

MENSUEL
250 fr.

CAHIERS PERIODIQUES
(80^e cahier, Août 1958)

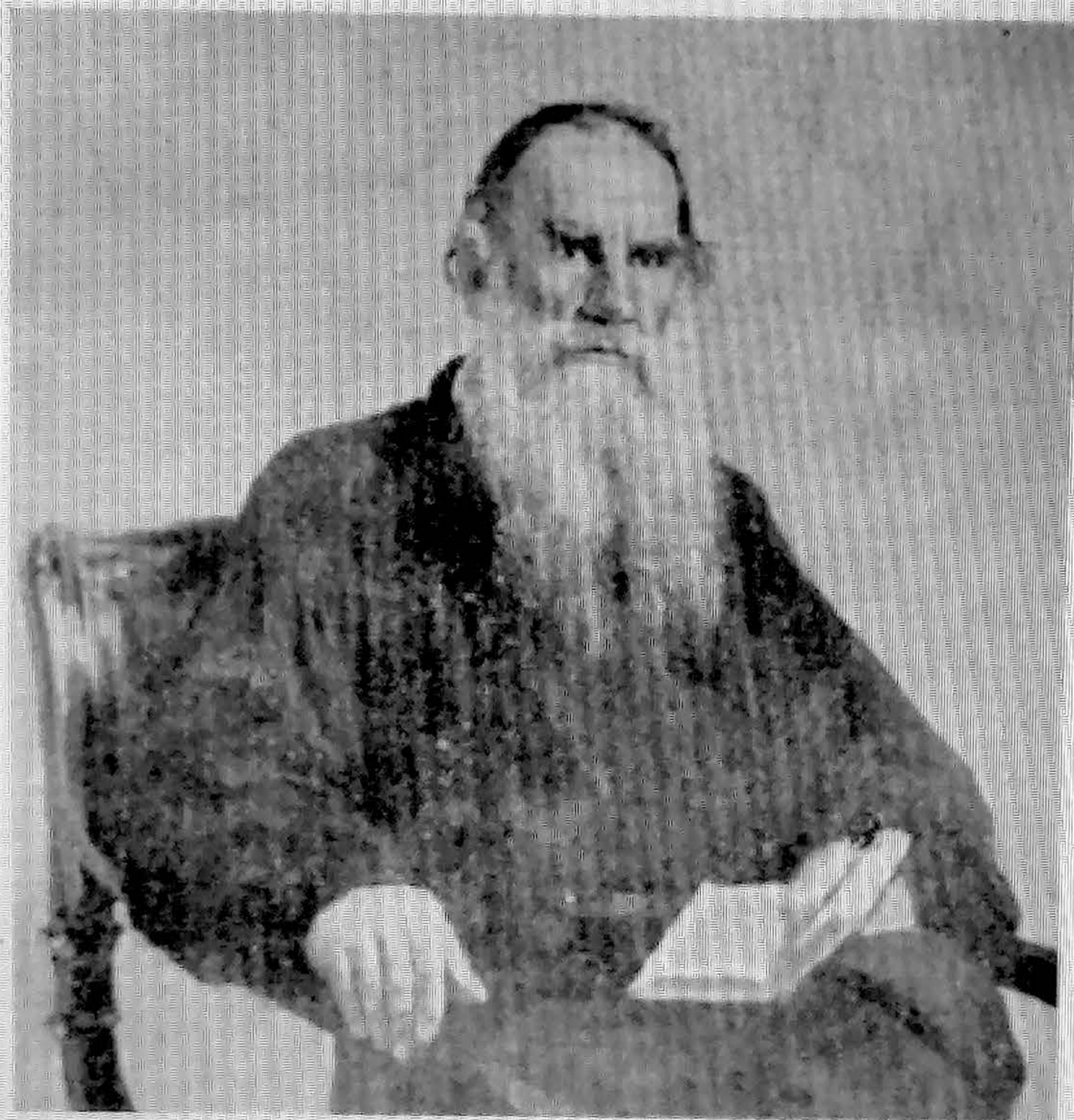
ВОЗРОЖДЕНИЕ

« LA RENAISSANCE »

*Литературно-политическія
тетради*

ТЕТРАДЬ ВОСЬМИДЕСЯТАЯ

Август 1958 года



Л. Н. Толстой (с портрета Рѣпина)
К 130-лѣтію со дня рожденія.

