

ПОСЛѢДНІЯ НОВОСТИ

ПОНЕДѢЛЬНИКЪ, 10 ЯНВАРЯ 1938
LUNDI, 10 JANVIER 1938

НОМЕРЪ
70 франции 70 cent.

ЕЖЕДНЕВНАЯ ГАЗЕТА ПОДЪ РЕДАКЦИЕЙ П. Н. МИЛЮКОВА
Quotidien Russe "LES DERNIERES NOUVELLES" Directeur P. N. MILIOUKOV

LE NUMERO
EN FRANCE 70 cent.

ПОНЕДѢЛЬНИКЪ, 10 ЯНВАРЯ 1938
LUNDI, 10 JANVIER 1938

№ 6134

19^e
ANNÉE
10

ABONNEMENT AUX «DERNIERES NOUVELLES»

(Parant du 1er et 16 de chaque mois)

ПОДПИСНАЯ ЦѢНА НА „ПОСЛѢДНІЯ НОВОСТИ“
(съ 1-го и 16-го каждого мѣсяца)

	1 мѣс.	3 мѣс.	6 мѣс.	1 годъ
Во Франціи : France	17	48	90	175
За-границей : Etranger	30	85	165	320
Перемѣна адреса — 1 фр.	Changement d'adresse — 1 fr			

Подписка принимается въ Конторѣ газеты
и въ ея отдѣленіяхъ, а также въ конторѣ
отдѣленій.

Цѣна № въ Парижѣ и провинціи — 70 сантим.
За-границей — 1 фр. 25 сантим.

Пріемъ объявленій въ Конторѣ газеты

On s'abonne aux Bureaux du Journal
et dans tous les Bureaux de Poste
Le numéro: Paris et Départements - 70 c.

Etranger — 1 fr. 25 cent.

Apposée: aux Bureaux du Journal

ADRESSE DE LA REDACTION ET DE L'ADMINISTRATION

Адресъ Конторы и Редакціи

51, Rue de Turbigo, 51 — Paris III. (Métro: Arts et Métiers)

Телефонъ редакціи : : : TURBIGO 81-52
конторы : : : ARCHIVES 85-00
отд. объявленій. TURBIGO 51-20; 51-21
Ночной телефонъ редакціи (послѣ 9 час. вечера)

PROVENCE 78-17

Телеграфный адресъ Adresse télégraphique
DERNOUVED PARIS 03

№ 6134

19-й ГОДЪ
ИЗДАНІЯ
10

Русский театр

Доказывать необходимость существования постоянного эмигрантского театра, как это приходилось нам при его открытии, в прошлом году, теперь больше не нужно. «Русский театр» занял прочное место, развился и окреп; роль его в культурной жизни парижской эмиграции становится очевидной даже для тех, кто вначале готов был отнестись с недоверием к подобной возможности. На маленькой сцене, размахом с восторгом, актеры обжились, как на новой квартире, и научились пользоваться ею, путем остроумных «закоулков», создавая иллюзию большого пространства. Это дало возможность отступить от схемы «холстов» и ставить классические, «бытовые» пьесы.

И тут нам предстояли неожиданности. После долгого лежания в тайниках наших воспоминаний, со всеми аксессуарами бывших постановок, со всеми прелестями бывшего актерского исполнения, пьесы казались прочно зарегистрированными, имевшими определенный паспорт и никаким замечанием не подлежащими. Их характер, значение, смысл, — все казалось строго установленным. Но вытащенные из своего архивного убежища, поставленные перед новой, молодой публикой новыми актерами, в непредвиденной обстановке, пьесы оказались молодыми, живыми и дающими совсем неожиданные откровения.

«Три сестры» оказались ровесницами Островского: были милых Калуг, оживавших с приходом полка и замиравших с последним звуком удалявшегося военного марша, так же далекие от сегодняшнего дня, как полудекадентский быт исчезнувшего купеческого Замоскворечья. «Пьеса настроений», шедевр московского Художественного театра, начавшая цылую «чеховскую» эпоху, теперь становится пьесой бытовой, с таким же правом, как наиболее «бытовые» пьесы Островского. Чувства, вызываемые отдельными моментами пьесы, теперь совершенно отличны, и иногда даже противоположны прежним. По таким пьесам можно измерить пройденное за эти годы расстояние и оценить пережитое: недаром трясло нас и встряхивало все эти годы, недаром судьба за во-

лосы протаскивала нас по самым трудным ущельям, бросала во все рвы, поджаривала и подмораживала всеми способами: кое-что все же в нас проснулось, кое-что мы в этом жутком пути все же поняли. Многие мы воспринимаем теперь иначе, и то, что казалось незначительным, теперь с волнением замечается нами. «Три сестры» стали пьесой, в известной мере, обличительной, и ее героини не кажутся нам прелестными, затерянными в провинциальной пустыне «столичными» цытатами. Наше теперешнее восприятие «Трех сестер», впрочем, гораздо ближе чеховскому нравственному чувству, нежели прежнее восхищение «настроениями».

