



УДК 792. 06

Марина ГРИНИШИНА,

доктор мистецтвознавства,
завідувач відділу театру та музичного
мистецтва Інституту проблем
сучасного мистецтва НАМУ,

Анна БІЛИК,

кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедри дизайну

Херсонського національного технічного університету

ІСТОРИЧНА ТРИЛОГІЯ О. ТОЛСТОГО У «СОЛОВЦОВІ»

Стаття представляє вистави за історичною трилогією О. Толстого на кону Драматичного театру «Соловцов» з метою довести просвітницький та модерністичний характер кращого російського театру імперської провінції рубежу XIX – XX ст.

Ключові слова: історична драма, Соловцов, просвітництво, натуралізм, мейнінгенці.

Статья представляет спектакли по исторической трилогии А. Толстого на сцене Драматического театра «Соловцов» с целью доказать просветительский и модернистский характер лучшего русского театра имперской провинции рубежа XIX – XX вв.

Ключевые слова: историческая драма, Соловцов, просветительство, натурализм, мейнингенцы.

The article presents Dramatic theatre “Solovtsov” performances after A. Tolstoy historical trilogy to make evident enlightenment and modernistic nature of the best Russian Empire provincial theatre of the 19–20th century edge.

Key words: historical drama, Solovtsov, enlightenment, naturalism, Meiningers

На середину 1890-х рр. стаціонарна російська антреприза у Києві (з 1893 р. «Драматичний театр „Соловцов”»), фундована Ніколаєм Соловцовим за чотири сезони до того, перетворилася на кращий російський театр імперської провінції. І це при тому, що від початку вона була виключно приватною справою, тобто не отримувала щонайменшої фінансової підтримки від влади. Навіть пропозиція щодо тривалих одеських гастролей, отримана очільником трупи 1894 р., яка по-суті означала відкриття другої сцени у південній Пальмірі, надійшла особисто від антрепренера Бедлевича – орендаря тамтешнього Міського театру.

Суто приватний характер починання Н. Соловцова спричиняв не просто орієнтацію вистав на смаки глядацької зали, але значною мірою залежність всієї діяльності театру від «каси». Насамперед це

позначалося на вельми строкатій афіші, де гору традиційно брали «салонні» мелодрами, комедії та водевілі. А також на відповідному складі трупи, в якій переважали виконавці комедійних ампула, здатні гарно співати і танцювати.

Проте, зрозуміло, не цей (пересічний, як на той час) спосіб ведення справи висунув соловцовський театр на імперську «авансцену». Навпаки, високий статус йому надавали нечисленні «винятки» із зазначеного вище репертуарного «правила», а саме вистави за «серйозними» драматичними творами, російськими та європейськими, сучасної та історичної тематики. До останніх належала трилогія О. Толстого, сценічні версії якої пройшли у «Соловцові» з 1895 р. до 1899 р.

Першою – 2 та 3 листопада 1895 р. – на кін вийшла драма «Цар Борис», розпочавши амбітний проект Н. Соловцова з по-

становки всієї історичної трилогії О. Толстого. Вистава мала «приголомшливий» успіх у київської, а згодом в одеської публіки. Напередодні одеського показу В. Дорошевич писав: «У „Царі Борисі“ Соловцов мусить перевершити Соловцова. А це не легко, тому що Соловцов прекрасний режисер, з витонченим смаком, знанням, розумінням справи, який не шкодує праці, ані коштів на справді розкішну, помпезну, феєричну обстановку» [1]. Після перегляду вистави він запевнятиме, що «кращої сценографії та кращого виконання не можна вимагати навіть від Імператорських театрів» [2]. Залишилися свідчення того, як монахині Михайлівського монастиря на замовлення Н. Соловцова півроку гаптували золотом царське вбрання і як художник Реджіо спеціально їздив до Москви писати ескізи Грановитої палати [3, с. 398]. До того ж, Н. Соловцов, додатково витративши дві з половиною тисячі рублів, створив окремі декорації для значно більшої за київську сцени одеського Міського театру [1]. Ось як описував В. Дорошевич враження від першої картини: «Чудова декорація Грановитої палати. Вінчання на царство щойно закінчилося. Захоплені вигуки народу, справжній московський „Красний передзвін“, грім музики. Бояри у парчевих шубах і ринди в білих глазетових вбраннях» [2].

Виставу починали і закінчували масові сцени – композиційно точні, з яскравими, гармонійними акцентами кольору. У строкатому, мальовничому натівпі маячили, виділяючись характерним гримом та вбранням, іноземні послы (перський, турецький, австрійський, флорентійський) і папський нунцій [Там само]. «Соловцов, ставлячи „Царя Бориса“, вперше довів своє вміння <...> давати на невеликій площі нашої сцени грандіозні історичні картини, сповнені краси та духу народного <...> трагедія була поставлена з повним умінням і з царською пишнотою», – заявляли автори «Юбилейного альбома» [4, с. 43]. С. Ярон згодом зауважить, що Н. Соловцов, одним з перших серед постановників російського театру, приділяючи серйозну увагу народним сценам, замість вояків, яких зазвичай наймали на вечір за п'ятнадцять копійок, став запрошувати на ролі статистів

міських службовців та робітників, платячи їм цілий карбованець [5, с. 412].

