

MENSUEL

CAHIERS PERIODIQUES

(81^e cahier Janvier 1957)

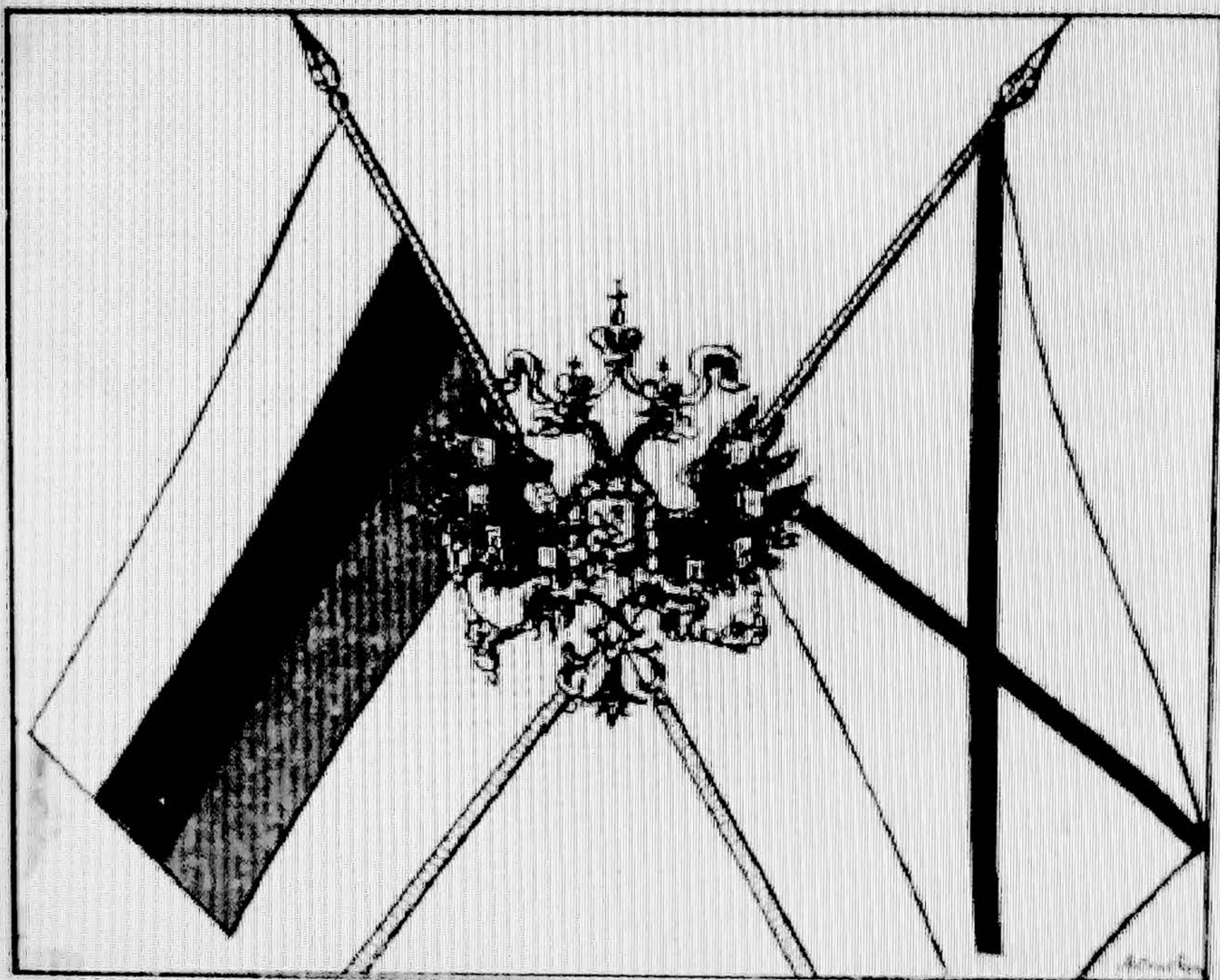
ВОЗРОЖДЕНИЕ

«LA RENAISSANCE»

*Литературно-политическія
тетради*

ТЕТРАДЬ ШЕСТЬДЕСЯТ ПЕРВАЯ

Январь 1957 года



PARIS

73, av. des Champs-Élysées, (VIII^e)
Tél.: ELYsées 06 03

Русская рампа в зеркалѣ запада

“Искусство в Россіи” или “Русское искусство”,

“Театр в Россіи” или “Русскій Театр”?

