

ЧОМУ КОРИФЕЇ НЕ ПОЇХАЛИ ДО ПАРИЖА?

Тріумфально завершивши гастролі в обох російських столицях, де українських митців порівнювали з мейнінгенцями — однією із уславлених на той час європейських труп, — вони мали серйозні підстави сподіватись і на успіх за кордоном. Гастролювали у Варшаві — і мали успіх. Їх запрошували до Чехії.

У драматургічній, режисерській та акторській творчості корифеїв відбулося рішуче ідейно-художнє оновлення національного театру. Все це цілком відповідало передовим досягненням європейської драми і сцени наприкінці XIX ст., в усякому разі творчість корифеїв була співвідносною з ними.

1889 р. Микола Садовський у листі до старшого брата настійливо просив поради щодо ймовірних гастролей у Франції. У листі-відповіді далекоглядний театральний політик Іван Карпенко-Карий, не відкидаючи в принципі цієї можливості, застерігає, витвержежує брата: «... коли ж їхати, то треба їхати не «на авось», а на строго обдумані умовини».

А ризик справді був завеликий — ніхто не вивчав західноєвропейського театального попиту, і вірогідний «неуспіх» однієї трупи міг би зашкодити репутації всієї української сцени, завойованої важкими роками пошуків і утвердження. Тверезо зваживши всі «за» і «проти», корифеї відмовились від спокусливої ідеї.

Тим часом театральний Париж 90-х рр. позаминуло століття жив яскравим, насиченим життям. Був Париж Олександра Дюма-сина, Ежена Ож'є, Вікторена Сарду: віртуозна інтрига, ефектні вчинки героїв під завісу, жонгливання глядацькими емоціями. Театр сценічного удавання, відверто розважальний, цілком залежний від невибагливих смаків. Театр, що мав своїх майстрів, критиків, публіку, свої закони і секрети. І був Париж Еміля Золя, братів Гонкур, Андре Антуана: дослідження соціальних джерел життя, драматизму неконтрольованих людських пристрастей, пояснення характерів середовищем побутування, заглиблення у бідняцький побут. Театр войовничо антибуржуазний, співзвучний передовим ідеям часу.

Театральний Париж 90-х рр. XIX ст. нагадував поле битви, де недосвідчене око важко розрізняло переможців і переможених, де кумири на годину здавалися геніями, а генії — скидалися на звичайнісіньких роботяг.

І от у це бурхливе театральне море наприкінці 1893 року наважилась вирушити українська трупа Григорія Йосиповича Деркача (1846—1900) і Катерини Петровської. Того самого Деркача, в якого розпочинав співочу та артистичну кар'єру вісімнадцятирічний Федір Шаляпін, який, до речі, з приємністю згадував «і Деркача, і свої недолугі спроби в трупі».

Трупа молода, талановита, культурна, багата на яскраві індивідуальності. Гастрольний репертуар — «Наталку Полтавку» Івана Котляревського та «Назара Стодолу» Тараса Шевченка — вплив на сцені тридцятишестирічний Онисим Зіновійович Сулов, учень Марка Кропивницького, людина високоосвічена, творча. Музичне вирішення вистав забезпечував Олексій Миколайович Домерщиков (Олексієнко), який теж кілька сезонів працював під орудою Марка Лукича. Художнє оформлення створював Яків Степняк, колишній співробітник Михайла Старицького, високо оцінюваний майстром. Прем'єршею трупи була двадцятишестирічна Єфросинія Зарницька, одна з блискучих героїнь української сцени, сподвижниця корифеїв, яка суперничала із самою Марією Заньковецькою. Її партнерами стали молоді й достатньо популярні на той час актори: Юрій Касиненко, Сергій Глазуненко, Микола Глоба, тридцятирічний Олексій Львович Суходольський, в майбутньому — режисер, драматург і організатор театральної справи, Олексій Шатковський... Відомо, що Зарницька грала Наталку, Петровська — Терпилиху, Касиненко — Возного, Глазуненко — Миколу, Деркач — Виборного.

Петра співав добродій Москаленко, про мистецькі якості якого відомостей поки що не маємо.

Керівники трупи не шкодували зусиль і грошей. Був набраний збільшений, порівняно з установленою нормою в українських мандрівних трупах, склад хору, оркестру, танцюристів. Сама трупа налічувала понад сімдесят осіб. Зауважимо, що такої не мав навіть Михайло Старицький у часи розквіту своєї музичної трупи.

Тобто вирушаючи за кордон, організатори гастролей мали, як їм здавалося, шанси на успіх. Сподівалися на майстерність «прем'єрів», прекрасно злагоджені хори й мелодійні оркестрові номери, темпераментні танці, колоритні обрядові сцени, мальовничі строї. Якнайкраще відповідав таким настановам «Назар Стодоля» з його історичною екзотикою і, звичайно ж, розгорнутою музично-хореографічною картиною «Вечорниці» Петра Ніщинського. А от «Наталка Полтавка» зазнала вимушених, з огляду на настанови організаторів гастролей, змін.

