

Роль одеської критики у формуванні репертуару драматичних театрів міста (кінець ХІХ – початок ХХ століття)

АННА БІЛИК

Становлення одеської театральної критики збіглося з апогеєм розквіту акторської майстерності. Таким чином, театральним оглядачам потрібно було відповідати рівню тих фігурантів, про яких вони писали. Для багатьох журналістів критика поступово ставала професією, а не хобі. До кінця ХІХ ст. практично у всіх газетах вміщувалися систематичні огляди сценічного життя, визначалися тенденції розвитку театрального мистецтва. Жодна театральна подія не залишалася поза увагою. Інтерес публіки до сцени спричинив появу низки спеціалізованих журналів і газет: «Театр», «Театральний листок», «Одеський огляд театрів», «Театр і кіно», «Дивертисмент», «Сцена і музика», «Антракт», «Мельпомена», «Фігаро» тощо. Досить швидко одеська критика завоювала загальноросійський авторитет, на неї зважали як вітчизняні знаменитості, так і відомі зарубіжні гастролери.

На рубежі століть у центрі уваги критичного цеху постало питання про занепад драматичного театру. Одним з головних джерел кризи, на думку критики, був репертуар. Причини бідності репертуару О.Островський вбачав у відсталості театральної цензури,

в обмежувально-поліційній діяльності театрально-літературного комітету, в незабезпеченості авторських прав. Одеські журналісти дотримувалися іншого погляду. Відповідальність за репертуарний голод вони покладали щонайперше на публіку, яка задовольнялася “драматичним куховарством”, а також на тих антрепренерів та акторів, які догоджали нерозбірливим глядачам. Звідси і бажання представників театральної преси змінити афішу шляхом покращення репертуару.

Розгляд діяльності одеської театральної критики з формування репертуару і підвищення художнього рівня сценічного мистецтва є метою цієї статті.

У середині ХІХ ст. ставлення до публіки було не дуже критичним. “Публіку не обманете: она, как и всякое многочисленное собрание, всегда обладает тем высоким нравственным чувством, которое несравненно выше понятия самого умного и прозорливого человека”¹. Поступово критика дедалі більше усвідомлює свою виховну місію, змінюючи тональність на *дидактично-повчальну*. Слова Макса Рейнгардта про те, що не завжди провалюється актор, часом зазнає фіаско

публіка, — стали знаковими для одеської критики. “Сборы если и бывают, то обуславливаются... толками газет. Последнее обстоятельство самое важное. Публика является, взвинчена заранее. И после первой же сцены начинает орать... Современная публика слишком практична. Мы утратили ту непосредственность, которою обладает, например, публика, присутствующая на представлениях мистерий в Испании”².

Одеська критика починає орієнтувати глядачів на відвідування конкретного спектаклю. Місцеві театри заповнювали здебільшого біржові маклери, домовласники, негoціанти та купецтво. Розуміючи природний інтерес невибагливої публіки до п'єси невігадливої та веселої, усвідомлюючи офіційний статус міста як “матері” легкого жанру, рецензенти намагалися зруйнувати усталені штампи. Особливо ретельно аналізувалися вистави гастролерів, насамперед — зарубіжних виконавців. Критики не раз ставали на захист інтересів публіки, звинувачуючи приїжджиків акторів у непрофесіоналізмі, а деколи і у відвертій халтурі. “Одессит любит театр и страстно ему предан. Но он не любит только, если позволено будет так выразиться, маргарина в искусстве. Одессит не допускает, чтобы его обмеривали и обвешивали. Требуите от него, сколько хотите — хоть пятьдесят рублей, но дайте ему хороших певцов, хороших артистов”, — писав М.Фрейденберг³.

Журналісти ставили перед собою мету — формувати естетичні смаки, вчити розуміти виставу. Вона досягалася у такий спосіб: 1) шляхом повчального пояснення значення драматичного мистецтва у суспільному житті й ролі класики у вихованні молоді; 2) через висміювання сценічних штамів, із чим чудово справлялися фейлетоністи; 3) через газетну публікацію, зміст і пафос якої захоплював би читача, примусив би пережити ті враження, які відчував сам рецензент.

