

**FILOZOFICKÁ FAKULTA UNIVERZITY PALACKÉHO
V OLOMOUCI**

KATEDRA SLAVISTIKY

**RUSKÉ DIVADELNÍ SPOLKY PŮSOBÍCÍ
V MEZIVÁLEČNÉM ČESKOSLOVENSKU**

**RUSSIAN THEATRE ASSOCIATIONS PERFORMING IN THE
INTER-WAR CZECHOSLOVAKIA**

VYPRACOVALA: Sonia Válečková

VEDOUCÍ PRÁCE: Doc. Mgr. Jitka Komendová, Ph.D.

2017

Prohlašuji, že jsem práci vypracovala samostatně a uvedla všechny použité zdroje.

V Olomouci,

podpis

Děkuji Doc. Mgr. Jitce Komendové, Ph.D., za konzultace, rady a cenné připomínky,
které mi během zpracování diplomové práce poskytla.

podpis

OBSAH

ÚVOD.....	6
1 RUSKÁ POMOCNÁ AKCE.....	9
1.1 Některé negativní dopady „Ruské pomocné akce“.....	10
1.2 Význam „Ruské pomocné akce“.....	10
2 RUSKÁ DIVADLA A JEJICH PŮSOBENÍ U NÁS.....	11
2.1 Rozdělení divadel.....	11
2.2 MCHT a jeho obliba u nás (1906).....	14
2.2.1 Jaroslav Kvapil o MCHATu.....	14
2.2.2 Obliba MCHT v meziválečném období.....	16
3 RUSKÁ DIVADLA, KTERÁ SE UTVOŘILA PŘÍMO V PRAZE.....	18
3.1 Ruské komorní divadlo a jeho počátek.....	18
3.1.1 Předložení návrhu.....	18
3.1.2 Rozdělení funkcí.....	19
3.1.3 Problémy s finanční situací.....	22
3.2 Pražská skupina MCHT.....	24
3.2.1 Počátky založení.....	24
3.2.2 Působení v Jugoslávii.....	27
4 RUSKÁ DIVADLA, KTERÁ K NÁM PŘIJELA Z JINÝCH ZEMÍ.....	28
4.1 Ruská divadla s předrevolučními kořeny.....	28
4.1.1 Kačalovská skupina.....	28
4.1.2 Hebrejské divadlo Habima.....	32
4.1.2.1 Habima v Praze.....	35
4.1.3 První studio MCHT a kult Čechova.....	36

4.1.3.1 Přerod Prvního studia MCHT v MCHT-2.....	38
4.1.3.2 Zahraničí a touha po založení vlastního divadla.....	39
4.1.4 Původní soubor MCHT v ČSR (názory na jeho fungování).....	41
4.1.5 Ďagilevův balet.....	46
4.1.5.1 Začátky baletního souboru.....	46
4.1.5.2 Pařížské sezóny a další hostování	47
4.1.5.3 První komplikace a jejich konec.....	49
4.2 Ruská divadla vzniklá za emigrace.....	51
4.2.1 Hudební divadlo V. I. Němroviče-Dančenka.....	51
4.2.2 Modrý pták.....	54
4.2.3 Romantické divadlo (balet).....	55
ZÁVĚR.....	57
PE3IOME.....	61
BIBLIOGRAFIE.....	69
PŘÍLOHY	73

ÚVOD

Předkládaná diplomová práce nabízí pohled na působení nejznámějších ruských divadelních spolků v meziválečném Československu. Jejich vliv na naši divadelní scénu je pokládán za veliký kulturní přínos, což můžeme dokázat na základě publikovaných článků například od Karla Čapka nebo i osobními intervencemi Jaroslava Kvapila. Na podporu ruských emigrantů byl vypracován program vládou Československé republiky nazvaný „Ruská pomocná akce“. Tento program měl za cíl poskytnout zázemí převážně emigrantům z řad ruské inteligence. Na přípravě „Ruské pomocné akce“ se podíleli hlavně Edvard Beneš a Václav Girsá. Nemalou zásluhu na podpoře celé akce měl i československý prezident Tomáš Garrigue Masaryk, který viděl hlavní přínos ruské emigrace v připravení nové inteligence pro příští, demokratické Rusko. Podstatou „Ruské pomocné akce“ bylo vytvořit přijatelné podmínky pro pokračování v činnosti této inteligence.