В теченіе почти цѣлаго столѣтія этимъ вопросомъ заняты критики, теоретики, историки искусства и просто любители; они спорятъ какое изъ этихъ опредѣленій больше подходитъ къ русскому художественному генію. Между этими столь похожими формулами лежитъ, въ дѣйствительности, цѣлая пропасть въ пониманіи и оцѣнкѣ русскаго творчества. Имѣемъ ли мы право говорить о русскомъ **созидательномъ** геніи или только о **подражательномъ**? Находимся ли мы въ этой области только въ зависимости отъ “наносныхъ” вліяній или же наше искусство и театр, въ частности, не только твердо стоятъ на собственныхъ ногахъ, но и вліяютъ въ свою очередь на международное творчество? Сторонники опредѣленія “искусства в Россіи” разсматриваютъ всѣ художественныя явленія, происходившія въ Россіи, какъ примѣненіе и обработку всевозможнаго иностраннаго матеріала русскими “подражателями”. Эти “цѣнители” и знатоки доходятъ даже до отрицанія принадлежности большинства русскихъ носителей искусства къ русской національности. Оперируютъ они нѣкоторыми именами будто бы только руссифицированными, а въ дѣйствительности, принадлежащими иностранцамъ, какъ на примѣръ, Венеціановъ, Бруни, Брюлловъ, Фонъ-Визинъ, Пушкинъ, Кипренскій, Петипа, Гоголь, Мейерхольдъ, Бакстъ, Бенуа и т. д. Серьезной критики подобныя утвержденія не выдерживаютъ и оборачиваются своимъ остріемъ противъ авторовъ подобныхъ сужденій. Если мы начнемъ рыться въ творчествѣ любой націи то мы найдемъ не меньше, а иногда и больше бывшихъ иностранцевъ принесшихъ въ даръ своему новому отечеству свой творческій геній и свою абсолютную принадлежность къ созидательному духу ихъ новаго отечества. Какъ нелѣпо утвержденіе о существованіи той или другой чистѣйшей расы, коренного, не подвергшагося никакому вліянію языка, такъ же немыслимо предположеніе о существованіи національнаго искусства, внѣ какихъ бы то ни было вліяній со стороны. Миграціи народовъ, путешествія и путешественники, завоеватели и военныя экспедиціи все незамѣтно наноситъ ту плодородную почву, которая способствуетъ расцвѣту мѣстнаго художественнаго генія. Любое національное искусство вышло изъ историческаго горнила, а не родилось, какъ греческіе боги изъ хаоса. Смѣшно было бы утверждать, что русское творчество пришло, родилось само собою, безъ всякаго вліянія; несомнѣнно были свои пути и эле-

менты, было и много наносного. Были долгіе періоды вліянія флорентійських, нѣмецких и др. архитекторов, византійських, итальянских, персидских и пр. художников, корело-финских, норманских и пр. устно-литературных заимствованій; нѣмецкаго, французскаго, англійскаго и пр. театров. Все это попало на благодарную русскую почву, взрошено талантливим русским народом, переработано, приспособлено к мѣстным условіям, быту, пониманію, религіозно-мистическим настроеніям и так все растворилось и слилось в нѣчто цѣльное и свое, что имѣет полное основаніе называться русским искусством. Оно хотя и сіяет всѣми цвѣтами радуги, напоминая о всевозможных впитанных вліяніях, но оно самобытно, національно и настолько значительно, что его излученія, в особенности в послѣдніе 50.-60 лѣтъ, стали все больше и больше вліять на творчество других народов.

Несомнѣнно, что в Петровскія, Елизаветинскія и Екатерининскія времена многія отрасли искусства, и в частности литература и театр были чрезвычайно сильно подвержены иностранному вліянію. Если на протяженіи столѣтія русскій язык был "не благородный", то, конечно, русская литература, драматургія и с нею театр были не мыслимы без чужеземнаго ввоза. Не случайно Сумароков в 1756 году назначенный Елизаветой Петровной первым директором перваго русскаго театра, воскликнул в восторгѣ (цитирую по памяти): "О россы театр вам Расина дан". Во время болѣзни роста нашего театра, наш знаменитый артист Волков был поклонником и подражателем нѣмецкаго театра, Дмитріевскій ѣздил учиться в Париж к Лекзэну и в Лондон к Гаррику. Таких примѣров можно привести десятки. Бонны-нѣмки, гувернантки-француженки и даже англійскія мисс, воспитывали и образовывали дѣтство нашего театра. Спасибо скажем им всѣм, что вырастили и поставили на собственные ноги русское театральное дѣтище. Подготовленный к прекрасному, самостоятельный русскій театр дал своих апостолов и священнослужителей. Пришли Грибоѣдов, Гоголь, Пушкин, Островскій, Толстой, Тургенев и Чехов и их глашатаи: Щепкин, Самойлов, Варламов, Давидов, Ермолова, Федотова, Савина, Стрѣльская... Зазвучал гигантскій голос великаго театральнаго пророка Шаляпина и ослѣпила своим миолетным сіяніем великая Павлова.