Ролі у спектаклі були розподілені таким чином: Цар Борис – Н. Рошчін-Інсаров, цариця Марія Григорівна – М. Чужбінова, царевич Фьодор – Р. Чинаров, царівна Ксенія – А. Анненська, черниця Марфа – М. Глебова, Крістіан, принц Данський – А. Долинов, Семеон Годунов – Б. Борисов, Василій Шуйський – Островський, Клешнін – І. Киселевський, Лев Сапега – Є. Неделін, ченці-утікачі Мисаїл та Григорій – Попов і Т. Чужбінов, Василіса Волохова – М. Ізмайлова. Рецензенти відзначили драматизм, з яким М. Глебова зіграла черницю Марфу – матір вбитого Дмитрія, «дивовижне» виконання І. Киселевським ролі Клешніна, колоритну постать литовського вельможі Сапеги, створену Є. Неделіним [4, с. 43].

Зрозуміло, основна увага зали та оглядачів була прикута до головного героя вистави. За словами очевидців, Н. Рошчін-Інсаров не розчарував їх: вбрання царя Бориса вражало розкішшю, ретельно дібраний грим перетворив актора на точну копію єдиного портрета Годунова, що зберігався у Рум'янцевському музеї» [2]. «Під час першої вистави Рошчін <...> сильно хвилювався, і це заважало йому повністю оволодіти роллю, але потім, з кожним наступним спектаклем, тон артиста ставав усе впевненішим, і незабаром він досяг такої висоти, на яку піднімався мало хто з російських акторів», – запевняли київські критики [4, с. 42]. Актор зображував Бориса Годунова насамперед людиною великого розуму і сильної волі, видатним правителем, і лише потім – злодієм. Коли цар Борис уперше з'являвся на сцені й вимовляв: «Соизволением Божьим и волей / Соборной думы – не моим хотением / Я на престол царей и самодержцев / Всея Руси вступаю днесь», – відчувалися велич та урочистість справжнього російського царя, так глибоко актор увійшов в образ Бориса Годунова [4, с. 103]. Це враження підтверджує В. Дорошевич, за словами якого, у першому акті Борис – Н. Рошчін-Інсаров уособлював царську велич, силу та славу. Натомість, в останньому – під час бенкету, де «оздоблення столів вражає пишнотою і пишністю. Царський стіл сяє сріблом (до слова, справжнім)», він нама-



гався бути веселим та усміхненим, однак, за цією машкарою проглядало обличчя страждальця. Найбільш пам'ятною для критика залишилася сцена галюцинацій царя Бориса, коли у місячному сяйві тому ввижався на троні привид царевича Дмитрія [2]. Звертаючись до вартових, Годунов – Н. Рошчін-Інсаров вимовляє: «Так подойди ж, и бердышом своим / Ударь в престол! Чего дрожишь? / Ударь в престол!», – і публіка здригалася від зловісного тону цих слів [4, с. 103].

Між тим, практично «бездоганна» з постановочного та виконавського боку вистава все ж мала, як мінімум, один, однак, істотний недолік – не продумане – випадкове – музичне оформлення. Замість використати, наприклад, музику М. Мусоргського з опери «Борис Годунов», оркестр виконував різностильові музичні уривки: з «Милосердя Тита» В. А. Моцарта, «Антракту» В. Главача, «Меланхолії» Е. Направника, «Угорських танців» Й. Брамса, «Пісні без слів» Ф. Мендельсона. Лишалася тільки дивуватися, що ця «різноголосиця» не зіпсувала «атмосфери» вистави [6].

Загалом в очах публіки та критики «Цар Борис» О. Толстого був одним із найбільших художніх звершень театру «Соловцов». Окрилений удачею, очільник трупи за сезон показав виставу шістнадцять разів і тримав у репертуарі кілька наступних років.

20 січня 1897 р. була показана наступна п'єса з трилогії О. Толстого – «Смерть Іоанна Грозного». Як значилося в афіші, серед приватних російських театрів цензура дозволила постановку лише театру «Соловцов».

Як і у випадку «Царя Бориса», Н. Соловцов однаково приділив увагу окремим образам і масовим сценам. З-посеред останніх особливо вдався постановнику епізод «Площа у Замоскворіччі».