Hlavním úkolem diplomové práce je zmapovat působení různorodých ruských divadelních spolků v Československé republice v meziválečném období. Zaměřila jsem se na jejich rozdělení podle toho, kde a kým byly založeny. Mým dalším cílem bylo přiblížit tvorbu těchto divadelních spolků a vnímání jejich kulturního přínosu nejen v Československé republice.

Diplomová práce je rozdělena do 4 kapitol. První kapitola je věnována stručné charakteristice „Ruské pomocné akce“. V této části jsem se snažila nastínit její fungování, význam a některé negativní dopady. V druhé kapitole je poskytnut přehled rozdělení jednotlivých divadel. Zaměřila jsem se zde také na prvotní působení Moskevského uměleckého divadla v Československé republice. Další dvě kapitoly jsou věnovány bližšímu zpracování ruských divadelních spolků. První z těchto kapitol se zaměřuje na ruská divadla, která se utvořila přímo na našem území. Detailněji se zde věnuji Ruskému komornímu divadlu a Pražské skupině MČHT. Druhá kapitola zahrnuje divadla, která k nám přijela hostovat z Ruska a jiných zemí. Ty jsou dále rozděleny na ruská divadla s předrevolučními kořeny a ruská divadla vzniklá za emigrace. Mezi ruská divadla s předrevolučními kořeny jsem zařadila skupinu MČHT pod vedením Kačalova, hebrejské divadlo Habima reprezentující židovskou kulturu, První studio MČHT, MČHT v čele se Stanislavským a Ďagilevův balet. Mezi ruská divadla založena

až po roce 1917 spadá divadelní soubor Modrý pták, Hudební divadlo V. I. Němroviče-Dančenka a Romantické divadlo (balet).

Všechna výše uvedená divadla jsem se snažila zpracovat na základě jejich fungování, volby repertoáru a úspěšnosti u československého publika.

Při zpracovávání diplomové práce jsem vycházela z knižních publikací vydaných převážně až po meziválečném období. Ty jsem se snažila doplnit o dobové zdroje. Především jsem pracovala s níže uvedenými periodiky.

Časopis „*Студенческие годы*“ vycházel v Praze každý měsíc, a to mezi lety 1922-1925. Dříve byl vydáván pod názvem „*Студент*“ a později ho nahradil časopis „*Годы*“¹. Časopis se zaměřoval především na studentský život v emigraci. V každém čísle se nacházela pasáž věnována divadlu s názvem „Театр и искусство“, ze které jsem čerpala některé z informací. Pro mou diplomovou práci mi posloužila především vydání z roku 1922 a 1923, ale i třeba publikace již přejmenovaného časopisu „*Годы*“ z roku 1926.

Dalším dobovým zdrojem byl divadelní týdeník „*Jeviště*“, který vycházel jedenkrát týdně a řídil ho Jindřich Vodák společně s Otokarem Fischerem. Týdeník byl publikován v Praze mezi lety 1920-1922.²

S časopisem „*Воля России*“ jsem pracovala v digitalizované podobě, která byla dostupna na webovém portálu Národní knihovny v Praze. Časopis byl nejprve vydáván jedenkrát týdně, později pouze jednou do měsíce. Jeho název byl v průběhu let doplněn o podnázevy: „Еженедельник“, „Журнал политики и культуры“, nebo „Ежемесячный журнал“. Hlavním tématem byl politický život či vnitropolitický vývoj.³

V digitalizované podobě jsem pracovala i s denním periodikem „*Lidových novin*“, které vycházelo v Brně mezi lety 1914-1938⁴. Pro svou práci jsem použila především ročníky 1922 a 1928. Některé z publikovaných článků v Lidových novinách již byly ve špatné kvalitě, a tak jsem je z důvodu nečitelnosti byla nucena vynechat.