А вот и общепризнанные служители культа и теоретики его: Станиславскій, Немирович-Данченко, Вахтангов, Евреинов и, конечно, дѣло не обошлось без значительных ересіархов, как Таиров и Мейерхольд. Кто в Европѣ или в Америкѣ не знает нынѣ эти имена?

Поскольку "искусство не знало границ" в своем движеніи с запада на восток, постольку удержу ему не стало и в обратном направленіи. С процентами, сторицей заплатили мы нашему займодавцу. Принесли ему новое, свѣжее невиданное, spryнули его старѣющее существо "живой водой", и дали ему возможность, в свою очередь, встряхнуться и проникнуться новыми вѣяніями, пришедшими из Россіи. Еще в концѣ прошлаго

столѣтія кой-какія театральныя, литературныя и музыкальныя новости стали проникать в Европу и Америку, но по-настоящему поразил всѣх прїѣзд в 1901 году Ф. И. Шаляпина в Милан. В театрѣ "Scala", на итальянском языкѣ в итальянской оперѣ выступил русскій артист-пѣвец. Итальянцы привыкшіе считать, что их оперные исполнители — первые в мірѣ и являются неоспоримым предметом театральнаго экспорта, были потрясены Мефистофелем Бойто в исполненіи Шаляпина. Триумф Шаляпина был неслыханный. Это было нѣчто совершенно новое не только для Италіи, но и для всей Европы, настоящая революція в оперном искусствѣ.

Потрясающій своей силой, тембром и выразительностью голос, исключительная сценичность, огромный драматическій талант, полное обладаніе всѣми тонкостями театральнаго искусства, оригинальность толкованія давно мумифицированных образов Бойто, Гуно и др. — все было ново, своеобразно и совершенно. Даже отступленія от текстов либретто и замысла Гете все оказалось простиительно русскому генію. Это міровое явленіе было настолько покоряющим, что ни его современникам, ни послѣдующим исполнителям его ролей стало невозможно трактовать их иначе, чѣм трактовал их Шаляпин. Образы Дон-Базиліо Россини, Мефистофеля Бойто и Гуно, Дон-Кихота Массиэ остались в памяти зрителей, как памятники, высѣченные из камня. Если это относится к итальянским и французским операм, то уж и подавно образы Бориса Годунова, Ивана Грознаго, Сусанина, Сальери и др. героев Римскаго-Корсакова, Сѣрова, Бородина, Мусоргскаго и др. слились с Шаляпиным навсегда. Если французы сначала отнеслись нѣсколько критически к непривычному для них толкованію знакомых им ролей, то сопротивленіе это было не долгим и они вынуждены были признать своеобразность и неоспоримость новых художественных истин. Русскіе композиторы, с которыми они были знакомы почти что по наслышкѣ, вдруг получили не только право гражданства, но вошли в репертуар Оперы, исполнялись и исполняются на концертах и средній европеец называет сейчас имена Глинки, Чайковскаго и др., точно с покон вѣков они были его родными композиторами.



Брешь пробитая в міровом пониманіи или, скорѣе, непониманіи, об отсталости, подражательности, даже отсутствіи самостоятельнаго русскаго искусства, была стремительно расширена и стѣна опрокинута в 1906 году, появленіем театра Станиславскаго на Берлинской сценѣ.

24-го января 1906 года труппа Московскаго Художественнаго Театра выѣхала за границу, ибо создавшаяся в Москвѣ обстановка, послѣ вооруженнаго возстанія, была далеко неблагоприятна для театральной дѣятельности, да и сам театр был временно закрыт.

В Берлинѣ, отношеніе к прїѣхавшему мало извѣстному

русскому театру было недружелюбное, да и международная обстановка благоприятной не была. Предоставим слово самому Станиславскому. "Первое время, несмотря на то, что приезд наш был подготовлен в печати известным театральным критиком Вильгельмом Шольцем, отношеніе нѣмцев к русским и, в частности, к нам не было гостепріимным; у рабочих театра представленіе о русском театрѣ было весьма примитивное; повидимому, они смѣшивали нас с цирком или акробатами, удивлялись тому, что мы не привезли ни трапещій, ни лѣстниц, ни канатов, ни проволоки для хожденія по ней. Заказанныя нами декорации не были готовы"...

Дальше: "Мы открывали гастроль "Царем Федором". В этот вечер наша репутация ставилась на карту не только для заграницы, но и для Россіи". Станиславскій рассказывает дальше, что к поднятію занавѣса деньги были совершенно истрачены и в случаѣ неуспѣха труппы, положеніе было бы поистинѣ трагическим. И вот "первая картина "Федора" была принята бурей аплодисментов, а при поднятіи занавѣса перед второй картиной аплодисменты и оваціи возобновились с еще большей силой. Успѣх спектакля рос с каждым актом..., а в концѣ спектакля — безконечные вызовы и всѣ атрибуты большого успѣха. Полная переменѣна отношенія к нам за кулисами: вмѣсто прежняго презрѣнія — почти поклоненіе". Как говорит Станиславскій: "Можно было бы сказать, что Берлин был взят нами приступом, что мы одержали полную побѣду". Критика была все болѣе и болѣе блестящая по мѣрѣ того, как Берлин, знакомился с постановками Чехова, Ибсена, Горькаго и пр.

