи, як традиційна еліта єврейських спільнот, частково їх опоненти маскілім, а пізніше і прихильники національного проекту — сіоністи. Єврейські літератори та інтелектуали зневажливо йменували дійства як шундтеатер (на їдиш «вульгарний театр») (Beregovskij 2001). Втім, їхні високі вимоги до репертуару та професійності вступали в протиріччя з публікою, яка своїм захопленням заохочувала антрепренерів обирати шлях комерціалізації справи.

Впродовж довгого XIX ст. серйозною адміністративною перешкодою для функціонування єврейського театру було існування Смуги осілості, яка передбачала особливі режими для тривалого, постійного й поготив, перебування єврейських підданих у великих містах, таких як Єкаторинослав або Київ. Додаткові режими обмеження могли встановлюватися всередині самих міст. Так, за правилами 1861 р. в Києві, певні категорії євреїв, які мали право на мешкання в місті, все одно обмежувалися Либідською та Плоскою поліцейськими ділянками. Однак великі міста на півдні імперії представляли найбільший інтерес для театральних труп, пропонуючи антрепренерам необхідну інфраструктуру — стаціонарні театри та різноманітні розважальні комплекси закритого та відкритого типу, а також публіку, яка могла забезпечити аншлаґ. Театральні гастролі в таких містах були сезонними

й передбачали велику кількість вистав. Трупни охоплювали у своїй активності широку географію імперського півдня, вербували своїх учасників з різних місцевостей Смути осілости, переважно з білоруських та українських земель.

Відлік становлення модерного професійного єврейського театру ведуть з 1870-х рр. і діяльності трупи поета та драматурга Аврама Гольдфадена (Narysu z istorii, 593). Перша вистава трупи відбулась у 1876 р., на свято Суккот в Ясах. У 1879 р. трупа Гольдфадена з'явилася в Києві, і незабаром там само почала свою діяльність трупа колишнього актора Аврама Фішзона. Провідна роль менеджерів-антрепренерів у організації та функціонуванні театрального життя була характерною рисою не лише для єврейського театру. Швидко набув популярності єврейський театр і в Одесі, яка на короткий час стала важливим осередком його становлення (Herlihy 1987, 26). Межею в розвитку єврейського театру став урядовий наказ 1883 р., продовження політики Тимчасових правил 1882 р., які в різний спосіб обмежували права єврейського населення в межах Смути осілости. Наказ 1883 р. заборонив єврейським трупам використовувати їдиш у виставах, що ставило під питання їх діяльність і змусило драматургів та антрепренерів шукати професійні можливості поза межами Російської імперії. Альтернативними центрами на певний час знову стали Яси та Львів. Театр Гімпля у Львові, який почав свою діяльність у 1889 р., французька дослідниця Дельфін Бехтель, на підставі згадок сучасників, описує як визначне для відвідування місце (Bechtel 2011, 85). Щоправда, історія відносин між театром та інтелігенцією була подібна ситуації в Російській імперії, що зазначали місцеві літератори (Bechtel 2011, 84). Слід відзначити, що театр Якоба Гімпля був заснований під вивіскою німецько-єврейського (Lemberger deutsch-jüdisches Theater). Такий підхід пізніше використовувався єврейськими трупними, які гастроліювали в Російській імперії, що давало можливість апелювати до «німецької» складової театру, проти бюрократії і поліції, які насамперед бачили «єврейську».

Культурне поле, частиною якого був театр, на українських землях в довгому ХІХ ст. було багатоетнічним. Поруч розвивалися єврейська, українська, польська та російська культура (Fowler 2017, 26). Поява

театру стала одним із головних культурних інститутів становлення ідишомовної єврейської культури на українських землях (Fishman 2015, 12). Становлення відбувалося на територіях, де в першій половині XIX ст. посилював свої позиції хасидизм, але розквіт відбувався вже на інших майданчиках — великих містах сходу та півдня українських земель.