Největším přínosem z hlediska periodik pro mne byl časopis „*Teamp*“ (dříve jako „*Театр и жизнь*“), ze kterého jsem čerpala nejvíce. Články publikované v tomto

¹ *Студенческие годы (Прага, 1922-1925)* [online]

² Informace dostupné z databáze Národní knihovny [online] – www.aleph.nkp.cz

³ Tamtéž

⁴ Tamtéž

časopise zahrnovali informace téměř o každém z divadel v mé práci. Od Ďagilevova baletu, přes Romantické divadlo, Habimu a další. Časopis byl vydáván jedenkrát za dva týdny v německém Berlíně, kde ho čtenáři znají také pod názvem „Theater und Leben“. Časopis se zaměřoval především na propagandu ruského scénického umění v zahraničí a profesní působení ruských herců v emigraci.⁵

Nejméně jsem pracovala s periodiky: „*Československé divadlo: rozhledy po světě divadelním*“ a „*Rudým právem*“.

Všechna výše uvedená periodika jsou uložena a dostupná ve Slovanské či Národní knihovně v Praze. Některá z nich jsou přístupná v elektronické podobě na webovém portálu Národní knihovny.

⁵ Informace dostupné z databáze Národní knihovny [online] – www.aleph.nkp.cz

1 RUSKÁ POMOCNÁ AKCE

„Ruská pomocná akce“ probíhala v meziválečném období a byla mnohonárodnostní. Největší počet emigrantů k nám přicházel z Ruska. Mezi další zástupce z řad emigrantů patřili například Ukrajinci, obyvatelé Kazachstánu či Běloruska.

Koncepce „Ruské pomocné akce“ se začala realizovat hlavně od roku 1921. Celá byla založena na myšlence podpory „kulturních složek“ Ruska. Tím byla myšlena podpora učenců, spisovatelů nebo i novinářů. Ti byli zváni do Československa, kde se pro ně vláda snažila vytvořit přijatelné podmínky pro pokračování v jejich činnosti.⁶

Na realizaci „Ruské pomocné akce“ se podíleli hlavně Edvard Beneš, tehdejší ministr zahraničních věcí, a jeho zástupce Václav Girs. T. G. Masaryk viděl hlavní přínos ruské emigrace v připravení nové inteligence pro příští, demokratické Rusko. Snažil se proto zlepšit celkové postavení emigrantů ve světě. V dubnu roku 1923 se obrátil na Spojené státy americké s výzvou o pomoc ruským emigrantům po vzoru ČSR. Československá vláda chtěla poskytnout azyl a pomoc všem emigrantům, a to bez ohledu na jejich politické postoje. Jedinou podmínkou byl zákaz vměšování se do politických záležitostí Československé republiky.⁷

Pro příchozí ruské studenty byly zakládány školy např: Ruská lidová univerzita v Praze, Ruské reálné (reformní) gymnázium v Moravské Třebové, Ruská národní univerzita nebo Ruská právnická fakulta spadající pod Karlovu univerzitu.

Rok 1925 byl zlomovým. Masa ruských studentů ukončila vysokoškolské studium, a tudíž se začalo řešit, co s nimi. Československá republika pro ně neměla dostatečné uplatnění na pracovním trhu. Někteří z ruských studentů museli absolvovat specializované doplňující kurzy organizované vládou. Ne všichni se na přesyceném trhu práce mohli uplatnit právě ve svém oboru, který vystudovali. Mezi lety 1925-1928 hledalo práci 1 346 ruských absolventů, z nichž 55 % zkoušelo své štěstí za hranicemi Československa. V roce 1928 byl v Praze založen Slovanský institut, který sloužil jako

⁶ МАГИДОВА – СОКОЛОВА и др.: *Русская, украинская и белорусская эмиграция в Чехословакии между двумя мировыми войнами – сборник докладов*, Прага 1995, с. 47