Дальше официальное признаніе и дифирамбы Императора Вильгельма и, конечно, "Всего Берлина".

Нѣтъ никакого сомнѣнія, что этот первый приезд "Мхат"-а был явленіем мірового значенія. А вот и дальѣйшіе побѣдные этапы. Так называемые "Русскіе Сезоны" 1909-1911 годов. Перелистывая старыя газеты и журналы той эпохи, приходишь к заключенію, что неувѣроятный успѣх предпріятія Дягилева, Фокина со всѣми его составными элементами поразил не только Европу, но и русских эстетов. Считалось неоспоримым, что классическій балет, как таковой отжил и годен лишь для исторически-театрального музея. Как часто бывает, русскіе театралы жили рядом с красотой своего отечественнаго искусства, привыкли к ней как к чему-то заурядному и понадобился восторг иностранцев, чтобы они "протерли глаза" и замѣтили, что красота эта не только не увяла, но, напротив расцвѣла и получила международное признаніе, как творчество и как образец, достойный подражанія и заимствованія.

М. М. Фокин, поставившій "Клеопатру", вышел сразу на первое мѣсто міровых балетмейстеров. Балет этот пользовался неизмѣнным успѣхом в теченіе 2-х сезонов. Партитура Аренискаго и блестящія декорации и костюмы Л. Бакста были настоящим откровеніем для парижских критиков. Хореографическая фантазія "Шехеразада", по канву Римскаго-Корсакова, сдѣлана была Фокиным при непосредственном участіи Бак-

ста. "Тріумф "Шехеразады" оказался также тріумфом Бакста. Затѣм "Карнавал" Шумана, "Шопеніана" и "Павильон Армиды". Такіе декораторы как Александр Бенуа и Головин познакомили французскаго зрителя с русским изобразительным искусством, поскольку этот зритель не замѣтил прекрасную выставку, организованную Дягилевым же еще до "Русских Сезонов". Сезон 1911 года, завоевавшій сцену Парижской Національной Оперы, привлек вниманіе всего міра к созвѣздію, образовавшемуся вокруг Дягилева и его балета. Композиторы Игорь Стравинскій и Черепнин, балетмейстер Фокин, потом Нижинскій, декораторы и художественные руководители: Бакст, Анисфельд, Александр Бенуа, Головин, затѣм Гончарова и Ларіонов составили грандіозное художественное цѣлое. Удивляться не приходится, что на многіе годы этот "сезон" остался образцом театрално-балетнаго искусства. В этом же 1911 году помимо возобновленных "Шехеразады" и "Карнавала" были показаны "Нарцисс" Черепнина-Бакста, балетныя сцены с пѣніем из "Садко" Римскаго-Корсакова, "Петрушка" Стравинскаго в декораціях и костюмах А. Бенуа и "Рыцарь Розы" Бакста и Нижинскаго. Если сегодня "Петрушка" со своей музыкой и балетом нам кажется спектаклем почти классическим, то для зрителя 1911 года это было лишь откровеніем новаторства. 1913 год. Новый балет Стравинскаго "Освященіе весны". Скандал новизны, связанный с непониманіем не только музыки, но и декорацій и костюмов Рериха. Французскій зритель оказался болѣе консервативным, чѣм русскій. Наши художники звука и кисти оказались впереди так называемых "передовых" западных цѣнителей. Лишь 30 лѣтъ спустя "дошел" до мѣстнаго пониманія замысел русскаго творчества. Даже образы, созданные Нижинским, не сразу дошли до западой оцѣнки. В этот же період парижскій зритель имѣл возможность познакомиться с балетными постановками Б. Романова, красочными декораціями Судейкина и с блестящими выступленіями Карсавиной в балетѣ "Трагедія Саломеи". В теченіе этих сезонов был показан также "Фавн" Дебюсси с непревзойденным в этой партіи Нижинским.

**

Легенда об отсутствіи самостоятельнаго русскаго театра навсегда убита. Вмѣсто реабилитаціи его самостоятельности мы переходим теперь к вопросу о его вліяніи на послѣдующія судьбы мірового театра.

Война и революція. Культурная связь прервана. Как протуберанцы из кипящаго солнечнаго котла, вырываются в Европу и Америку блестящіе представители русских художников, музыкантов, композиторов, балетных артистов, режиссеров, пѣвцов, драматических артистов и цѣлых театралных групп. Чтобы дать обзор всему этому блестящему наводненію всего міра русскими талантами нужно было бы написать многіе томы, которые, надѣмся, и будут написаны. В этих спас-

шихся из російскаго котла созвѣздіях сохранился неприкосновеннымъ русскій художественный геній. Сам то котелъ былъ герметически закупоренъ репрессіями такъ называемой "генеральной линіи" всезнающей и всѣмъ руководящей "партіи".