PARIS

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

Театр и искусство

МОСКОВСКИЙ СЕЗОН В ПАРИЖЕ

БАЛЕТ И ДРАМА

НЕТ никакого сомнѣнія, что гастроль Московскаго балета и Художественнаго Театра своего рода событіе первостепенной важности в театральнѣй жизни Парижа. Можно подумать, что большинство обычных спектаклей больше никого не интересует. Десятки театров закрылись раньше времени за отсутствіем публики, но залы, гдѣ даются русскіе балетные и драматическіе спектакли, переполнены. Вилеты раскуплены заранее, агентства и другіе посредники заработали “хорошія деньги”.

В чем дѣло? Что влечет парижскую публику на русскіе спектакли? Поиски экзотики или дѣйствительно искусства? Или может быть, желаніе заглянуть хоть одним глазом по ту сторону “железнаго занавѣса” или художественное любопытство, или снобизм?...

Думаю, что для нас, эмигрантов, этот сезон был и болѣе интересен и болѣе поучителен, чѣм для французов и англичан: вѣдь мы были в теченіи сорока лѣтъ оторваны от русскаго театра и театр этот не имѣлъ культурнаго контакта с Европой. Несомнѣнно, что этот разрыв должен был сказаться на творчествѣ русских драматургов, художников, режиссеров, актеров, танцоров и пр. Чрезвычайно важно было выяснить насколько русскій театральнѣй геній сумѣлъ сохранить унаследованное и создать новое самобытное и самодѣльное искусство внѣ вліянія западнаго и вопреки непрерывному давленію со стороны партіи и всякаго рода государственных органов.

Не желая дѣлать никаких выводов “а priori”, постараюсь познакомить читателей с впечатлѣніями от видѣннаго и слышаннаго за истекшій “русскій сезон” (не сказать бы — совѣтскій).

На сценѣ Парижской Оперы Московскій Большой Театр показал нам 5 балетных спектаклей: “Лебединое Озеро”, “Жизель”, “Ромео и Жюльетта”, “Мирандолину” и “Вечер балетных отрывков”.

Можно было ждать и что новое, “революціонное”, ничего общаго не имѣющее ни с прежним русским, ни с западным искусством, — это ожиданіе оказалось напрасным. Мы были пріятно поражены, встрѣтив наш старый, дорогой классическій балет, с прекрасными солистами, чудесным боребалетом и осмысленными движеніями масс, включенными в мимическую игру ансамбля.

Нужно отмѣтить, что техника, как чисто балетная, так и мимодраматическая сдѣлала значительные шаги вперед. Явленіе вполнѣ понятное, принимая во вниманіе 40-лѣтній срок, за время котораго, все, чему не очень мѣшали, должно было расти своим естественным ростом и развиваться. К сожалѣнію этого нельзя сказать про костюмы и деко-

рація, которые чувствительно отстали от "человѣческаго матеріала" и оставляют сразу же впечатлѣніе, что и все застряло, остановилось "на точкѣ замерзанія". Эта сторона сценическаго оформленія пострадала от отсутствія международнаго критерія и от вліянія вкусов партійнаго руководства.

Напротивъ, творчество индивидуальных исполнителей балетных номеров, благодаря непревзойденной виртуозности, достигло совершенства, которому могут учиться (и все равно не научатся) европейскіе и американскіе балетные артисты.