⁷ VACEK, J. – BAVKA, L.: *Hlasy vyhnáných: Periodický tisk emigrace ze sovětského Ruska (1918-1945)*, Praha 2009, s. 17-19

místo pro spolupráci slovanských vzdělanců, včetně těch ruských. Důkazem je řada studií, které byly vydány ve spolupráci českých a ruských občanů.⁸

1.1 NĚKTRÉ NEGATIVNÍ DOPADY „RUSKÉ POMOCNÉ AKCE“

Ani „Ruské pomocné akcí“ se nevyhnuly některé negativní dopady. Ruští emigranti začali být postupem času náročnější. Kromě materiální pomoci se snažili dosáhnout i stejného postavení v Československé republice jako měli naši občané. Vláda si uvědomovala, že je potřeba chránit náš domácí trh, a tak zavedla určitá opatření. Už v roce 1921 chtělo Ministerstvo vnitra společně s Ministerstvem zahraničních věcí ČSR zastavit příliv emigrantů z Ruska. Ti značně převyšovali původně stanovený maximální počet. Československá vláda chtěla původně přijmout okolo 5 000 emigrantů. V roce 1925 jejich počet přesáhl 30 000 lidí, z nichž většina zde byla bez oficiálního povolení.⁹

1.2 VÝZNAM „RUSKÉ POMOCNÉ AKCE“

Ruští emigranti si zprvu mysleli, že jde pouze o přechodnou záležitost, a že se brzy budou moci vrátit zpět do své vlasti. Přesun do Československa brali jako jejich dočasné místo, kde se mohli v rámci možností realizovat. V naší zemi sice měli možnost k vytvoření stabilního zázemí, oni však stále „seděli na kufrech“ v naději, že podmínky v Rusku se změní k lepšímu. Postupem času se jejich naděje na návrat domů začaly rozplývat, a tak začal proces asimilace. Díky tomu jsme ale získali jedinečnou příležitost k vzájemnému pochopení a seznámení se s našimi kulturami. Někde v pozadí dokonce vysel příslib vzájemné spolupráce, alespoň v oblasti kultury a nauky.¹⁰

⁸ МАГИДОВА – СОКОЛОВА и др.: *Русская, украинская и белорусская эмиграция в Чехословакии между двумя мировыми войнами – сборник докладов*, Прага 1995, с. 51-52

⁹ МАГИДОВА – СОКОЛОВА и др.: *Русская, украинская и белорусская эмиграция в Чехословакии между двумя мировыми войнами – сборник докладов*, Прага 1995, с. 21

¹⁰ МАГИДОВА – СОКОЛОВА и др.: *Русская, украинская и белорусская эмиграция в Чехословакии между двумя мировыми войнами – сборник докладов*, Прага 1995, с. 21

2 RUSKÁ DIVADLA A JEJICH PŮSOBENÍ U NÁS

Po Říjnové revoluci v roce 1917 se mnohé ruské divadelní spolky snažily získat angažmá za hranicemi Ruska. Zejména pak ve slovanských zemích a na Balkáně: v Bulharsku, Srbsku, Chorvatsku, Slovinsku nebo také v Československu. Na jedné straně byla divadla, která se zaměřovala především na ruského diváka žijícího v emigraci. Tato divadla hrála své inscenace pouze v ruském jazyce. Na straně druhé stáli někteří ruští divadelní činitelé (působící v Rusku především v období do revoluce), kteří se snažili vytvořit v evropských hlavních městech svá vlastní menší divadla. Tato divadla měla být schopna přilákat na svá představení nejen ruské publikum, ale i publikum dané země. Hlavním cílem bylo zpopularizovat ruskou dramaturgickou tvorbu, která nebyla za hranicemi Ruska tolik známá. Divadelní hry byly hrány nejen v ruském jazyce, ale příležitostně i v jazyce příslušné země. Pro divadelní spolky nebylo jednoduché zavděčit se ruské emigrační společnosti. Důvodem byly rozdílné politické postoje a zařazení do různých společenských vrstev. Ne vždy tedy dokázali dostatečně ocenit představované hry. Mnohdy byly tyto divadelní spolky lépe přijímány československými občany.¹¹