На долгіе годы русская творческая мысль внутри страны уложена на Прокрустово ложе политическихъ предписаній и замучена до смерти. Спасшіяся же группы и индивидуальности продолжали не только процвѣтать, но вовлекли в свою орбиту творческіе круги Америки и Европы. Музыкальныя, балетныя, драматическія школы во главѣ с Русскими руководителями выпустили уже не мало самостоятельныхъ артистовъ, на которыхъ лежитъ печать русскаго театра и музыки. В это время, послѣвоенное, "Русская Опера" в Парижѣ имѣетъ за собой уже прочный успѣхъ. Русскіе композиторы: Глинка, Римскій-Корсаков, Чайковскій, Бородин и пр. стали не только знакомы, но и необходимы для репертуара столичныхъ и провинціальныхъ сцен.

Шаляпин, Дм. Смирнов, Садовень, М. Н. Кузнецова-Масснэ, М. Давыдова, Поземковскій и др. вошли в составъ труппы руководимой Церетели и Базилемъ. Нижинская вѣдаетъ балетомъ. Постановки поручены Н. Евреиннову и А. Санину, оркестромъ руководитъ Коутс и Штейманъ, декорации и костюмы создаются И. Билибинымъ, К. Коровинымъ и Б. Билинскимъ. В максимальномъ блескѣ показаны парижской публикѣ: "Князь Игорь", "Руслан и Людмила", "Садко", "Русалка", "Борис Годуновъ", "Царская Невѣста". Независимо отъ русской Оперы и балета, Анна Павлова продолжаетъ ослѣплять Европу своей незаурядной индивидуальностью и несравнимымъ искусствомъ. Современные театральные журналы называютъ ее: "Королевой Танца", "ослѣпительной", "гипнотизирующей", настолько сливающейся с музыкой, что казалось, ея жесты создавали музыку.

Созданный Павловой интернаціональный балетный репертуаръ, куда входятъ "Снѣжинки" Чайковскаго, Прелюды Листа, "Лебедь" Сэн-Санса, "Танецъ Анитры" Грига, Менуэтъ Падеревскаго, "Орфей" Глюка, "Сюита" Шопэна, "Пастораль" Штрауса, "Греческій танецъ" Брамса и т. д., носитъ все же печать русскаго танцевальнаго генія; Терпсихора выбрала свое новое воплощеніе въ геніальной русской артисткѣ. По другому пути, съ гораздо меньшимъ брѣю, но съ удивившимъ даже своихъ старыхъ поклонниковъ успѣхомъ, успѣхомъ неизмѣннымъ, шествовалъ по Европѣ и Америкѣ театръ Баліева "Летучая Мышь". Баліевъ, начавшій свою дѣятельность на "Капустникахъ" Московскаго Художественнаго Театра, выдѣлилъ вскорѣ свою самостоятельную труппу, съ которой онъ организовалъ новый театръ сатиры, шутки и карикатуры. При непосредственномъ участіи Н. Л. Тарасова онъ постепенно перешелъ на театръ художественно отдѣланныхъ сценокъ, гдѣ танцы, пѣніе, декламация и веселые скетчи-пантомимы шли на фонѣ артистическихъ декораций. Эта всесторонняя артистичность не мѣшала чрезвычайному юмору спектаклей, понятныхъ зрителямъ самыхъ разнообразныхъ классовъ общества всѣхъ народовъ, какъ понятна пантомима или циркъ. Несмотря на краткость большинства сценокъ, эффектъ достигался

благодаря смѣси юмора, искусства передачи, красоты ансамбля, умѣніем схватить в любом литературном или музыкальном произведеніи самую смѣшную "соль". Кромѣ того, Баліев, работавшій на фонѣ декорацій Сапунова, Ремизова и Судейкина, своим личным талантом вдохновлял спектакли "Летучей Мыши". Заграницей, он использовал свой талант конферансье, в котором ему не только не мѣшал ни его подчеркнуто-смѣшной русскій акцент, ни нарочитыя ошибки в использованіи языка страны, гдѣ он выступал. Принято говорить, что нѣтъ незамѣнимых; Баліев, как вдохновитель и создатель спеціального рода театра, оказался незамѣнимым. При его жизни всѣ участники его труппы вносили в общую работу максимум своего времени, старанія, таланта, инициативы и выдумки и труппа его казалась единым, многоликим и многогранным цѣлым. Но вот не стало Баліева, не стало и "Летучей Мыши". Прогремѣвшіе на весь мір спектакли "Летучей Мыши" вызвали подражанія и желаніе создать нѣчто похожее. Но, очевидно, талант Баліева, его чисто національно-природное русское чувство юмора, его особая артистичность оказались неподражаемы. Остались во Франціи и других странах славныя и трогательныя воспоминанія, нѣсколько огромных афиш с летучей мышью и сознаніе многих талантливых людей о неподражаемости творчества одного из славных создателей русскаго театра. Еще одна лавровая вѣтка была вплетена в вѣнок славы русскаго искусства, но не видно за-границей ростков, которые могли бы вырасти из брошенных этим театром сѣмян.