Наши добрые старые знакомые: "Лебединое Озеро" и "Жизель" даны в интегральной полнотѣ, в свое время замысленной их авторами. Вновь ключевы дѣйствія и номера, не идущіе на европейских сценах, под предлогомъ длиннот — но на самом дѣлѣ, из-за технических трудностей; благодаря безукоризненному исполненію никаких длиннот не чувствовалось и спектакли выиграли в своей цѣльности, полноты содержанія и артистической законченности. Такіе солисты, как Стручкова, Лепешинская, Фадеев, Кондратов и др. являются не только исполнителями, но и творцами этих спектаклей. Новым смыслом, новой жизнью стали дышать старые романтическіе балеты, благодаря Улановой, Фадееву и пр. Зритель вновь готов вѣрить в появленіе загробных, печальных образов, и их невѣсомость и прозрачность, готов признать вѣчность любви и ея побѣду над смертью, возможность превращенія принцессы в лебедей и обратно.

Абсолютное владѣніе балетной пантомимой особенно ярко сказалось в новом балетѣ "Мирандолина", переработанном из старой пьесы Гольдони "Трактирщица". Всѣ бытовые и комическіе элементы влиты в краснорѣчивое дѣйствіе и характеристика каждого дѣйствующаго лица подана настолько выпукло, что діалога не нужно. Прекрасно развит ритм Тарантеллы и других народных танцев в сценѣ Карнавала, гдѣ с большим темпераментом танцевала Ефремова и весь кордебалет. Этим же качеством чрезвычайной выразительности отличается "Ромео и Жюльетта".

Музыка Прокофьева на безсмертную тему Шекспира послужила первоклассным матеріалом для творчества Улановой и Фадеева. Слава, бѣгущая впереди Улановой, ничуть не помѣшала ей триумфу в Парижѣ, ибо это был рѣдкій случай, когда дифирамбы оказались недостаточны сильными, чтобы выразить всю полноту эстетическаго наслажденія, охватывающаго зрителя «Ромео».

Не напрасно циркулировали слухи, что Уланова проработала 10 лѣтъ над ролью Жюльетты. Этому можно повѣрить, поскольку завершенность воплощенія в образ, включенія в музыку, непревзойденность танца говорят о гениальности артистки, строгой к себѣ, и потребовавшей большой напряженности труда.

Не имѣя точных данных о подготовительной работѣ над этим балетом, мы можем судить лишь по результату; работа, очевидно, была гигантская, кропотливая, с первоклассным человѣческим элементом и с желаніем не предать ни Шекспира, ни Прокофьева. Из групповых сцен особенно запомнился пріем у Капулетти и общій танец с подушками. Массовыя сцены на площади, дуэль, траурное шествіе с тѣлом убитаго Меркуціо, — все сдѣлано с предѣльной артистичностью. Да!

Недостаточно пробыть нѣсколько мѣсяцев или даже лѣтъ на каких-либо балетных курсах, чтобы стать танцором-творцом или балетмейстером, обладающим магической палочкой вдохновенія всего ансамбля спектакля. Для этого нужна столѣтняя традиція, школа-святилище, выпускающая к служенію в алтарѣ искусства лишь избранных из избран-ных, нужна вѣра в вѣчность этого искусства и постоянное стремленіе все к большему и большему совершенству даже со стороны закончен-ных артистов.

Возвращаясь к показанным нам балетам, мнѣ хочется остано-виться с особым вниманіем на старушкѣ “Жизель”, которая была, оче-видно, sprayed “живой водой”. Как мы знаем “живой водой” обла-дает лишь добрая фея и эта добрая фея — опять — тоже прекрасное русское балетное училище с его воспитанниками.

Знаменитое “*Pas de deux*”, в первом дѣйствіи, оказалось не только возможным, благодаря Богомоловой и Евдокимову, но и шедевром парнаго танца. Сцена безумія Жизели — Улановой страшна по своей реальности, ея смерть трагически-прекрасна и безконечно пла-стична.