Поява єврейського театру в Харкові, одному з головних міст-бенефіціарів соціально-економічних трансформацій на українських землях, відбулася вже в 1870-ті рр. І якщо мовчання щодо його існування в дослідженнях місцевого театру Григорія Квітки-Основ'яненка та Миколи Черняєва можна пояснити їхньою увагою до першої половини XIX ст., то фактичне ігнорування Дмитром Багалієм, який присвятив історії міського театру цілий розділ, потребує додаткових тлумачень (Bahalii 2004, 817–834). Багалій представляв театральне життя міста як таке, що визначалося запитом місцевої аристократії, її прагненням мати доступ до «високого мистецтва». Театр виглядав інклюзивним простором, але в сенсі імперської парадигми, поєднуючи німецьких антрепренерів, польських акторів, французькі та італійські вистави.

Загальні принципи роботи театру були закладені в першій половині XIX ст., і залишалися незмінними до його кінця: трупи, які гастролювали, очолювані антрепренерами; основний склад акторів, який поєднувався із місцевим допоміжним персоналом; наявність музичного та вокального супроводу. Театр був елітарним мистецтвом, і Багалій відзначав випадки, коли «акторів не вистачало, а блаженства соромилися», вочевидь натякаючи на вже сформовані смак і вимоги місцевої еліти в сприйнятті театального видовища, і підкреслюючи його дистанцію від традиційного народного театру (Bahalii 2004, 817–834). Однак, вже у другій половині XIX ст. глядачі вимагали все більше реалістичності в зображенні життя і гострішого зображення соціальних проблем.

Мережування театального середовища між 1870–1910-ми рр. можна простежити крізь перманентну кореспонденцію між єврейськими підданими та бюрократичними установами, документи поліції, его-документи, локальну пресу. Індивідуальні історії зв'язують у єдину мережу великі міста імперського півдня — вагомі театральні

осередки — Одесу, Харків, Київ, Єкатеринослав. Від 1870-х і до 1910-х саме в цих точках зосереджені інтереси антрепренерів, відбуваються тривалі гастролі. З цими містами пов'язане активне листування між єврейськими підданими та бюрократичними установами за право перебування в певному місті, коли цього вимагали адміністративні норми.

У 1878 р. в Одесі за доносом місцевого мешканця було затримано «молдавського підданого» Хаїма Іцика, начебто за лайку на адресу російського імператора. З'ясувалося, що донощик не має інших свідків, а сам Іцик пояснював, що говорив «єврейською» і п'яний позивач ніяк не міг його зрозуміти. Історія цікава тим, що Іцик належав до оперної трупи Рапопорта, яка на той час вже відбула для гастролей до Харкова¹. Обвинувачений Іцик, за його свідченнями, жив в імперії вже десять років, переважно в Харкові, і тепер просив дозволу приєднатися до трупи. Виглядає, що історія Іцика є звичайною життєвою та професійною траєкторією людини, пов'язаної із театральним життям. Він народився в Ясах, де вчився в синагозі і співав у трупах, які приїжджали до міста. Нагадаємо, саме Яси стали місцем де Гольдфаден, виходець з Російської імперії, поставив перший сучасний спектакль на їдиш (Fishman 2005, 12). Записане чиновником навчання при синагозі означало здобуття освіти в хедері — початковій школі, яка лише за виняткових обставин могла обіцяти перспективи. Відповідно, Іцик, який мав талант, не мав, що втрачати в Ясах, і обрав театральну кар'єру. Потрапивши до основного складу однієї з труп, він опинився в Російській імперії. На той час емансипаційний єврейський проєкт імперії, що стартував з 1859 р., тривав і потрапити за межі Смуги осілості можна було простіше, ніж будь-коли до цього. Іцик скористався обставинами і врешті опинився в Харкові, де одружився. Зважаючи на те, що Іцик давав свідчення як підданий юдейського сповідання, його дружина також була єврейкою. Навесні 1878 р. судовий позов застав його на гастролях в іншому великому місті імперського півдня — Одесі, де він проживав на Малій Арнаутській вулиці. Щодня, після роботи,

¹ Центральний державний історичний архів України (ЦДІАК). Ф. 419 Прокурора одеської судової палати. Оп. 1. Спр. 382. Арк. 4–20.