Формування репертуару було предметом уваги критики упродовж ХІХ — початку ХХ ст. Важливу роль тут відведено «Південноруському альманаху». Саме на сторінках цього

видання були надруковані найвагоміші як за змістом, так і за обсягом теоретичні роботи з питань мистецтва. 1898 року виходить стаття І.Хейфеца «Драматичні спектаклі в Одесі», де критик торкається передусім питання про суспільну значущість драми. “Тесная связь, существующая между жизнью и драматическими произведениями, даёт толчок ко всевозможным выводам и размышлениям, создаёт почву для всякого рода споров, вызывает известное брожение в обществе, жизнь которого без этого грозит обратиться в стоячее болото”, — пише Старий театрал. Під таким псевдонімом знала одеська публіка відомого критика, редактора газети «Одеські новини» І.Хейфеца⁴.

Рік по тому була опублікована стаття не менш відомого критика Власа Дорошевича «Драма в Одесі, або Відсутність драми в Одесі». Сфера його театральних інтересів охоплювала оперу, фарс, цирк, оперету, але за широтою та значущістю тем та сюжетів, за мірою впливу на думки і смаки глядачів найважливішим був для критика драматичний театр. Він боровся з засиллям опереткової розважальної драматургії, захищав істинно художню та передове на театральних підмостках, допомагав театрам визначитися у репертуарі: “Толстой в спросе. С Гоголем тихо. Островский без дел. Зато графу Толстому повезло. «Смерть Иоанна Грозного» в Русском театре и «Царь Борис» в Городском”⁵. Сила думки Дорошевича була у точності, яка передавалася “коротким рядком”, як нерідко характеризували його майже телеграфну манеру письма. У Літературній енциклопедії читаємо так: “Он ввёл в дореволюционную печать стиль короткий, не знающий дополнительных предложений, афористические фразы”⁶. Критик викривав рутинний характер багатьох п'єс, що йшли в одеських театрах: «Сестра Тереза», «Тещі», «Друга молодість» та ін. Стверджував нову, орієнтовану на потреби часу репертуарну лінію театру: “Ей (публіці. — А.Б.) вовсе не знакома новейшая драма. Она не знакома ни с тем реалистическим направлением драмы, яркой представительницей которого слу-

жит чеховская «Чайка», ни с философской драматургией Гауптмана. Все лучшие новейшие драматурги для неё незнакомцы»⁷.

Для студентства не без ініціативи критики влаштувалися дешево, а часом і безкоштовні вистави, з пропагандою кращих творів вітчизняних і зарубіжних драматургів. Дорошевич уважав, що в «університетському» місті, яке має багато навчальних закладів, не можна допустити того, щоб молодь мала приблизне чи поверхове уявлення про творчість В.Шекспіра, Ж.Мольєра, О.Островського. Цілом його підтримував і критик «Одеського листка» А.Теплицький: «Рекомендованный материал должен быть составлен из пьес классических и лишь из нескольких современных пьес, имеющих преимущественную связь с произведениями классической литературы. В Одессе большое количество учащейся молодежи, изучающей историю литературы и нуждающейся в иллюстрации тех великих произведений, о которых им читают с кафедры»⁸.

А проблема дитячого репертуару практично була обійдена увагою більшості критиків, за винятком лише М.Фрейденберга. Він не знайшов однодумців ні серед колег-критиків, ані з боку адміністрації міських театрів, які проігнорували його звернення щодо формування театрального смаку з допомогою різноманітного вікового репертуару. Адже Оса (псевдонім М.Фрейденберга) мав на увазі майбутнє театральної аудиторії Одеси.

Представникам театральної критики в періодичних виданнях вдалося досягти певного успіху в становленні репертуарних уподобань міської театральної публіки. «Как характерный факт разницы в публике, посещающей серьезные спектакли и спектакли опереточные, можно подчеркнуть именно это курьезное обстоятельство: в дни трагедий буфет почти вовсе не торгует, хотя театр битком набит, — в дни оперетки буфет переполнен даже тогда, когда театр наполовину пуст», — не без іронії писав фейлетоніст «Одеського листка» А.Гермоніус⁹.