2.1 ROZDĚLENÍ DIVADEL

Ruský divadelní život v Praze můžeme rozdělit do 2 základních skupin:

1. V první skupině figurují ruská divadla, která byla založena přímo v Praze. Do této skupiny spadají **Ruské komorní divadlo (RKD)** a **Pražská skupina MCHT**. Vedení Ruského komorního divadla plánovalo zaměřovat své inscenace i na současné ruské a zahraniční umělce. Tímto krokem se chtělo odlišit od ostatních divadel, která zpracovávají převážně klasická díla. RKD však nebylo schopno uskutečnit své prvoplánové cíle. V jejich repertoáru se tudíž objevovala hlavně klasická díla od: Gogola, Tolstého, Dostojevského, Ostrovského, Surgučeva či Turgeněva. Pražská skupina MCHT u nás působila celých 5 let, načež se přesunula do Jugoslávie a později zanikla. Hlavními představiteli byli Germanova a Massalitinov, kteří se starali o chod souboru a zároveň zářili

¹¹ ВАГАПОВА Н. М.: *Русская театральная эмиграция в центральной Европе и на Балканах: Очерки*, Санкт-Петербург 2007, с. 10-11

v hlavních rolích svých představení. V repertoáru převažovaly hlavně díla od Čechova, Dostojevského, Gogola či Andrejeva.

Pražská skupina se i přes určité inovace snažila zachovat tradici MCHT. Nesnažila se za každou cenu hledat nové cesty nebo rozšiřovat rámec působnosti či prezentace, kterými by vybočovala z nastavených standart proslulého moskevského divadla.

2. Do druhé skupiny jsem zařadila ruská divadla, která k nám přijela z jiných zemí

Tato skupina je dále rozdělena na:

- a) ruská divadla s předrevolučními kořeny
- b) ruská divadla vzniklá v období emigrace

Mezi ruská divadla s předrevolučními kořeny patří: **MCHT pod vedením Vasilije Kačalova, Habima, První studio MCHT, MCHT pod vedením Stanislavského a Ďagilevův balet.** MCHT pod vedením Vasilije Kačalova, neboli Kačalovská skupina, patřila k původnímu souboru Moskevského uměleckého divadla. Československému publiku nabídla divadelní ztvárnění her Čechova, Gorkého, Ostrovského či norského spisovatele Knuta Hamsuna. Jedním z hlavních bodů repertoáru byla také premiéra „Hamleta“. Divadelní soubor Habima byl hebrejského původu a založil ho Naum Zemach. Divadlo Prahu navštívilo pouze dvakrát, a i přesto zanechalo na divácích hluboký dojem. To bylo dáno zejména reálným prožíváním utrpení jeho členů, které se promítlo do děje každého představení. První studio MCHT v Praze účinkovalo v srpnu 1922 a pro diváky si připravilo zpracování děl Charlese Dickense, H. Heyermanse nebo Shakespeara. Velikého úspěchu dosáhlo představení „Erik XIV.“ s Čechovem v hlavní roli. Dalším divadelním uskupením z této skupiny je MCHT pod vedením Stanislavského, které se jako většina těchto divadel také zaměřilo především na ruská klasická díla. Posledním je Ďagilevův balet, který byl v baletním světě neopomenutelným souborem. V Praze se objevil nejprve v roce 1914 a poté až na podzim roku 1927.

Mezi ruská divadla vzniklá během emigrace jsem zařadila divadla: **Modrý pták, Hudební divadlo V. I. Němiroviče-Dančenka a Romantické divadlo (balet).** Divadlo Modrý pták bylo pod vedením Jakoba Južného a vzniklo v Berlíně, kde také převážně působilo. V rámci turné po dalších evropských zemích navštívilo i Československou republiku. Největší zájem o jejich představení měli němečtí občané žijící na našem území. Hudební divadlo V. I. Němiroviče-Dančenka se lišilo od ostatních divadlem svým

zaměřením na operu či operetu. Romantické divadlo bylo založeno Borisem Romanovem a v Praze vystoupilo s některými svými baletními představeními, ve kterých zazářili znamenité baletní tanečnice jako například Jelena Smirnova nebo Elsa Krjuger.