Н. Соловцов зіграв царя Іоанна Васильовича, А. Тугаринова – царицю Марію, Р. Чинаров – царевича Фьодора, Н. Сарматова – Ірину, Н. Рошчін-Інсаров – Годунова, М. Чужбінова – Марію Григорівну Годунову, О. Крамської – Битяговського, Островський – Кікіна, А. Долинов – Гарабурду. Акторський ансамбль спектаклю не викликав жодних нарікань з боку критики, але гучні по-

хвали насамперед лунали на адресу Н. Рошчін-Інсарова, якому довелося ніби повернутися у минуле й зіграти значно молодшого віком Годунова. Кульмінаційною у ролі Бориса була сцена з волхвами, де актор сягав вершин майстерності [4, с. 54].

Також рецензенти оцінили зусилля, що їх доклав Н. Соловцов, аби максимально повно виявити суперечливий характер російського правителя. Актор ніби йшов за автором трагедії, який вважав, що цар Іоанн на прізвисько Грозний «знехтує всіма людськими правами на користь державної влади». Між тим, виконавець вочевидь пам'ятав, що за сюжетом толстовської п'єси глядач стає свідком останнього року життя російського царя. Тому «з першого виходу відчувалося, що Грозному вже недовго жити, що смерть занесла вже над ним свою косу і наближається „Кирилів день“, і слова волхвів неодмінно справдяться. Останню сцену смерті Соловцов проводив віртуозно» [Там само]. Згодом Н. Ніколаєв назве актора кращим тлумачем образу Івана Грозного на російській сцені [7].

Прем'єра драми О. Толстого «Цар Фьодор Іоаннович» відбулася 9 вересня 1899 р. Призначення на ролі було таким: цар Фьодор – М. Багров, цариця Ірина – В. Немирович та А. Пасхалова, Борис Годунов – Е. Бастунов, Іван Шуйський – П. Скуратов, Василій Шуйський – Б. Борисов, князь Шаховський – Л. Леонідов, Лупь-Клешнін – Степанов, княжна Мстиславська – К. Інсарова, Василіса Волохова – М. Зверєва, Крюков – Н. Ніколаєв, гусяр – О. Крамської.

Слід наголосити, що на той момент одесити вже познайомилися з толстовською драмою, представленою санкт-петербурзькою Александринкою, і визнали П. Орленєва кращим виконавцем ролі царя Фьодора. Відтак, соловцовську версію вони, вочевидь, сприймали крізь призму столичної вистави.

Коли розсунулася завіса, перед глядачем постала майже точна копія Кремлівського палацу, створена відомим московським художником К. Вальцем. «Постановка „Царя Фьодора“ була такою ж прекрасною, як і двох попередніх частин трилогії. Народна сцена на Язусі справляла захоплююче враження <...> Соловцовська

історична картина вражала мальовничістю груп, силою барв, яскравістю і соковитістю тонів», – стверджувалося в «Юбилейном альбоме» [4, с. 83].

Проте в історичній драмі будь-які постановочні зусилля будуть марними, якщо спектаклю бракуватиме масштабних і повнокровних людських характерів, насамперед – центральних. А саме це, мабуть, сталося з «Царем Фьодором Іоанновичем». «Багров вів роль широко і зворушливо, він відтіняв і лагідність Фьодора, і водночас його царську гідність», – заявляли автори «Юбилейного альбома» [Там само]. Натомість, одеські критики одноставно стверджували, що актор копіював гру П. Орленєва, навіть голос Фьодора – високий, жалісний і водночас хриплий. Проте неврастенічність царя М. Багров гіперболізував – його Фьодор весь час метушився, нервово пританцьовував на місці, не міг сконцентрувати погляду на певному об’єкті [8]. Мабуть, права була Леся Українка, коли писала у листі до матері, що актор «зробив з Федора такого вже слабоумного, що йому одна дорога – в Творки, а не в драму» [9, с. 290].

До того ж, М. Багров не завжди точно розставляв потрібні акценти, що унаочнили б характер стосунків царя з придворними. Так, в епізоді з Годуновим (Е. Бастунов), коли той пропонував перейти до державних справ, Фьодор – М. Багров тужив через те, що мусив вдаватися до нудного, неприємного заняття. Натомість, глядач мав відчуття, як страхався цар втратити Бориса, котрий погрожував йому піти з Кремля назавжди. Проте інша мізансцена, де цар повідомляв виборним про примирення Шуйського (П. Скуратов) та Годунова (Е. Бастунов), знайшла правильне тлумачення: Фьодор – М. Багров, ніби мала дитина, захоплено згадував про молодецькі бійки, зовсім забувши про справи [10].

До речі, та ж сцена «примирення» придворних царя Фьодора, з одного боку, оприявнила художні недоліки у малюнку ще кількох персонажів, з іншого, – унаочнила їхні відмітні нюанси. Скажімо, у Е. Бастунова не видно було «ні тієї підступності, ні тієї стриманої ненависті до Шуйського, ні тієї залізної волі, без яких не можна собі уявити Годунова», а шаблонні

жести та невиразні інтонації П. Скуратова заважали розгледіти міцну і владну натуру Івана Петровича Шуйського [8].