Самий факт творчого переосмислення «малоросійської опери» І. Котляревського не мав будь-чого крамольного. Постановки, здійснені М. Старицьким, М. Кропивницьким і М. Садовським з використанням партитури Миколи Лисенка, зробили безсмертний твір приналежністю музичного театру. Вистава ж П. Саксаганського, здійснена у «Товаристві українських акторів під керівництвом Саксаганського і Карпенка-Карого», транспонувала його у площину драматичного театру. О. Суслів пішов шляхом більшості українських труп, які прагнули, передусім, домогтися яскравої видовищності музично-драматичної вистави.

Логіку організаторів гастролей можна зрозуміти. За кордоном, в іншомовній аудиторії, важко було сподіватись на те, що глядачів вдасться спокусити принадностями тексту. Як засвідчив Юрій Касиненко у своїх спогадах «Малороссы во Франции» і пізніше підтвердив Онисим Суслів у «Подорожі трупи Г. Деркача до Парижа 1894 р.» (обидва ніби виправдовувалися — за що, зараз побачимо), текст І. Котляревського був скорочений ледь не наполовину. За рахунок цього було введено багато різних за тематикою і стилістикою музично-хореографічних дивертисментів. Так, перший акт вистави починався розгорнутою в часі сценою проходу селян — з піснями і танцями — на косовицю і закінчувався поверненням їх — знов-таки з піснями і танцями — з роботи. У другому акті відбувався весільний обряд Возного і Наталки, запозичений з оперети «Пісні в лицях», музику до якої написав М. Кропивницький. У третьому акті у подвір'ї Терпилихи з'являвся селянський натовп — вітали Наталку і Петра, розігрувалося свято з'єднання закоханих.

Сцени самі по собі були поставлені і розіграні художньо і винахідливо, вони немов би органічно вписалися у п'єсу. Однак у перенасиченості ними драматургічної тканини твору крилася небезпека. Іншомовний глядач міг остаточно дезорієнтуватися у сюжеті, незрозумілою для нього могла лишитися логіка драматичного конфлікту. Куди, власне, від'їхав Петро? Чим він займався протягом чотирьох років? Чи були в нього якісь домовленості з Наталкою щодо повернення до полтавських околиць? Відповіді на ці та інші питання не з розряду легко вирішуваних в українському театрі... Проте, вважаючи творчі питання розв'язаними, організатори гастролей були налаштовані оптимістично.

Окрім усього, вони небезпідставно сподівалися, що успіхові мала сприяти суспільна атмосфера, яка складалася на рубежі 80—90-х рр. у результаті політичного зближення Росії і Франції. Цей, за виразом Еміля Золя, «братній поцілунок» між обома країнами супроводжувався низкою військових, дипломатичних та культурницьких акцій, що мали демонструвати Європі міцність обоюдної симпатії. У липні 1881 р. під час візиту французької ескадри до Кронштадту сталося нечуване: російський самодержець Олександр III з непокритою головою прослухав «Марсельезу»!

Однак хід гастролей у «Theatre des menus-plaisirs» розвивався непередбачувано. Хоча перша вистава вселіла була оптимістичні надії. «Natalka Poltavka», як засвідчила популярна газета «Figaro», а за нею також французький кореспондент «Нового времени», пройшла хоч і не в повному залі, але зі значним творчим успіхом. Трупа сподобалась: «Глядачі зачарувалися оригінальністю вистави, українськими танцями, піснями та музичною обробкою». Особливих

компліментів удостоїлася, як і слід було чекати, Єфросинія Зарницька у заголовній ролі. Схвилюваний Франціск Сарсе, один з найвпливовіших паризьких критиків, як згадувала актриса, пройшов за лаштунки і висловив багато добрих слів на адресу вистави і особисто її. Насторожувало, однак, те, що ні наступного дня, ні пізніше не з'явилося рецензії за підписом маститого критика, яка мала б остаточно розтопити лід байдужості парижан. Рецензій взагалі не було, натомість на шпальтах паризьких і провінційних газет час од часу з'являлися сенсаційні повідомлення щодо перебугу гастролей української трупи.

Розвинути успіх першого показу не вдалося. «Назар Стодоля» взагалі пройшов при напівпорожньому залі. І надалі паризька публіка не виявила інтересу до творчості гастролерів. Далі — більше. Трупа потрапляє у скрутне матеріальне становище. Власник театрального приміщення відмовляє в аренді. Актори переселяються у дешеві номери сен-мартенського передмістя.

Газети на всі способи смакують драматичні перипетії боротьби трупи за визнання, а далі — й за виживання. Пишуть, зокрема, про невдачу з виставами у Бордо, а потім повідомляють читачів про скасування угоди щодо гастролей у Бельгії. «Figaro» обрала досить дивний спосіб допомоги. Не коментуючи творчого боку гастролей, до того ж, без згоди дирекції театру, газета виступила з добродійною ініціативою — збирати гроші на користь «потерпілих акторів». У відповідь розгублені керівники трупи, очевидно, вбачаючи у цьому приниження своєї гідності, розпочали безплідну тяганину з редакцією...