Кордебалет 2-го дѣйствія в своем “*Passage en Arabesque*” по-ражает зрителя своим ритмом и необыкновенным совершенством ансамбля; недаром, искушенный парижанин, отбивает себѣ ладони, бѣшено аплодируя.

Нѣсколько устарѣвшими и даже шокирующими приѣмами показа-лись нам перелет балерины через сцену и бросаніе цвѣтов со склоняю-щагося дерева; нѣкое смѣшеніе нереальности с цирком и гимнасти-ческими упражненіями. Игра прожекторов на листьях деревьев, вокруг сцены создала гораздо большее впечатлѣніе присутствія духа Жизель, видимата Принцем и невидимата нами.

И в залѣ и при выходѣ, несмотря на эти незначительные недо-статки, слышались громко произнесенныя слова о том, что послѣ этой “Жизели”, будет трудно примириться с любой другой попыткой ея постановки.

На смѣну балету Большого театра, Московскій Художественный театр прочно занял сцену “Сарра Бернар” со своими вѣчно-“боевыми” Чеховскими спектаклями: “Вишневый Сад”, “Три Сестры” и “Дядя Ваня”. Порядок показа этих пьес кажется нѣсколько странным, ибо и в хронологическом и качественном порядкѣ, казался-бы пужно было начать с “Дяди Вани” (1899 г.) и кончить “Вишневый Садом” (1904 г.), т.е. говоря, идти *crescendo*, а не *diminuendo*. Вѣдь и автор и его чудесный исполнитель, каковым нѣкогда стал... “художественный”, созрѣвали по мѣрѣ продвиженія во времени и в прак-тикѣ реализацій его твореній.

Прежде чѣм приступить к анализу спектаклей, привезенных “Мхатом” в этом сезонѣ, хочется напомнить читателям, а также евро-пейским театральным дѣятелям, что драматург Чехов познал себя, повѣрил в себя и увѣковѣчил себя благодаря счастливой встрѣчѣ с “Художественным”. Этот счастливый брак рѣдок, как рѣдки и настоя-щіе счастливые браки. Вспомним о провалѣ “Чайки” в Петербургском Александринском Театрѣ, об уничтожающей критикѣ Немировича-Дан-

ченко по поводу исполненія пьес Чехова в Периферійных, провинціаль-
ных театрах, о мучительной работѣ самого "Мхата", при участіи та-
ких авторитетов, как Станиславскій, Немирович и сам Автор пьес.

Сколько радости, слез, разочарованій, неуверенности и робкой
удовлетворенности было на пути к этой особой побѣдѣ Художествен-
наго театра. Если другіе русскіе театры, с их болѣе или менѣе чув-
ствительными для Чехова антеннами не смогли вполне схватить по-
сланный им "спеціальный" тончайшій звук и аромат, то как же, —
спросим себя, — могут рассчитывать иностранные режиссеры с не-
русскими артистами, на удовлетворительную передачу Чеховских эмо-
цій, характера его героев, их взаимоотношеній, настроеній, пережи-
ваній...

Идет спор как в русском, так и в иностранном театральном мірѣ:
является ли Чехов драматургом-«классиком»? Нас когда-то учили, что
в классикам можно отнести только тѣх великих авторов, коих драмати-
ческая истина остается вѣчной всегда и всюду, при извѣстном при-
способленіи понятной в любую эпоху и каждому народу. Неужели же
могут казаться понятными в нынѣшней совѣтской обстановкѣ или во
французском воплощеніи такіе типы как Ирина и Ольга, Вершинин и
Тузенбах из "Трех Сестер" или же Астров и Соня из "Дяди Вани" и
др., с их мечтами о том, что будет через 300, через 1000 лѣт, с их "не-
бом в алмазах", с томлящей неудовлетворенностью, с безпомощностью
и надеждой, что гдѣ-то там, может быть, послѣ смерти, они будут счаст-
ливы.