Неписаним правилом у дореволюційний період була передача на початку рецензії

короткого змісту твору, за яким поставлено спектакль. Переважно це стосувалося драматургічних новинок. «Классическая комедия Сухово-Кобылина не сходит с репертуара почти 15 лет. Критика в своё время подробно выяснила значение комедии и её главных двух героев: Кречинского и Расплюева, и в настоящее время, когда эти два имени стали именами нарицательными, можно говорить лишь об исполнении, а не о значении ролей», — пояснював критик¹⁰. Часто сам переклад-сінOPSIS проводили коштом художнього розтлумачення вистави. Проте такий прийом, на наш погляд, є виправданим, якщо врахувати те, що книжки були дорогими і, на відміну від газети, не кожний міг собі дозволити їх купити. Тому критики прагнули в доступній формі передати зміст п'єси, показуючи при цьому відмінність між двома дискурсами: твором і його сценічним утіленням. Це нерідко закінчувалося курйозами, які були пов'язані з тим, що рецензенти, заощаджуючи час і місце, переказували зміст п'єси не завжди адекватно. Такі «ляпи» були об'єктом глузувань: «Газета «Театр» не лишена остроумия, — писав В.Дорошевич у черговому фейлетоні. — Она умеет рассказать содержание пьес кратко и выразительно. Вот несколько перлов из пересказа пьесы «Счастье в уголке»: "Входят дети Видемана и отпрашиваются у отца на базар поглядеть верблюда. Тот отсылает их к жене". Неужели это написал Зудерман?»¹¹.

1903 року роль критики значно змінилася; тепер вона могла не просто рецензувати вистави гастролерів, але впливати на театральну афішу міста, що було пов'язано з відкриттям в Одесі постійної російської драми. Антрепризу організував О.Долинов, дебютував він з розмахом: репертуар театру склався з 30 нових п'єс. Проте вже 1904 року критики одноставно заявили, що публіка охолола до драми. Це й не дивно, позаяк дві одеські трупи розпочали сезон і побудували афішу виключно на класиці: Долинов розпочав сезон А.Толстим, а О.Сибіряков — В.Шекспіром. Схожий у своїй «серйозності» репертуар не викликав захоплення у глядачів, але

був схвально оцінений пресою. «А тон и дух репертуара один и тот же в обоих театрах. Это, прежде всего, театр для интеллигентной публики, для одного слоя населения. Разница театрами будет в делах, и в общем — один есть копия другого»¹². Результат не забарився позначитися на касі, збори різко скоротилися. Підбиваючи підсумки театрального сезону 1904–1905 року, Л.Теплицький писав, що драма дала антрепризі “значний дефіцит”. Критика констатувала аншлаги в театрах мініатюр, і це незважаючи на те, що репертуар театрів малих форм також не вирізнявся розмаїтістю, але музичні вистави виявилися для аудиторії видовищем привабливішим внаслідок великої динаміки і смислової невимогливості. Це змусило критиків черговий раз замислитися над театральним репертуаром і смаковими уподобаннями одеського глядача.

Життя провінційних театрів неабияк відрізнялося від столичної сцени. Спектаклі в одеській театральній афіші, враховуючи постійний контингент публіки, трималися в репертуарі не більше двох сезонів. 1909 року всі одеські газети заговорили про присудження Новоросійським університетом премії ім. Вучини за заслуги в драматургії. (Це була перша щорічна суто драматична премія в Росії, що присуджувалася за ще не публіковані твори з 1872 року). Акцент було зроблено не випадково, адже, за словами критика Євг.Геніса, за “десятки років” її присуджували лише “три–чотири” рази. Володарями премії стали драматург І.Шпажинський, критик «Одеського листка» І.Ге — брат знаменитого живописця. Попри те, що заявок надійшло дуже багато, комісія так і не визначила гідного номінанта. Журналісти розуміли, що театри стоять перед загрозою розорення і вивести їх із цього стану можна тільки шляхом оновлення репертуару. Орієнтуючись на широкі маси, рецензенти вимагали від сценічного мистецтва доступності змісту і водночас літературної цінності. Часто в репертуарі театрів фігурували п'єси, написані нашвидкуруч. “Наши драматурги, по большей части, — рабы публики. Потапенки, Косоротовы и другие — всё это

драматурги, которые ловят момент, настроение”¹³. Регулярно на сторінках видань рецензенти порушували питання про зняття масової, низькопробної драматургії з театральних афіш. Гонитва за різноманітністю і широтою репертуару досягалася коштом якості самого спектаклю. Зазвичай п'єси йшли після двох–трьох репетицій. Актори часом не встигали вивчити текст. Аналізуючи гру французьких виконавців, М.Фрейденберг писав таке: “Зритель не боится, что вот-вот человек запнётся или скажет нечто несурзное, ему не приходится негодовать на суфлёра, заглушающего голос артиста, как это часто бывает на русских сценах”¹⁴. Така боротьба за глядача серед антрепренерів призвела до того, що актори не завжди були готові грати серйозну п'єсу через недостатньо високий рівень театральної культури. Ось що писав фейлетоніст «Одеського листка»: “Сибиряков и Долинов извлекли из театрального архива пьесы Шекспира, Островского, Гоголя, которые большинство современных артистов, воспитанных на драматической сцене современных драмоделов, разучились играть”¹⁵.