I na našem území byla snaha o rozvoj baletu. Velký podíl na tom měli Jekatěrina Nikolskaja a Remislav Remislavskij. Ti působili v hlavních baletních rolích v Národním divadle a zároveň se snažili založit úspěšné baletní školy na našem území. Do těchto škol byli vybíráni studenti s velkým potenciálem a hlavně talentem, kteří budou schopni pokračovat a převést ruskou baletní tradici do českého prostředí.¹² Nikolskaja si po odchodu z Národního divadla založila vlastní baletní školu. Pražskému publiku společně s jejími žáky představila dva programy s nacvičenými inscenacemi. V prvním programu byla hlavním bodem poéma „Extáze“ od Alexandra Skrjabina, která nebyla považována za zdařilou. Kritici viděli nedostatek v provedení představení. Nikolskaja potřebovala nejprve zapracovat na baletním vzdělání členů své baletní školy, kterou tvořili převážně mladí nezkušení tanečníci. U druhého programu s hlavním představením „Harlekyniáda“ byl zaznamenán větší úspěch. Nikolskaja měla díky svým zkušenostem velký předpoklad k tomu, aby se její baletní škola/ divadlo stalo úspěšným. Důležitým nedostatkem začátků fungování její školy byl chybějící režisér, který by jí pomohl vést strukturu všech představení.¹³ Dalším představitelem, který vedl baletní školu v Československé republice byl Remislav Remislavskij. Ten ji založil v roce 1922 společně se svou manželkou Irmou Stomeovou. Výuku baletu poskytoval i v baletní škole Národního divadla. Remislavskij vždy při výuce žáků prosazoval progresivní ruskou metodu. Po odchodu z Národního divadla vedl baletní soubor spadající pod divadlo Varieté, a to pouze v sezóně 1928/1929. Rok poté dostal angažmá v Buenos Aires, odkud se roku 1930 vrátil zpět do Prahy. Po návratu působil jako choreograf ve Velké opeře a v Divadle na Vinohradech.¹⁴

V meziválečném Československu, ale i v době pozdější je možné zaznamenat oblibu ruských her, které se dočkali zpracování i v podání českých dramatických umělců. Například na jevišti Národního divadla byla odehrána mnohá představení z ruského repertoáru. Za všechny můžeme jmenovat: Puškinova „Borise Godunova“, „Cara Fjodora Ivanoviče“ Tolstého, „Děti slunce“ Maxima Gorkého, „Medvěda“ Antona Pavloviče

¹² ПОСТНИКОВ С. П.: *Русские в Праге*, Прага 1928, с. 327

¹³ БЛАГОВ, В.: *Театр и искусство: О балете Е. Н. Никольской*, In: Годы, Прага 1926, №. 2, с. 34-35

¹⁴ Archiv Národního divadla: *Remislav Remislavský* [online]

Čechova, „Horoucí srdce“ Ostrovského, „Hoře z rozumu“ Gribojedova, „Revizora“ Gogola či „Měsíc na vsi“ Turgeněva.¹⁵