він відвідував винний погреб, щоб випити трохи пива або зельтерської води, поки одного вечора не зустрів двох приятелів — ломових візників, які вирішили прислухатись до «немолодого чоловіка», в якому вони впізнали єврея. Так, історія Хаїма Іцика пов'язує щонайменше три осередки єврейського театрального життя, від Яс — місця його становлення, до Харкова і Одеси, які поєднували роботу і сімейне життя єврейського підданого імперії. Між прибуттям Іцика до Харкова і його затриманням в Одесі, єврейське населення слобожанського міста зросло більше ніж у 6 разів, сягнувши більше 5 тис. Так само зростали єврейські громади Києва та Єкатеринослава. В кожному з цих міст економічне зростання поєднувалося з розвитком розважальної культури. Єврейські спільноти, наряду з українською чи російською, були споживачами культурного продукту.

У контексті розвитку театрального життя на українських землях, можливо простежити певну синхронність між різними національними проєктами, частиною яких ставав театр. Його роль, серед інших культурних/суспільних інституцій, у процесі націотворення була важливою в моменті утвердження нової ідентичності (Holdsworth 2014, 28). Прикладом може слугувати формування українського модерного театру. Так, наказ 1876 р. фактично припинив діяльність Івана Карпенка-Карого та Марка Кропивницького в Єлисаветграді. Однак уже на початку 1880-х рр. трупа Кропивницького вже могла виступати в Харкові, Полтаві та Кременчуці. Створена в цих гастролях трупа була початком нового українського театру. Популярність українського театру, який наступне десятиліття був звичним явищем у великих містах імперського півдня, серед «народу» та «нижніх прошарків міської інтелігенції» — теза Багалія, за лаштунками якої лишається приналежність Карпенка-Карого та Кропивницького до української аристократії. У цьому випадку, збігу між єврейським та українським театром бути не могло. За відсутності єврейської аристократії серед імперського істеблїшменту, його творцями були ті, хто представляв буржуазію, обирав вільні професії.

Внаслідок революції 1905 р. були фактично відмінені обмеження правил щодо єврейського театру, а от боротьба за його вдосконалення продовжувалась. Серед творців оновленого єврейського театру

був драматург і критик Іцхок Перец, автор п'єс на їдиш, зокрема «Він та вона» ("זך און זי"). Перец відзначав міцний зв'язок театру з традиційною єврейською культурою, але наполягав на оновленні репертуару.

Комплекс справ 1900-х рр. відкриває мапу театральних подорожей, накреслює основні точки на цих маршрутах, пов'язує їх з історіями труп, антрепренерів, акторів та музикантів. Справи представляють собою кореспонденцію між губернськими канцеляріями, поліцією, фіскальними установами. Підставами для їх комунікації слугували численні і часто неодноразові звернення від антрепренерів, власників розважальних комплексів та театрів щодо дозволів на проживання для євреїв — музикантів, акторів, хористів. Зауважимо, що Єкатеринослав, Київ та Житомир, які згадуються в листуваннях, були містами в Смузі осілості. Проте правила перебування в них на довший час вимагали додаткових дозволів. Особа юдейського віросповідання могла мати право на постійне проживання в Житомирі, але не могла користатися ним у Києві. І все ж таки, це вигідно відрізняло ситуацію в межах Смуги від Харкова, де без дозволу на постійне проживання навіть короточасний візит вимагав пояснень.

Однією з найактивніших постатей у комунікаціях із владою був відомий антрепренер Аврам Фішзон. Основним ареалом його діяльності був трикутник Єкатеринослав–Харків–Київ. Наприкінці 1900-х рр. у Києві він зіткнувся з доволі серйозним спротивом місцевих чиновників у питанні дозволів на довгострокове перебування в місті для євреїв із його трупи. Слід сказати, що київські владні органи достатньо активно використовували законодавчі та поліцейські інструменти обмеження прав єврейського населення на проживання. Скасування дії Тимчасових правил у 1904 р., якими лімітувалося перебування в містах євреїв, які мали право повсюдного мешкання, вочевидь, не змінило ситуацію радикально. В одному з листувань Фішзон надав свідоцтво від поліцмейстера з Єкатеринослава як один із аргументів на свою користь. Документ пояснював, що з березня по листопад, тобто повний театральний сезон, трупа Фішзона дала 172 вистави, з яких декілька було дано на користь спеціальних установ, у вигляді благодійницького жесту. Зазначалося, що гербовий збір було сплачено і ні в чому поганому помічено учас-

ників трупи не було². Як свідчення на свою користь із Харкова він навів симпатії публіки. З приводу Києва, згадав успішні гастролі 1898 р. та позитивні відгуки в місцевій пресі. Врешті, після відхилення його прохання, Фішзон звернувся до губернської канцелярії, пояснюючи, що «для народних мас, зокрема робітників і службовців, це була естетична та розумна розвага, відволікання від дурних розваг і розвиток світогляду та естетичного смаку»³. Ця теза Фішзона цікава як його апеляцією до давньої маскільської ідеї про виховну роль театру, так і використанням нової соціальної лексики з увагою до робітників.