Критики неодноразово зазначали, що через гонитву за прем'єрами падав художній рівень спектаклю. Наприклад, у перший місяць сезону, від 1903-го по 1908 рік, ставилося від 16 до 18 прем'єр, тільки 1909 року під тиском рецензентів спостерігається значне зниження до 10–12 прем'єрних спектаклів. Утім, і сезон 1909 року дістав незадовільну оцінку. Якщо невдачі попередніх сезонів пояснювалися браком художнього смаку антрепренерів, а публіку звинувачували в невибагливості, то репертуар позначеного року критики порівнювали з феєрією. “Где сегодня Ибсен, завтра Островский, послезавтра Метерлинк, а на следующий день Сарду...” — заявляв П.Герцо-Виноградський¹⁶. Така строкатість репертуару була зумовлена бажанням власників театрів привернути якомога більшу кількість глядачів.

Найбільший успіх випав на долю «Союзу молоді» Г.Ібсена. Тут доклала зусиль преса, анонсувавши майбутню прем'єру як виставу

“для істинних інтелігентів”. Ці слова спровокували амбітного одеського глядача на активне відвідування театру, що забезпечило ібсенівському спектаклю чималу популярність. П'ять разів за місяць ішли п'єси «Ню» О.Димова і «Мати» С.Пшибишевського. Конче слід відзначити, що давали збори тільки драматичні твори вже відомих авторів, тоді як п'єси дебютантів успіху не мали, наприклад, «Юна буря» С.Розумовського (псевдонім С.Махалова) і «Біля брам царства» К.Гамсуна. Остання йшла кілька місяцями раніше в МХТ й дістала позитивну оцінку в рецензії московського кореспондента «Одеських новин». Захоплені відгуки про акторські роботи В.Качалова, Ф.Москвіна, М.Ліліної та ін. не могли не вплинути на театральну дирекцію провінції, що шукала новинок. До того ж названа п'єса була репертуарною і, за твердженням критиків, “зробила масу зборів” у театрі Комісаржевського. Стосовно постановки п'єси в Одесі критики уїдливо називали її «Біля брам нудьги». Банальний сюжет і невдалий розподіл ролей забезпечили спектаклю провал. “В чтении эта пьеса производит более выгодное впечатление”, — писав П.Герцо-Виноградський¹⁷.

Спілкуючись із В.Комісаржевською під час її одеських гастролей, журналіст Н.Інбер — перший чоловік відомої радянської поетеси — щодо репертуару місцевих театрів казав таке: “Я замечаю, что в массе публика сейчас идёт против всякого новаторства и валом валит в объятие милой старинки. Между прочим, вот вам разительный пример: огромный успех в нашем городе мелодраматической стряпни Як.Гордина и позорный провал «У врат царства». Но я, в то же время, глубоко верю в то, что с каждым днём растут ряды новой публики, публики Метерлинка, Ибсена и Гамсуна...”¹⁸. Н.Інбер не випадково згадав Ібсена, бо ще два роки тому він був найбільш репертуарним автором сезону. Пояснити причини втрати інтересу до норвезького драматурга спробував П.Герцо-Виноградський, який відстежував театральний репертуар протягом сезону. Рецензент відзначав: “Как ни велик тот или иной автор, и какие ценные мысли ни за-

ключаются в его произведении, главное в деле успеха пьесы и привлечения к ней внимания публики заключается в исполнении. И если «Сатана» имел успех, то это, прежде всего, происходит в силу того, что актёры нынешнего сезона хорошо играют эту пьесу. ...Нельзя играть на автора и думать, что автор призван спасти пьесу. Ибсен и Гауптман будут только мёртвыми фирмами, покойниками при слабом исполнении”¹⁹.

З роками змінювалося обличчя критики, але всі покоління одеських журналістів, що писали про театр, об'єднувала прихильність до класики. “Как бы ни был мало удовлетворён наш репертуар, он всё же ближе к жизни, чем давно переставшие уже кого бы то ни было волновать примитивные чувства, переживаемые героями итальянских опер”²⁰. Не завжди великі драматурги — той-таки О.Островський, А.Чехов — були зрозумілі критикам і прийняті глядачами. П.Герцо-Виноградський писав ось що: “Я помню, что чеховские пьесы вообще не имели оглушительного успеха у одесситов. Публика не оценила пьесы. Объективная оценка придет позже. Чехов — репертуар будущего”²¹. Показово, що вже 1911 року актори для бенефісу вибирають саме класику. М.Жвірбліс — «Анну Кареніну», М.Багров — «На всякого мудреца досить простоти».