Зрештою, у січні 1894 р. актори опиняються в Марселі. Звідси — яким коштом, невідомо — повертаються пароплавом до Одеси.

В інтерв'ю кореспондентові «Temps» К. Петровська змушена була визнати: «Ми негарно зробили, що поїхали навмання». Пророчою виявилася засторога І. Карпенка-Карого...

М. Старицький, який уважно стежив за повідомленнями з Франції, у листі до доньки оцінив ці гастролі як «паризький скандал з Деркачем, який можна і треба було передбачити». А образений грубим втручанням у партитуру «Наталки Полтавки», зроблений, до речі, без відома композитора, і начуваний від М. Старицького про провал французьких гастролей трупи Г. Деркача М. Лисенко вважав за потрібне публічно, зі шпальт «Нового времени», відмовитись від того, аби його ім'я пов'язувалося з виставою О. Сулова. Відомий театральний діяч, драматург і антрепренер Костянтин Ванченко-Писанецький у «Спогадах українського лицедія» назвав паризькі гастролі «дуже сумною сторінкою в історії українського театру».

Невдалі паризькі гастролі, звісно, можна було пояснити несприятливим збігом обставин, організаційними неадаптованостями. Невивченою лишилась паризька театральна кон'юнктура, нез'ясованими — стосунки з критикою, вкрай поганою виявилась реклама. І все це правильно. Але причини невдачі були набагато глибшими. Вони полягали у беззастережній орієнтації антрепризи і режисури на застарілі, викорінювані українською сценою естетичні формоутворення.

Блискучий вокал і танці, ефектні зовнішньо постановочні побудови, підкреслена увага до розгорнутих дивертисментів — все це спричиняло, попри наміри режисури, руйнування ідейно-художньої цілісності вистав. Перетворивши і «Наталку...», і «Назара Стодолю» з його розгорнутою музично-хореографічною картиною «Вечорниці» на привід для яскравих і колоритних екзотичних українських театралізованих концертів для французів. О. Сулов схибив у головному. Замість серйозної, відповідальної спроби ознайомити французьких глядачів з шедеврами національної драматургії й досягненнями національної сцени сталася, по суті, рекламна репрезентація колоритного українського мистецтва виключно як побутово-етнографічного. Яке невмируще відчуття національної меншовартості!

Тим часом український театр 90-х рр. пішов у своєму розвитку значно далі, ніж це уявлялося організаторами паризьких гастролей. Виходячи на рівень передових досягнень європейської сцени, він мав підстави бути гідно оціненим і за кордоном. Адже тогочасний Париж уже був знайомий і виявляв неабиякий інтерес до «Влади темряви» Льва Толстого, «Сільської честі» Джакомо Вергі (1888), «Грози» Олександра Островського (1889), «Ткачів» Гер-

хардта Гауптмана (1893), інсценізації романів Еміля Золя (протягом 1880—1890-х рр.). На піднесенні перебував «Свободний театр» Андре Антуана, де здійснювалось рішуче оновлення французької сцени. Очевидно, українці могли запропонувати демократичному Парижу інші, відмінні від поданих Сусловим та Деркачем, театральні ідеї, іншу сценічну естетику.

За всієї обережності, з якою слід підходити до зіставлення різних за походженням естетичних явищ, не можна не відзначити близькості вихідних позицій, цілей і — в ряді суттєвих положень — змісту сценічної реформи, здійснюваної наприкінці минулого століття видатними діячами української і французької демократичних культур. Вкажемо лише на найбільш очевидні моменти зближення: загальну демократизацію театру, включення його у суспільно-політичну боротьбу свого часу, соціальну типізацію дійсності, занурення у вир людських пристрастей, самий тип соціально-психологічної вистави і відповідний принцип добору засобів сценічної виразності...

То ж зовсім не уомглядним видається ймовірно зацікавлення французької громадськості таткими українськими творами, як «Глитай, або ж Павук», «Наймичка», «Безталанна» чи написаним кількома роками пізніше «Хазяїном» — «натуралістичним романом» в стилі Еміля Золя? «Наймичка», «Безталанна» — тут тобі і італійський, нібито автономний, веризм, і передчуття психостенічних одкровень Зігмунда Фрейда? В «Суєті», «Житейському морі», «Талані» французи мали б можливість ознайомитись з українською міською культурою, з українською інтелігенцією.

Звісно, мається на увазі все це — у постановці і виконанні корифеїв. Чом би й ні? В усякому разі, беруся довести, що так звана європеїзація українського театру почалася. Хоча це вже з царини фантазувань. Й про це не варто побіжно...

Наразі констатуємо, що невдалі, в якомусь сенсі показові гастролі української трупи у Франції не викликали розгубленості у стані корифеїв. В усякому разі, у них не виникало сумніву в правильності обраного шляху. А з відстані часу видно, що цей епізод тільки ще раз виявив усю складність боротьби, яку вели діячі української культури за виокремлення унікальної естетичної природи національного театру.