Водночас трупа Фішзона мала наміри і щодо гастролей у Житомирі, який антрепренер вказав як місце власного проживання⁴. У зверненні трупу було названо «єврейсько-німецькою», хоча з 27 осіб всі, крім одного православного, були юдейської віри. Знову згадувався успішний сезон в Єкатеринославі і повідомлялося, що в Житомирі вже було орендовано приміщення театру. Майже рівна за гендерним поділом, за професійною приналежністю група поділялась на артистів та хористів. Антрепренер представив і репертуар театру, зокрема музичну мелодраму «Гольперін, збіднілий мільйонер» та «історичну музичну билину» «Бер-Кохба».

Присутність жінок в єврейському театрі була звичним явищем, однак це не означало схвалення з боку суспільства. На початку XIX ст., як писав Квітко-Основ'яненко, харківські панянки вважали професію артистки непристойною (Kvitka-Osnov'janenko 1981, 92). Століття потому в очах обивателів театральне середовище лишалось притулком неблагонадійних елементів, до яких підвищений інтерес мала поліція. Так, на початку 1910-х в Києві вели стеження за міщанкою Хавою Соболевою, актрисою з театру Соловцова, яка вчилася в театральному училищі. «Маленька», згідно характеристики в справі була міщанкою з Могилевської губернії, 21 року, коли нею впереш зацікавилася поліція. Принаймні двічі вона потрапляла під арешт, за підозрою в співпраці з есерами. У випадку Соболевої, увага щодо її акторського бекграунду

² ЦДІАК. Ф. 442. Оп. 639. Спр. 60, Арк. 7–16.

³ Там само.

⁴ ЦДІАК. Ф. 442. Оп. 854. Спр. 393, Арк. 1–11.

поєднувалася з антисемітським стереотипом про активне залучення єврейської молоді до нелегальної політичної діяльності⁵.

У суперечку, в якій ставкою були професійні долі театральних робітників, вступали утримувачі театрів «Аполло» Ілля Добровольський та «Експрес» Юліан Шанцер. Антрепренери просили дозволу на тимчасове перебування для музикантів театральних оркестрів. Чиновники аргументували відмови можливістю пошуку тих євреїв-музикантів, які вже мають дозвіл на проживання в Києві. Обидва діячі, цілком раціонально пояснювали, що музиканти мають знати репертуар театру, і, врешті, бути зіграними із колегами. Шанцер волів потроху поступатись у чисельності осіб, але не в самій справі клопотання. Так, після першої відмови щодо восьми музикантів, подаючи повторне прохання, він зменшив список до п'яти осіб. Серед музикантів були переважно міщани, із різних губерній Смуги осілости — Шпільберг із Мінської губернії, Трегуб із Київської. У задоволенні другого прохання було так само відмовлено. Нарешті, Шанцер звернувся із клопотанням дозволити проживання в місті хоча б трьом або двом музикантам — Шмулю Бердичівському та Єрті Маконовецькому, з огляду на те що вони є головними скрипалями в оркестрі. У якості виключення, що було значено у внутрішній переписці, чиновники погодилися на двох⁶.

Більш позитивним був кейс із проханнями Володимира Симановського — орендатора міського саду в Києві «Шато де Фльор». Він звертався до влади з наміром отримати право на перебування в місті для двадцятьох євреїв — артистів, хористів і музикантів для своїх театрів, для роботи в закладах на території саду. Звернення було задоволено, з умовою, що всі, хто отримає дозвіл, мають «реально виконувати свої обов'язки». З тією самою вимогою було задоволено прохання директора київського драматичного театру Ісаака Дуван-Торцова щодо перебування в місті 11 євреїв-музикантів⁷. Микола Тобілевич-Садовський клопо-

⁵ ЦДІАК. Ф. 274. Оп. 4. Спр. 145. 55 арк. Арк. 1–4.