Аналізуючи одеські театральні видання, ми часом стикаємося з неприйняттям критиками сценічних інтерпретацій прози Достоевського і Толстого. Не раз рецензенти заявляли про непридатність їхніх творів для сценічної реалізації. Відгуки на ці вистави мали яскраво виражений негативний характер і були присвячені тільки літературній якості інсценування. Критики вказували на безцеремонне поводження постановників з текстом, який ті скорочували до повного спотворення змісту твору. Нерідко в пресі звучали і несправедливі звинувачення, що демонстрували брак у рецензентів бажання вникнути в задум постановки. “Уже сколько раз твердили, что все переделки из повестей и романов никогда не приводят к желательным результатам,

что цели романиста и драматурга различны, что нельзя из сочинения, написанного в повествовательной форме, сделать драматического действия”, — безапелляційно заявляє журналіст²². Розвіялися хмари обурення з приводу сценічного прочитання класичної прози тільки після гастролей МХТу 1913 ро-

ку, що переконали більшість міських критиків у правомірності театральної інтерпретації російської прози.

Театральна преса, попри суперечливі і часом недосконалі характер багатьох рецензій і оглядів, сприяла освіті читачів, підвищуючи при цьому рівень театральної культури.

- ¹ Я. С. О роли критики//Одесский вестник.— 1848.— № 4.— 18 февраля.
- ² Дионсо (И.Шкловский). Театр и жизнь//Одесский листок.— 1896.— № 21.— 23 января.
- ³ Оса (М.Фрейденберг). О чём говорят//Одесский листок.— 1889.— № 301.— 11 ноября.
- ⁴ Старый театр (И.Хейфец). Драматические спектакли в Одессе//Южнорусский альманах.— 1898.— С.84.
- ⁵ Дорошевич В. За день//Одесский листок.— 1896.— № 113.— 29 апреля.
- ⁶ Литературная энциклопедия.— 1930.— Т.3.— С.391—392.
- ⁷ Дорошевич В. Драма в Одессе или отсутствие драмы в Одессе//Южнорусский альманах.— 1899.— С.60.
- ⁸ Л. Т-цкий (Л.Теплицкий). Городской театр//Одесский листок.— 1902.— № 232.— 8 сентября.
- ⁹ Финн (А.Гермониус). За день//Одесский листок.— 1894.— № 40.— 12 февраля.
- ¹⁰ Л. Т-цкий (Л.Теплицкий). Городской театр//Одесский листок.— 1903.— № 168.— 1 июля.
- ¹¹ Дорошевич В. За день//Одесский листок.— 1896.— № 49.— 23 марта.
- ¹² Лознгрин (П.Герцо-Виноградский). Зигзаги//Южное обозрение.— 1904.— № 2588.— 26 июля.
- ¹³ Омега (И.Оршер). Обо всём//Одесский листок.— 1905.— № 165.— 29 июня.
- ¹⁴ Оса (М.Фрейденберг). О чём говорят//Одесский листок.— 1892.— № 52.— 9 февраля.
- ¹⁵ Знакомый (А.Кауфман). Отклики//Одесский листок.— 1903.— № 226.— 3 сентября.
- ¹⁶ Лознгрин (П.Герцо-Виноградский). Зигзаги//Одесские новости.— 1909.— № 7919.— 19 сентября.
- ¹⁷ Лознгрин (П.Герцо-Виноградский). Зигзаги//Одесские новости.— 1909.— № 7934.— 8 октября.
- ¹⁸ Беседа Инбера с Комиссаржевской//Одесские новости.— 1909.— № 7953.— 30 октября.

- ¹⁹ *Лознгрин* (П. Герцо-Виноградский). Зигзаги//Одесские новости.– 1909.– № 7971.– 16 ноября.
- ²⁰ *Старый театрал* (И.Хейфец). Цит. публ.– С.84.
- ²¹ *Лознгрин* (П. Герцо-Виноградский). Зигзаги//Южное обозрение.– 1904.– № 2551.– 15 июля.
- ²² *М. Кр-в* (М.Кривцов). Театр и музыка//Новороссийский телеграф.– 1900.– № 8080.– 3 марта.