Вот еще раз вырвался на время из Москвы за-границу "Мхат", почти в полном своем составѣ... Прогремѣл... Оставил послѣ себя неизгладимый слѣд в Сѣверных странах и Германіи, потерял по пути Массалитинова, Греч, Павлова, Крыжановскую и других, перешедших в эмиграцію, и вернулся в Москву. В 1923 году новый вылет в Америку и в 1925 г. пріѣзд в Берлин музыкальной студіи "Мхата". За подробным отчетом о перипетіях и успѣхах этих гастролей отсылаю к блестящим воспоминаніям Л. Д. Леонидова, в его книгѣ "Рампа и Жизнь". Эти вылеты интересуют нас в данном обзорѣ в порядкѣ их вліянія на иностранный и, в частности, на французскій театр. Попытки французских режиссеров, рѣдко бывшія удачными, и чаще неудачными, пересадить на мѣстную почву достиженія и практику "Мхата", вдохновленные Д. И. Немировичем-Данченко и Станиславским, пока остаются лишь попытками. Все вышеприведенное побѣдное шествіе русской сцены по дорогам запада уже имѣло вліяніе на общее пониманіе и вниманіе міровой театральной культуры; появленіе же "Мхата", Питоевых, Таирова произвело перелом в сознаніи, творествѣ и профессиональных привычках западной режиссерско-артистической концепціи. Среди 3-х наиболѣе крупных тенденцій новой театральной мысли, т. е. Станиславскаго, Рейнгагарда и Гордона Кре-

га, первая из них, т. е. твореніе Станиславскаго вышло побѣдительницей из этого невольнаго состязанія.

Теоріи Станиславскаго и Немировича-Данченко не только пережили своих творцов, но и вѣдрились в сознаніе реформаторов французскаго театра, как вѣхи, указывающія пути для исканій и реформ мѣстной сцены. Временно остановимся на этом вліяніи, его причинах, возможностях и трудностях. Особый вопрос возникнет позже о вліяніях Питоева, Таирова, Мейерхольда и др.

Чтобы понять причину все растущаго торжества идей Станиславскаго и Немировича-Данченко на западѣ, надо вернуться к героической эпохѣ борьбы и побѣды этих идей на нашей родинѣ, в частности в Петербургѣ. Сопоставим наш привычный классическій театр, как напр., Александринскій со спектаклями "Мхата". Андріевскій говорит о своих первых Петербургских впечатлѣніях о москвичах: "Явился к нам театр, который, к нашему великому удивленію, не основан на том или другом актерѣ или актрисѣ... Я не вижу здѣсь этих округленных ртов, ни завитых волос, сожженных каждодневными щипцами, я не слышу этих напыщенных голосов. Ни на одном лицѣ я не вижу жажду восхваленій. Не видно ни спеціальной походки, ни театральных жестов, ни фальшивой декламации, ни простертых рук, ни искусственнаго темперамента. Неужели это актеры? А актрисы!.. Я не слышу шуршанія их юбок, закулисных сплетен и интриг. Посмотрите сами: гдѣ же их наруганные щеки? Их накрашенные глаза и брови? Нѣту в этой труппѣ ни актеров, ни актрис. Есть только просто люди, которые глубоко чувствуют".

Школьниками, а позже студентами, шѣлую морозную ночь мы простаивали в очереди перед кассой Александринскаго театра, гдѣ во время Великаго Поста, выступал "Мхат". Нюхом молодости, несмотря на все наше уваженіе и преклоненіе перед Варламовым, Давыдовым и пр. незабываемыми "столпами" нашей казенной драмы, учуяли мы нѣчто новое, незаурядное, свѣжій вѣтер, аромат откровенія, который дунул на нас, в привычный красный с золотом зал. Зал-то тот же, а дух, а театр не тот. Вот этот аромат, этот божественный утренній вѣтерок разнесся и по западу с первых же выступленій "Мхата". Почувствовать-то его почувствовали, а присвоить через усвоеніе, хотя и пытались, но пока не особенно удачно. Не напрасно, весь французскій театр набросился на переводы книг Станиславскаго, как на указатель, как на театральный словарь — ключ к разгадкѣ тайны Московскаго Художественнаго Театра. Думаю, что есть движеніе во французской режиссурѣ по правильному пути, но постѣ многих, многих пьес, виданных послѣднее время, на парижских сценах, можно прийти к выводу, что недостаточно понять, надо почувствовать. Это забытое слово, как в сказкѣ Гауфа, "Мутабор", это слово переведенное с латинскаго, должно означать: "Да перевоплотимся". Слово это не только забыто, но думаю, что и фея, кото-