⁶ ЦДІАК. Ф. 442. Оп. 639. Спр. 60. Арк. 21.

⁷ ЦДІАК. Ф. 442. Оп. 639. Спр. 60. Арк. 44.

тав про дозвіл на перебування в Києві Іцку Юровецькому, мотивуючи тим, що попередній музикант був мобілізований до армії. Відповідь так само містила вимогу дотримання професії⁸. Ці вимоги відкривають нам доволі типову ситуацію періоду активної урбанізації та внутрішньої єврейської міграції до великих імперських міст. Доволі часто в пресі і спогадах сучасників була присутня теза, з особливою увагою до євреїв, що в місті вони перебувають невідповідно своїм становим зобов'язанням. Мова в цих випадках не лише про те, що такі дозволи часто використовувалися як легальна можливість перетнути Смугу осілості. І тоді персону, яка сплачувала за гільдійське свідоцтво, насправді ніколи не аймає купецьким ремеслом. Скоріше тут ми бачимо свідчення архаїчності станового устрою пізньої Російської імперії, невідповідність якого модерним часам була очевидна для спостерігачів, і працювало це не лише у випадку юдеїв⁹.

Чинovníки, які приймали рішення, уважно придивлялися до «німецько-єврейського» найменування труп, які гастролювали. Один з них писав у 1906 р.: «Як видно зі свідоцтв, які до мене надходять, німецько-єврейські трупи складаються виключно з євреїв, які не знають німецької мови». Він звинувачував їх у тому, що вони вдаються до використання єврейського жаргону, що є неприпустимим у Південно-Західному краї. Пропозиції і рішення чиновників різного рівня здебільшого схилилися до заборон, але врешті передбачали певні поступки і намагалися не переводити ситуації в публічні скандали. Зокрема, в рішенні 1906 р. було надано пропозицію до губернської канцелярії — дозволити трупі дограти вистави поточного сезону, але не продовжувати дозвіл на майбутнє¹⁰.

Певні рішення чиновників можна пояснити їх бажанням піти на зустріч клопотанню, але не створювати приводи для можливих скарг з боку городян, занадто уважних до присутності євреїв у місті. Так, щодо прохання орендаря міського саду Сімановського було запропоновано надати право мешкання в Києві тим музикантам,

⁸ Там само. Арк. 75.

⁹ Там само. Арк. 12–26.

¹⁰ Там само. Арк. 30.

які будуть виступати в закритому театрі, але відмовити тим, хто мав наміри грати в кафешантані та відкритому театрі «Верокс»¹¹.

За мемуарами Ісаї Файля, виданими в 1938 р., напередодні Першої світової війни, у межах Смуги осілої начебто діяло до 40 антрепренерів, які створювали робочі місця для більше ніж 600 єврейських акторів, хористів та музикантів (Fajl' 1938, 72). Файль, сам актор, відзначав високу плінність кадрів у професії, яку пояснював низькими заробітками та адміністративними перепонами для активності.

У період Першої світової війни від антрепренерів та учасників труп додатково вимагались пояснення стосовно перебування на військовому обліку. Зокрема, у 1916 р. до Єкатеринославського жандармського управління надійшов документ про учасників трупи Фішзона, більше двадцяти осіб, із зазначенням їх приналежності до ополчення, а в разі звільнення від військового обов'язку — з поясненням, який орган надав його та з якої причини¹².

Підбиваючи підсумки, зазначимо, що становлення модерного єврейського театру відбувалось на тлі грандіозних соціально-економічних зрушень у Російській імперії, в яких українські землі грали одну з провідних ролей для всієї держави Романових. Частиною цих змін були стрімкі урбанізація та потужна внутрішня міграція, і євреї були активними учасниками обидвох процесів. У великих центрах — Єкатеринославі, Києві, Одесі та Харкові — формувалася нова міська культура, запит на яку вже не обмежувався аристократією. Частиною цієї культури був театр, який протягом довгого ХІХ ст. зазнав певних трансформацій. Від характерного традиційного поділу на елітне видовище та народну виставу він увібрав обидві складові і рухався в бік більшої демократичності, рефлексії над власним завданням. Єврейський театр рухався в тому ж напрямку, під впливом маскілізм, які виступали в ролі драматургів і антрепренерів, та критиків, які дорікали йому за комерціалізацію мистецтва і використання їдишу. Останнє стало насправді однією з візитівок модерного єврейського театру, як і пов'язаний із єврейською

¹¹ ЦДІАК. Ф. 442. Оп. 639. Спр. 60. Арк. 28.