Часто приходится слышать, что Чехов был как бы пророком рево-
люціи! (Sic!). И как образец революціонера приводит болтуна-мечта-
теля, вѣчнаго студента Трофимова из "Вишневого Сада". Не принад-
лежа к категоріи читателей или зрителей Чехова, находящих, что все
у него тоска и скука, я все-же смѣю думать что от произведеній Че-
хова вѣет пессимизмом.

Перечтите его пьесы и вы увидите, что в "Ивановѣ", — идеа-
лист погибает под вліяніем пошлости общества и эта пошлость торже-
ствует. Дядя Ваня, образец честнаго, душевнаго, даже наивнаго по
своей добротѣ, человѣка, прозябал свою жизнь. И вдобавок жертвует
всѣм в угоду ограниченному пошлomu, капризному и пустому профес-
сору, своему бывшему зятю. В "Трех Сестрах", — тонкія, чувствитель-
ныя, деликатныя созданія, мечтательницы, оказываются совершенно
безпомощными в противопоставленіи вульгарной, властной мѣщанки
Наташи. В. «Вишневом Саду» всѣ мечтатели, поэты, болтуны, жертвы
своей атактистической неприспособленности и борются хищников за
жизнь, вынуждены отказаться от всѣх своих наслѣдственных благ и
пользу безпардоннаго дѣльца-захватчика, грубіяна Лопухина. Почему
деликатность, мягкость, непротивленіе злу, воспитанность, мечтатель-
ность, всѣ качества русской интеллигенціи конца XIX-го и начала
XX-го вѣка, и вот они должны уступить мѣсто грубости, хитрости, мѣ-
щанству, приживальности. Если уже признать Чехова пророком, то про-
роком "Царства Грядущаго Хама".

Исходя из этих предпосылок приступаю к изложенію своих вне-
печатлѣній от 3-х видѣнных мною Чеховских спектаклей теперешняго
Художественнаго Театра. Во первых, об общих впечатлѣніях, потом о

деталях. Повторяю, что этот остается единственно-возможным для исполнения Чехова, единственным наследником, (правда, слегка расточительным) великого наследия Станиславского и Немировича-Данченко.

Несмотря на 50-ти летнюю дистанцию, ему одному принадлежит понимание нюансов, чувства обстановки, положений и взаимоотношений. Но хочется отметить, что это уже 50 лет, а с другой стороны это только 50 лет. Постараюсь объяснить.

Говоря "уже", я хочу сказать, что уже многое кажется забытым, несмотря на присутствие некоторых "пожилых элементов" в составе труппы. Много легких ароматов выветрилось, кое-что кажется устаревшим, традиция оформления теряется из-за подавляющего процента «молодыка». Вполне понятно, что герои Чехова и их "драмы" должны казаться этим молодым исполнителям, как нечто искусственное, даже непонятное. Поэтому, по всей вероятности, по их мнению, для Чеховских пьес нужен другой, новый, еще не найденный подход. Поскольку образы для них мало жизненны, они пытаются им придать поэтически-придуманную форму, что вызывает своего рода мелодекламацию, даже наигранность тона. Бытовые типы чуть-ли не напевают и ударяются в ложно-классицизм, против чего энергично боролись Русский реалистический театр вообще, а Художественный в особенности.

Интонации, жесты, позы слишком часто напоминают нам "Comédie Française", так неприятно поразившую наши уши и глаза сорок лет тому назад. Сплошной Расин и Корнель, а где же Чехов?

Этого нельзя сказать про старший и еще активный состав труппы. И вот тут-то и драма разрыва. На одной и той-же сцене, в одной и той-же пьесе играют Грибов, Явлин, Массальский, Орлов, Коломийцева, Зуева, Попова — представители старой школы и Лукьянов, Губанов, Кольцов, Анастасьева и др. представители новой формации.

Нужно признать, что среди молодежи есть самородки, которые шестым чувством играют совершенно в тон Художественного Театра, являясь связующим элементом между двумя труппами. Особенно хочется отметить Ленникову, играющую Варю в "Вишневом Саду" и Соню в "Дяде Ване". Юрьева, в роли Машки, средней из "Трех Сестер", стоит совсем особняком, как нечто новое и выдающееся и по своей игре и по своей внешности.