рая ему подчинена ушла далеко-далеко от привычного театра. Ушла она потому, что трудно ей стало. Трудно побѣдить рутину классической инсценировки, вѣковых привычек спеціального декламационнаго пафоса, наигранных жестов, условной мимики. Еще труднѣе найти путь к сердцу парижскаго зрителя, у котораго нѣтъ навыка для приѣма спектакля чувством, а не разумом.

Постараюсь пояснить свою мысль. В теченіе послѣдних лѣтъ с парижских сцен не сходят Чехов, Тургенев, Достоевскій, Горькій. Это не только вопрос моды на все русское. Через этих авторов, столь успѣшно поставленных "Мхатом", парижскіе режиссеры, имѣя в карманѣ "ключ" Станиславскаго, думают проникнуть в тайны русскаго творчества. Казалось бы чего же проще: матеріал есть, способ его использованія указан, актеры испытанные, публика, заранѣе довѣряющая режиссеру г. Х. или З. аплодирующая авансом. Но отсутствует дух искренности, чувства, непосредственности, а главное сердечнаго усвоенія. Вѣдь Чехова просто играть нельзя. Не даром в Александринском театрѣ "Чайка" провалилась. Вѣдь Чехов-то за семью замками и русскіе ключи к ним нашли Станиславскій и Данченко. Ключи эти примѣнимы при русских артистах и русских слушателях. Вѣдь дѣло не в том, что говорит герой, а дѣло в том, что он не говорит, но что зритель чувствует, что герой сказал бы, если бы это было возможно при наличіи натуральной русской застѣнчивости, стыдливости, нежеланія вынести на показ свои душевные переживанія. Лишь когда герою уже совершенно не вмоготу становится скрывать свои переживанія, он вдруг одним, двумя словами, жестом проговаривается. В этой скупости внѣшних выраженій, в кажущейся нелѣпости слов, не относящихся к внутренней драмѣ, в интенсивности сдержанных, но чувствуемых переживаній дежит секрет Чеховских героев, подхваченный и раскрытый Станиславским. Но этого недостаточно, нужно еще, чтобы зритель обладал той же невидимой антенной, которая своей настроенностью соотвѣтствовала бы посланной со сцены вибраціи. Точнѣе: нужно воспитать не только исполнителей, нужно подготовить и зрителя. Вспоминается один из недавних Чеховских спектаклей: "Вишневый Сад" в театрѣ Мариньи. Отправляясь на "генеральную", я заставил себя забыть всѣ свои россійскія впечатлѣнія. Можно было надѣяться, что если мы увидим не совсем то, что мы знаем, то все же при опытности и честности Баро, получится нѣчто Чеховское. Результат? Критика в восторгѣ! Зрители неистовствуют. Вызовы! Успѣх несомнѣнный! Но... причем здѣсь Чехов! Причем здѣсь "Вишневый Сад"? Из подслушанных разговоров должен привести мнѣніе проходящей дамы, выразившей мнѣніе доброй половины зрителей: "Это забавно!.. Не все понятно!.. Но это русское!.. Что вы хотите?..". А вот и другой примѣр: во втором дѣйствіи Епиходов уходя, послѣ неудачнаго любовнаго объясненія с Дунишей, говорит: — "Теперь я знаю, что мнѣ дѣлать с моим револьвером. (Берет гитару и уходит, наигрывая). Дуниша: Не

• дай Бог, застрѣлится". Русский зритель давно понял Епиходова, да и "Мхат" ему помог. Никогда Епиходовы не кончают самоубійством, да еще из-за неудачной любовной авантюры. Через минут пятнадцать "в глубинѣ сцены проходит Епиходов и играет на гитарѣ, а дальше такая ремарка автора: (Всѣ сидят, задумались. Тишина. Вдруг раздается отдаленный звук, точно с неба, звук лопнувшей струны, замирающій, печальный).

Не вина зрителей, сидѣвших сзади меня, воскликнувших: "Так и есть! Он застрѣлился!.." Звук, данный режиссером походил на что угодно, кромѣ звука лопнувшей струны! А вѣдь в этом звукѣ весь Чехов, Чеховнюансов, полу-тонов, недоговоренности! Вѣдь эта лопнувшая струна, этот "замирающій, печальный звук", — это лопнувшая, замирающая старая такая и идиллическая, беззаботная, невозвратимая жизнь, не напрасно же Чехов кончает пьесу слѣдующей ремаркой: "Слышится отдаленный звук, точно с неба, звук лопнувшей струны, замирающій, печальный. Наступает тишина, и только слышно, как далеко в саду топором стучат по дереву".