¹² ЦДІАК. Ф. 313. Оп. 2. Спр. 3223. Арк. 826.

традицією репертуар. Усвідомлювали ці зміни безпосередні учасники процесу чи ні, але саме в них слід шукати корені бурхливого розвитку єврейської їдишомовної культури в міжвоєнний період.

Театральні трупи найактивніше пересувалися в межах постійних маршрутів внутрішньої єврейської міграції, були присутні в основних її центрах, як у межах Смуги осілості, так і поза нею. Принцип функціонування єврейського театру є показовим прикладом мережування певної соціальної страти, де зв'язки між членами формували професійне середовище та родинні відносини. Присутність членів спільноти в тому чи тому місті створювала необхідний «ефект друзів та родичів», давала поштовх для «мігрантів в очікуванні». Найактивнішими членами групи в цьому випадку були антрепренери, які мали достатній ресурс для просування інтересів спільноти.

Список літератури / References

Alroey G. Two Historiographies: Israeli Historiography and the Mass Jewish Migration to the United States, 1881–1914. *The Jewish Quarterly Review*. 2015. Vol. 105 (1). PP. 99–129.

Bahalii D. I., Miller D. P. Istoriiia mista Kharkova za 250 rokiv yoho isnuvannia. Kharkiv: Folio, 2004. 973 s. (In Ukrainian)

Багалій Д. І., Міллер Д. П. Історія міста Харкова за 250 років його існування. Харків: Фоліо, 2004. 973 с.

Bechtel D. Le théâtre yiddish Gimpel de Lemberg : une Odyssée oubliée. *Yod*, 16. 83–98. 2011. URL: <https://journals.openedition.org/yod/659> (accessed 01.03.2025).

Beregovskij M. Purimshpili. Evrejskie narodnye muzykal'no-teatral'nye predstavlenija. Kiev: Duh i Litera, 2001. 648 s. (In Russian)

Береговский М. Пуришпили. Еврейские народные музыкально-театральные представления. Киев: Дух і Літера, 2001. 648 с.

Caplan D. *Yiddish Empire: the Vilna Troupe, Jewish Theater and the Art of Itinerancy*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2018. 342 p.

Chebatarov O. *Jews from the East, Global Migration, and Habsburg Galicia in the early 1880s*. Dissertation. Difo-Druck GmbH, Untersiemaу 2021. 171 p.

Fajl' I. Zhizn' evrejskogo aktera. Moskva: Vserossijskoe teatral'noe obshhestvo, 1938. 98 s. (In Russian)

Файль И. Жизнь еврейского актера. Москва: Всероссийское театральное общество, 1938. 98 с.

Fishman D. The Rise of Modern Yiddish Culture. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 2005. 190 p.

Fowler M. Beau Monde on Empire's Edge: State and Stage in Soviet Ukraine. Toronto: University of Toronto Press, 2017. 312 p.

Harzig Ch., Hoerder D. What is Migration History? Cambridge: Polity Press, 2009. 181 p.

Hatton T., Williamson J. The Age of Mass Migration: Causes and Economic Impact. New York and Oxford: Oxford University Press, 1998. 301 p.

Herlihy P. Odessa: a History 1794–1914. Cambridge: Harvard Ukrainian Research Institute, 1987. 411 p.

Holdsworth N. Theatre and National Identity: Re-Imagining Conceptions of Nation. London: Routledge, 2014. 242 p.

Kharchenko A. A Jewish Migration Beyond the Pale of Settlement: The Case of Kharkiv in Late Russian Empire. *Ideology and Politics Journal*. 2022. Vol. 2 (21). PP. 36–55.

Kvitka-Osnov'janenko G. Istorija teatra v Har'kove. Zibrannja tvoriv u 7-mi tomah. Kiiv: Naukova dumka, 1981. T. 7. S. 90–103. (In Russian)

Квітка-Основ'яненко Г. История театра в Харькове. Зібрання творів у 7-ми томах. Київ: Наукова думка, 1981. Т. 7. С. 90–103.