Чехов утверждал, что писатель должен не судить людей и события, а беспристрастно их изображать: его роль сводится к честному свидетельству о виденном, к летописи внутренней жизни его эпохи. Чехов печалился, что, вследствие отсутствия такого свидетельства, безвозвратно утеряна возможность понять прошлые эпохи, что пропали для нас цылы культуры. Молодых писателей он учил оставаться «равнодушными» к своим героям, предоставляя читателю волноваться и страдать. Писатель должен видеть и в точности передавать будущим поколениям то, что открылось его творческому взору. Такое толкование писательской роли иногда казалось ограниченным, почти аскетическим: почему только летописец, почему не учитель и судья? Зато каким безцидным теперь оказался этот чеховский дар беспристрастия, этот принятый на себя обет кажущегося «равнодушия», при котором ни на одного из героев не направлен розовый или черный свет авторского суда. Чехов сохранил для нас нетронутыми куски былой жизни, и не связанные его симпатиями и антипатиями, мы теперь можем свободно разбираться в оставленном им наследстве. В этом смысле постановка «Трех сестер» оказалась для нас крайне поучительной.

Люди, отработавшие тяжелую трудовую недюлю, знающие всю неизбежность, все моральное значение обязательной работы, живущие под бременем непрерывной бор-

бы за существование, не могут с прежним чувством слушать праздные рассуждения трех сестер о труде, который представляется им лишь средством убить время, заполнить пустую жизнь. Для большинства чеховских героев труд, это — блажь, прихоть, лишь прикрывающая остающуюся неизменной внутренней праздность. Чехов вырос в среде, где знали необходимость труда, сам любил и понимал работу, и, несомненно, относился иронически к людям, умевшим лишь болтать о том, что «надо работать». Недаром эту фразу повторяет, как попугай, при том в самое неподходящее время, тупой профессор из «Дяди Вани», недаром именно неудачливый Тузенбах так много разговаривает о труде. В былые времена балованная Ирина, от скуки и безделья пошедшая служить на телеграф, все время умилявшаяся самой собою, вызвала в зрителе сочувствие: теперь она кажется только самовлюбленной дивушкой, испорченной обиходом баловством; работа, которой она себя обрекает, кажется совершенно бездельной и даже вредной. В труде нормальный человек должен, прежде всего, забывать себя и помнить о пользе, которую он должен доставить своей работой другим. У Чехова работающий думает только о себе: профессора, которых Чехов особенно не долюбивает, заняты своим тщеславием и своей карьерой, а о науке вспоминают лишь прихвостельно к собственным успехам; доктора заняты пьянством, рассуждениями о загубленной жизни и о какой-либо приключившейся неприятной ошибке, и все вокруг занято только собою, своими переживаниями, своими ощущениями, своей крохотной личностью, которой они придают огромное, совершенно не соответствующее ей значение. Для своей души они находят самые поэтические сравнения: Ирина, отпускающая на смерть Тузенбаха, не замечая его тоски, не умеющая найти для него слова ласки, мечтательно сравнивает свою пустую и черствую на самом деле душу с «росянкой», при том «дорогим», от которого потерял ключ. Ключ, о котором, впрочем, думал Чехов, заключается не в способности влюбиться, как предполагает Ирина, а в дарь хоть на миг отрешиться от себя, на миг замкнуть чужую душу, чужую тоску, не быть безнадежными, тупыми, замкнутыми в

круги мелких ощущений эгоцентриками. Но ключа этого ни у кого из чеховских героев нет, и вот почему его пьесы всегда вызвали такое безотрадное, такое безысходно печальное «настроение». Когда в «Трех сестрах» муж Машин казался смелым персонажем, недостойным такой восхитительной жены: как изошрился Вишневский, чтобы выделить его комизм, его «мещанство», его чиновничью тупость казенного педагога. И только теперь мы с удивлением замечаем, что единственной положительной фигурой в пьесе является именно он, работающий без разговоров о «необходимости труда», не жалующийся на «головную боль» и на то, что работа не дает ему личного удовлетворения, умеющий видеть то, что скрыто от других, умеющий любить не для себя, прощать и жалеть. В этом Содоме обезумевших от любви к самим себе эгоцентриков, которые могут говорить только о собственных ощущениях, он остается единственным праведником, единственным живым человеком, способным на нормальные чувства. Не случайно, конечно, что в «Трех сестрах» каждое действующее лицо, выходя на сцену, продолжает начатую за кулисами характеристику своего настроения: Ольга толкует о том, что ее утомили педагогический совет, Ирина — о том, что ей некого любить (ей кажется, что за любовью надо ехать в Москву), доктор — о себе и своих медицинских ошибках, Вершинин без остановки говорит о неудобствах своей семейной жизни, а Маша — о своей любви. Только Кулыгин выходит на сцену, спрашивая о других, а не рассказывая о самом себе. Чеховские герои умеют разжалобить, говоря о себе, и зрители искренно им сострадали: мысль, что провинциальная жизнь может мнить «духовному развитию» казалась правдоподобной. Теперь это намнилось: мы знаем, что суть в них, а не в окружающей их обстановке, в чем их эгоизм, их тупое самоуспоение, их неумение замечать мир, их сосредоточенность на своих пустяковых чувствованиях может оказаться роковой не только для них, но и для всего окружающего их мира. Чехов повторял, что мир гибнет не от войн и революций, а от мелкой душевной неустойчивости, и «Три сестры» приобретают теперь свое подлинное обличительное значение.