Чувствуете ли вы эту антитезу? Струна лопнула, старое с печалью ушло и на смѣну ему приходит безпощадный топор! В этих ремарках сказано столько же, сколько в репликах, если не больше! Не напрасно же сам Чехов придавал такое значеніе звукам в написанных им пьесах. Предоставим слово Станиславскому по поводу пожара в "Трех Сестрах".

— "А. П. Чехов, по возвращеніи из-за границы, остался доволен нами, но только жалѣл, что не так звонили и изображали военные сигналы во время пожара. Он поминутно печалился и жаловался нам на это. Мы предложили ему самому перерепетировать закулисные звуки пожара и предоставили ему для этого весь сценический аппарат. Антон Павлович с радостью принял на себя роль режиссера и, с увлеченіем принявшись за дѣло, дал цѣлый список вещей, которыя слѣдовало приготовить для звуковой пробы".

Станиславскій не говорит о настроеніях, созданных Чеховым, благодаря своим звуковым инструментам, да и не это нас интересует в данный момент. Интересно значеніе, которое Чехов придавал звуковым впечатлѣніям в своих пьесах. Один из способов создавать настроеніе в Чеховских пьесах это уловить слышанный им звук, создающій фон и объясненіе реплик и дѣйствія героев. Опять-таки, в парижском театрѣ l'Œuvre Саша Питоев недавно поставил "Трех Сестер". Не собираюсь заниматься здѣсь критикой этой постановки, но вспоминаю звук "пожарных сигналов", о которых так заботился Чехов. Мы слышали звук дряблага церковнаго колокола, зовущій прихожан к очередной мессѣ. Жуткость, драматичность сцены была утрачена, замысел Чехова потускнѣл. Кромѣ того, вспомним слова Немировича-Данченко:

— "Наше русское искусство обладает всѣми качествами настоящаго высокаго и глубокаго реализма, чертами, которыя не могут охватить ни французская декламационность, ни нѣмецкая напыщенность".

Не нужно понимать этот реализм как рабское соблюдение всѣх деталей обыденной жизни, это реализм не виѣшній, это реализм чувств, переживаній; если на сценѣ "Мхата" стоит кипящій самовар, стрекочет сверчок или слышен звук лопнувшей струны... то это не для воспроизведенія деталей быта, а для созданія настроенія, для объясненія переживанія персонажей в данный момент в данной обстановкѣ. Зритель, по собственной ассоціаціи идей, должен почувствовать, что послѣ виѣшной стужи, темноты, здѣсь в этой комнатѣ тепло с посвистываніем самовара или уютно когда дрова трещат в каминѣ. В таком уютѣ и теплотѣ согрѣваются и души, настраиваются на интимность, признанія, и разговоры, которые, может быть не имѣли бы мѣста в холодной обстановкѣ. Реализм Чехова, Достоевскаго, Тургенева, Гоголя, Горькаго, это реализм прошедшій через оптику "Мхата", он не от Декарта, не от математическаго ума или от желѣзной логики. Этот реализм так пропитан романтизмом, мечтательностью, душевностью, что подражать ему трудно, выучиться ему нельзя. Будем рады и горды, что европейскія сцены и эстрады все больше и больше заняты русским творчеством: уже едва ли не третье поколѣніе французских артистов находится под вліяніем школ Питолевых, Вахтангова, и за ними Тани Балашовой, Жоржа Витали, Андрея Барсака, не говоря уже о Копо, так много позаимствовавшаго от Станиславскаго.

Хочется надѣяться, что старый спор об "Искусствѣ в Россіи" или "Русском искусствѣ", с чего мы начали эту статью, ушел в область преданія, что вопрос о существованіи "Русскаго Театра" самостоятельнаго, солиднаго, многообѣщающаго, вдохновеннаго разрѣшен категорически и безвозвратно.

В силу исторических событій русское театральное творчество на Родинѣ находится в состояніи глубокаго сна; напротив в Европѣ и в частности во Франціи оно бодрствует и идет побѣдным шагом к завоеванію новых областей, благодаря своей драматургіи, режиссерам, декораторам и артистам. (Часто мы и не подозреваем, что под французскими именами скрываются русскіе авторы и исполнители).

Достаточно будет прикосновенія волшебной палочки Феи-Освобожденія, чтобы спящая на родинѣ Царевна проснулась и засіяла своими новыми талантами; дорога в Европу уже проложена и ярко освѣщена довоенными русскими пионерами и эмигрировавшими звѣздами: теперь много легче будет Русскому Театру занять достойное ему мѣсто и виѣдрить не только пониманіе о нем, но и дух свой в международное театральное творчество.

Л. Доминик.