Narys z istorii inonatsional'noho teatru v Ukraini pochatku st. / red. M. O. Hrynshynoi. Kyiv: Feniks, 2017. 973 s. (In Ukrainian)

Нариси з історії інонаціонального театру в Україні початку ст. / ред. М. О. Гринишиної. Київ: Фенікс, 2017. 973 с.

Orr B. British Enlightenment Theatre: Dramatizing Difference. Cambridge: Cambridge University Press, 2020. 294 p.

Poljakova Ju. Issledovanija teatral'noj kul'tury Har'kova v XIX pervoj polovine XX vv.: problemy istoriografii. *Problemi vzaemodii mistectva, pedagogiki ta teorii i praktiki osviti* [Problems of Interaction of Art, Pedagogy, Theory and Practice of Education]. 2018. Vyp. 51. S. 142–163. (In Russian)

Полякова Ю. Исследования театральной культуры Харькова в XIX первой половине XX вв.: проблемы историографии. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. 2018. Вип. 51. С. 142–163.

Sandrow N. *God, Man, and Devil: Yiddish Plays in Translation*. Syracuse, New York: Syracuse University Press, 1999. 336 p.

Spitzer Y. Pogroms, networks and migration. The Jewish migration from the Russian Empire to the United States 1881–1914. 2014. URL: yannayspitzer.net (accessed 01.06.2022).

Stampfer S. Patterns of Internal Jewish Migration in the Russian Empire. *Jews and Jewish Life in Russia and the Soviet Union* / ed. Yaakov Ro'i. Ilford: Routledge, 1995. PP. 28–47.

Artem Kharchenko

Candidate of History, Associate Professor

I. P. Kotlyarevsky Kharkiv National University of Arts

11/13 Maidan Konstytutsii Sq., 61003, Kharkiv, Ukraine

Email: 8larchi19@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-3314-5084>

THE JEWISH THEATRICAL NETWORK IN THE LATE EMPIRE: “THE TROUPE CONSISTS SOLELY OF JEWS... RESORTING TO THE USE OF JEWISH JARGON” (1870s–1910s)

The paper examines the formation of Jewish theater in the ethnically Ukrainian part of the Russian Empire in the late 19th and the early 20th century. Such a scope allows one to detach oneself from the imperial point of view and the hierarchies it created. Theatre as a spectacle has an old tradition, but in the long 19th century, together with society as a whole, imbued with modernity, it became more democratic. The theatre in the Ukrainian lands, as a reflection of their population, was multicultural: Ukrainian, Polish, Jewish, Russian, etc. The purpose is to consider Jewish troupes as active participants in the Jewish migration within the empire. Its main routes and nodes overlapped with those of the actors. An analysis of the theatrical network as a social group enables us to trace the routes, understand what facilitated the migration and what hindered it. The Pale of Settlement was a significant obstacle, imposing restrictions on everyone in the Jewish theater. The subject is addressed in the context of the Jewish theatrical history as a part of cultural, social and economic development of Ukraine. The presence of theatre in cities subsumed under the interaction between the community and the imperial bureaucracy, as well as Gentile compatriots.

The emergence of professional theatre is considered in the context of rapid urbanization, as one of the modern responses to the crisis of the traditional culture. Theatre had a place in the Jewish tradition but challenged it by adopting Yiddish and transition from amateurism. The extent to which the conservative Jewish community was open to those changes indicates the level of its transformation. The Jewish theatrical experience coexisted with experiences of other ethnic communities in Ukraine. Cultural figures and intellectuals paid great attention to theatre. Its repertoire and reactions of the audience showed the relevance of certain themes, the severity of certain problems. The article will help to understand further cultural developments in interwar Soviet Ukraine, as ethnic theaters took an active part in the public life.

Keywords: Jews, Yiddish, city, Russian Empire, theatre.

Дата першого надходження статті до видання: 15.09.2025.

Date of the article's initial submission to the Journal: 15.09.2025.

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 21.11.2025.

Date of acceptance of the article for publication after peer review: 21.11.2025.

Дата публікації: 30.12.2025.

Date of publication: 30.12.2025.