С какими новыми волнениями мы, видевшие крушение их мира, смотрим на изолированность друг от друга всех действующих лиц: братья, тщетно вымаливающий у любимых сестер хоть искру сочувствия; сестры, не умеющие помочь друг другу; Тузенбах, на глазах у всех, с общего молчаливого согласия влекомый на гибель, и заключительный «аккорд», в котором сестры, несмотря на все пережитое, продолжают говорить о себе, только о самих себе, — какое жуткое зрелище духовного опустошения!

Быть, который когда-то должен был казаться обличительным и «скудным», теперь, напротив, вызывает чувство удивления: Калуги и Пензы, в которых, будто бы, «топились» бывшие люди, сияют теперь для нас неугасимым светом. Все «бытовое», внесенное в «Три сестры» в качестве «затягивающей среды», теперь кажется наилучшим фоном для возможностей подлинной духовной жизни: в типичной, во внутренней сосредоточенности, в настоящей безкорыстной работе, в творческом общении с другими и в забвении своих дрянных личных недовольств. Как смелый претензии Андрей (и дядя Вани), который воображает, будто каждый окончивший университет должен стать профессором московского университета, если только его не «заесть среда»; его пренебрежительное отношение к своим общественным обязанностям теперь приобретают иное значение. Замечаем мы и мелочи, которые раньше ускользали от внимания: старика Ферапонта, которого праздный Андрей заставляет дожидаться часами, и старуху-няню, которую «усталая» Ольга гоняет по лестнице, пока та со слезами не признается в своей немощи. Вся эта сцена с нянькой сейчас слушается с особым волнением.

Ушедший быт манит нас своими возможностями, которые скрыты были от капризных, балованных «трех сестер». Каким уютно, какой добротой и лаской полон старый дом, из которого сестры собираются бежать «в Москву». Какой щедрой казалась бы для них жизнь, если бы, вместо возни с собою, он научился откликаться на чужую беду. Вечная мысль Чехова: «будьто человечны, будьто милосердны», и «жизнь будет прекрасна», вдруг открывается с ясностью детской

сказки сквозь прежнюю «пьесу настроений», в которой виделось лишь мутное отражение тоски недвижной провинциальной жизни.

Самое исполнение в «Русском театре» помогало уяснению смысла пьесы. Суровая, с иконописным лицом, со сжатыми бровями «начальница» Ольга у Крыжановской приобрела яркость, которая заставила забыть исполнение Савицкой: было что-то новое в привычном облике «самой унылой» из сестер, которой, несмотря на присущий ей эгоцентризм, все же кое-что открывалось в правде жизни. Самое очарование голоса и движений Крыжановской и присущей ей какой-то внутренней тишиной смягчили и по-новому озарили образ Ольги. Бахарева, на наших глазах выросшая в законченную артистку, придала Маше милую женственность, полудетскую растерянность: исчезла та которая сухость образа, созданного Киппером у Машин; с ее заливчатым тихим смехом, с ее отчаянными слезами, с ее детским отчаянием при прощании с Вершининым. В последней сцене есть намек на присутствие в душе Машин скрытых сил, которые могли бы найти применение, если бы она и ее окружающие не были одержимы мыслью лишь о «приятном». Кедрова с ее капризным лицом, отрывистыми интонациями, остротой всего облика разбивала внешнюю устойчивость облика Ирины: в ее нервном плаче, в ее тщетной надежде найти душевную помощь у сестры или у Тузенбаха чувствуется искреннее желание найти «ключ». Немного суровый Вершинин — Хмара, и исполнение всех мужских ролей носило следы нового отношения к чеховской тематике. «Мещанство» и «скука» старых домов, исчезнувший быт русских городков теперь вызывают иное чувство, нежели при первых московских спектаклях. Сквозь ошибочные былые «настроения», в озаренных нашей любовью былых домиках «страны воспоминаний» теперь яственно слышится подлинный голос Чехова, неустанно призывающего к созданию «прекрасной жизни» путем избавления от мелочей эгоизма: «ключ» любви и милосердия, который тщетно искали герои Чехова, скрыт и от теперешних людей, и пьеса Чехова сейчас сохраняет свое значение призыва к человечности.