Итак, почему же я подчеркнул, что, с другой стороны, прошло только 50 лет с первых постановок? Думаю, что если пьесы Чехова выдержат испытание временем, то через столетие, они станут действительно "классикой" и их будут "ставить" и играть в совершенно новых тонах, в новом понимании, т. е. так, как в наше время играют Шекспира или Мольера, не считаясь с тем как их играли их современники.

Это даст возможность будущим театральным поколениям воссоздать новую, неизвестную нам пьельность и ровное постоянство спектакля, нарушенные ныне двойной оптикой и современности и отрыва от нея.

Перехожу к деталям.

Как Вам известно, главная героиня "Вишневого Сада" Любовь Андреевна Раневская, владелица этого сада, вдова, потерявшая своего маленького сына, охарактеризована Чеховым как легкомысленная барыня с не очень устойчивой моралью и ограниченным кругозором.

Она кокетничает своей неприспособленостью к жизни. Играет ее крупнейшая советская актриса Тарасова, показавшаяся нам несколько искусственной, черезчур "играющей", что никогда не было в гамме Художественного Театра Станиславского. Лукьянов, в роли Лопухина, разбогатевшаго, полуграмотнаго, но дѣльнаго мужика, изображает скорѣе какого-то джентельмана, мало уступающаго по своей вѣщности и манерам раззорившемуся аристократу Гаеву. Глядя на него и слушая его, удивляешься его автохарактеристикѣ, когда он отзывается о себѣ как о полуграмотном внукѣ и сынѣ крѣпостных. Елиходов, по прозвищу 22 несчастья, очевидно, для развлечения современной галерки, несколько шаржирует тип классическаго неудачника, принявъ клоунскія черты.

Яша, лакей, впитавшій в себя парижскій бульварный аромат, хам в душѣ и нахал, прекрасно сыгран Леонидовым. Нѣмая сценка с яблоками, очевидно недавно введенная режиссером, прекрасно подчеркивает разницу характеров Яши и Елиходова: врожденное нахальство и дерзость перваго и наигранная смѣлость забитаго человека, — втораго. Но Чехов-ли это? Выше была отмѣчена прекрасная Варя, сыгранная Лениковой: честная, душевная, прямая, настоящая — полная противоположность ей пріемной матери — Раневской.

В "Э-х Сестрах" Алексѣев играет Андрея Прозорова, их брата. Мягкотѣлый интеллигент, безвольный муж мѣщанин-авантюристки Наташи нашел в исполненіи Алексѣева свое настоящее лицо жалкаго, потерявшаго себя человека, но далеко не карикатурнаго, как мы имѣли неудовольствіе видѣть недавно на одной из Парижских сцен. Ростовцева вполне умѣстна в роли Наташи и с честью защищает роль фальшивой эгоистки, разорившейся мѣщанки, жены Андрея Прозорова! Удовлетворительна, но не болѣе, в своей «декламаціи» Максимова в роли Ирины и очаровательна, убѣдительно, трогательно Юрѣва в роли Маши. Напомню, что Маша влюбляется в Вершинина, полковника, пріѣхавшаго из Москвы.

Вершинин, противоположность ей обреченному мужу, учителю гимназіи, кажется ей каким-то носителем новых и свѣтлых идеалов, чѣм то особенным и прекрасным. Кулигин, ея муж, изображен Орловым как недалекій, но простой, трагическій человек, и совсѣм не смѣшной. Вершинина, к сожалѣнію, игра не обличившая по программѣ Массальскій, а другой артист, имени котораго не знаю. В виду его не очень благодарной немолодой вѣщности, впечатленіе его молниеносный успѣх у Маши.