Водночас ті, хто передивився виставу двічі, побачили, що А. Пасхалова в образі цариці Ірини акцентувала її жіночність, тоді, як В. Немирович – владність. Ірина – А. Пасхалова, ніжна і лагідна, мов голубиця, докоряла Шуйському – П. Скуратову старою ворожнечею та умовляла припинити її. І коли той простягав руку колишньому ворогу, відчувалося, що Шуйський підкорився не лише царевій волі, а й жіночій чарівливості [10]. Натомість, з вуст Ірини – В. Немирович зривалися не тільки образи дружини, а й погрози [Там само].

Одеська публіка щертв заповнила театр, щедро аплодуючи виконавцям. Між тим, А. Кауфман, підслухавши приховані гучними оплесками розмови у глядацькій залі, післяпрем’єрного дня так переповідав почуте: «Ну, куди йому до Орленєва, у нього ні сліду відтінків, ні нюансів», – це, зрозуміло, про М. Багрова у ролі царя Фьодора. «І чого це Соловцову спало на думку поставити „таку“ п’єсу. Її б на свята поставити для простої публіки», – це «сусідка справа» до свого «кавалера». «Так, дороженька, це ж твір Толстого», – пробує виправдати постановника чоловік. «Ну, Толстой, пише, припустімо, гарні романи, на кшталт „Анни Кареніної“ і „Воскресіння“, але його драма мені не подобається», – не вгамовується жінка. «Кавалер» залишає її зауваження без відповіді. «Ну, й утнув же Соловцов обстановку – геть-чисто мейнінгенську...», – звертається «сусідка зліва» до свого «приятеля». «Та пішов він з цими, чорти б їх взяли, мейнінгенцями, надто метушаться і заважають слухати. І чого це, зроби ласку, у Степанова ніс червоний і чого це він все похитується, ніби п’яний: за п’єсою цього, здається, не має бути...», – дратується «приятель» і через безвини винних «мейнінгенців» і через Степанова – Лупь-Клешніна. «Якщо столяри будуть переводити стільки лісу щовечора, то, мабуть, ліс подорожчає в нас ...», – каже огрядний негоціант до когось у передньому ряду під час картини на Язузі. «І так до самої завіси», – підсумував фейлетон А. Кауфман [11].



У грудні 1899 р. Н. Соловцов здійснив одну зі своїх заповітних мрій: 6, 7 та 8 числа показав усі частини толстовської трилогії. Це було безпрецедентне явище в історії російського театру. Публіка могла купити абонемент на три вечори й «у живих образах бачити цілу епоху російської історії, починаючи з Іоанна Грозного і закінчуючи Борисом Годуновим» [4, с. 83].

На нашу думку, історична трилогія О. Толстого на соловцовському кону доводила його, по-перше, просвітницький, по-друге, модерністичний характер. Н. Соловцов чутко прислухався до модних мистецьких віянь кінця століття, намагаючись кращі з них прищепити керованому ним театру. Завдяки «натуралізації» сценічного простору та масових сцен, запропонованій Л. Кронекком у виставах Мейнінгенського театру, історична драма на тогочасній світовій сцені ніби переживала друге народження. Соловцовські спектаклі за О. Толстим надавали наочний доказ на користь цього.

ЛІТЕРАТУРА

1. Дорошевич В. Театр и музыка // Одесский листок. – 1896. – 23 апреля.
2. Дорошевич В. Театр и музыка // Одесский листок. – 1896. – 26 апреля.
3. История русского драматического театра: в 7 т. – М.: Искусство, 1980–1985. – Т. 6. – 1982. – 572 с.
4. Юбилейный альбом Н. Н. Соловцова: По случаю 25-летия артистической деятельности и 10-летия Киевской антрепризы / [изд-ль А. М. Крамской]. – К.: Типо-литография Р. К. Лубковского, 1902. – 94 с., с доп.
5. Ярон С. Воспоминания о театре: 1867–1897 / Сергей Ярон. – К.: Типография И. И. Чоколова, 1898. – 419 с.
6. Дорошевич В. За день // Одесский листок. – 1896. – 26 апреля.
7. Театр и искусство. – 1901. – № 5.
8. Г. Театр и музыка // Одесский листок. – 1899. – 10 сентября.
9. Українка Леся. Твори: у 5 т. / Леся Українка. – К.: Держлітвидав, 1956. – Т. 5. – 563 с.
10. Г. Театр и музыка // Одесский листок. – 1899. – 11 сентября.
11. Знакомый [А. Кауфман]. Отклики // Одесский листок. – 1899. – 11 сентября.