Вынужден остановиться как на характерной иллюстраціи, на баронѣ Тузенбахѣ. Трудно, очевидно, молодым советским актрисам играть графов и баронов, послѣ всѣх каррикатур, предположенных в теченіи десятилѣтій. Не могу сказать, что обрисованный Колыцовым тип не симпатичен, — но уж очень он похож на провинціальнаго приказчика или армейскаго писаря. Вспоминается молодая царица Вроцкій из "Анны Карениной", привезенной сюда этим же театром в 1937 году.

Совершенно незабываем доктор Чебутыкин-Грибон. Шляпка, философ, умница, циник и добряк, — все подчеркнута, все выпукло без утрировки, все естественно, все нужно. Неплох Солѣный-Леонидов, хотя и схематичен.

Приступим к “Дядѣ Ванѣ”. Избалованное, самовлюбленное ничтожество, профессор Серебряков, нашел свое воплощеніе в артистѣ Хторовѣ. Прекрасно непріятен, чудесно фальшив, словом все, чѣм Чехов хотѣд наградить этого отрицательнаго героя, — все достаточно выявлено.

Соня, в исполненіи Ленинковой — большое, большое достиженіе. Снимаю шляпу и низко кланяюсь и желаю счастливаго и заслуженнаго артистическаго будущаго.

Орлов, играющій “дядю Ваню” уже поборил зрителя в роли Кулыгина в “Трех Сестрах”. Он и здѣсь больше чѣм “на мѣстѣ”; его страсти и разочарованія, надежды и моральный “крах”, — все понятно, все приемлемо.

Перейдем к доктору Астрову, в изображеніи Губанова. Здѣсь полностью сказывается декламационность, манерность и вычурность игры, в полном противорѣчій с заданіями Чехова и Станиславскаго. Странно, что тот же Губанов в “Вишневом Саду” дал очепь правдоподобнаго вѣчнаго студента, Трофимова. Но, поскольку поза и декламация годятся для говоруна-идеалиста Трофимова, постольку эта манерность никак не подходит Астрову, дѣятельному, умному провинціальному врачу.

Лишен возможности дать дальнѣйшій детальный разбор и посему постараюсь использовать оставшіяся мнѣ строчки, чтобы объяснить восторг одних парижских зрителей и нѣкоторый холодок других. Первые никогда раньше не видѣли Чеховских спектаклей Московскаго Художественнаго Театра и сравнивали со всѣм тѣм, что им было показано за границей, вторые тѣ, к сожалѣнію, не очень молодые, сравнивали Мхат сегодняшній со спектаклями до 1914 года видѣнными ими в Москвѣ-Петербурѣ. Это были спектакли со Станиславским, Москвиным, Леонидовым (старшим), Качаловым, Лужским, Массалитиновым, Книппер-Чеховой, Германовой, Гзовской. — Так сказать — “стаей славных”. Продолжать не буду. Надѣюсь, все понятно...

Л. Доминик

Редакція, помѣщая эту исключительно обстоятельную статью Л. Доминика, считает нужным обратить вниманіе читателей вообще, и видѣвших игру артистов темереннаго Художественнаго театра — в частности, на слѣдующее обстоятельство.

Вѣрнѣе, мы зададим вопрос. Если отбросить всякаго рода сравненія с игрой артистов “30 лѣтъ назад” и рѣшиться исключительно на сцену, если взять человека культурнаго, читающаго Чехова, но никогда не видѣвшаго его нѣкогда, — что можетъ быть (или было-бы) его впечатленіе от игры советских артистов? Дакн-ли они неискреннему зрителю то, что он ждет от этих-артистов, как от исполнителей Чеховских заданій? В достаточной ли мѣрѣ они олицетворяют задуманные Чеховым образы или Чехов, давая им текст — теперь уже ни причем?

Вот какіе вопросы встают, когда станем сравнивать отзывы о театральн. Худ. Театра имени Горькаго (?). Только задумавшись над ними нельзя не согласиться с Л. Домиником — “аромат утерян”.

Ред.