2.2 MCHT A JEHO OBLIBA U NÁS (1906)

Zájem o umění divadelního souboru MCHT ze strany českých divadelních představitelů byl zaznamenán již několik let před jejich příjezdem na naše území. Příčin bylo hned několik. Sféra československého divadelního prostředí potřebovala inovovat. Naši umělci se cítili příliš svázáni vlivem německého elementu v tehdejším Rakousku-Uhersku, a proto se chtěli vrátit ke slovanským kořenům. S tím souvisela i potřeba nové dramaturgie. Například díla Čechova si u nás velmi brzo našla své přívržence. Jeho hra „Racek“, která měla premiéru právě na scéně moskevského divadla, u nás byla odehrána hned několik dní poté. V roce 1901 se Josef Šmaha chopil Čechovovy další hry „Strýček Váňa“, kterou zrežíroval a představil na jevišti Národního divadla. „Višňový sad“ se dočkal své premiéry o tři roky později v Praze ve Švandově divadle a v Brně. Další z příčin zájmu o moskevské umění byla jejich poetika, která byla velmi blízká některým našim umělcům v čele s Jaroslavem Kvapilem. Ten se snažil s členy MCHT udržovat dlouhodobě kontakt. Jeho žena Hana Kvapilová se pokusila dostat mezi členy MCHT a zahrát si s nimi v některých představeních. Její pokusy však byly neúspěšné, neboť soubor Moskevského uměleckého divadla mezi sebe nechtěl přijímat cizince.¹⁶

2.2.1 JAROSLAV KVAPIL O MCHATu

Jaroslav Kvapil se ve své knize „O čem vím“ několikrát vyjádřil k mchatovskému umění, které velmi obdivoval. Činnost moskevského souboru měl zmapovanou již před jejich příjezdem do Československé republiky v roce 1906. Podle slov Jaroslava Kvapila bylo jejich účinkování u nás na počátku dvacátého století hlavním důvodem, proč se do Československa v meziválečném období vrátili. „Prahu neměli odjíždějící z domova ve svém programu a vyjeli vlastně dobývat jenom německého západu; v programu Prahu neměli, ale zdejší pobyt stal se jim přes všechnu krátkost nejmilejší a pro budoucnost i nejdůležitější dobou toho zájezdu, neboť první pobyt Moskevských

¹⁵ Archiv Národního divadla: *Činohra* [online]

¹⁶ ВЕЛЕМАНОВА В.: *Московский художественный театр: точки соприкосновения с Прагой*, Прага 1998, с: 3-4

v Praze sblížil družinu Chudožestvenného tčatru s námi tolik, že k nám pospíšila i po válce a došla zde ve zlých dobách ruských nanovo přívítání a záštity jako nikde jinde na světě.“¹⁷

Moskevské umělecké divadlo ještě před jejich příjezdem do Československé republiky účinkovalo v německém městě Berlíně. Jaroslav Kvapil se společně s ředitelem Národního divadla (ND) a svou ženou jel podívat na některá jejich představení. Berlín byl roku 1906 první evropskou zastávkou tohoto moskevského souboru. Cílem Kvapilovy cesty bylo dohodnout se se zástupci Moskevského uměleckého divadla na možnostech účinkování v Praze. V Berlíně navštívil čtyři jejich představení: „Cara Fjodora Ivanoviče“, „Tři sestry“, „Strýčka Váňu“ a „Na dně“. Dojmy z těchto představení vyjádřil ve své knize „O čem vím“ zde uvedenou citací: „A tyto čtyři ruské hry viděli jsme teď provedeny tak, jak se nám dosud o žádném divadle nesnilo. To byl prudký závan do všeho západního umění divadelního, to nebylo hraní divadla, to byly bohoslužby, to nebyla virtuosnost, ale zjasněná a svrchovaná pravda, nebylo v tom ani zamák konvence, ale přitom plno krásné tradice národní.“¹⁸ Po představeních se podařilo Jaroslavu Kvapilovi a Gustavu Schmoranzovi vyjednat spolupráci s MČHT. Kvapil bral příjezd moskevských do Prahy roku 1906 jako zlomový bod. Těsně před jejich příjezdem hrozilo, že Kvapilovi neprodlouží v Národním divadle smlouvu. Nakonec mu ji prodloužili a Kvapil mohl uvítat členy MČHT podle stanoveného plánu. „Krásní jarní dnové jejich pražského pobytu jsou v dějinách našeho divadelnictví slavnou a v pravdě převratnou kapitolou; nejdůležitější své divadelní události můžeme jarem r. 1906 rozlišovati podle toho, zda se staly před tím nebo až po tom prvním moskevském zájezdu do Prahy.“¹⁹

Kvapilova práce byla moskevskými umělci do značné míry ovlivněna. Bral je jako vzor světového divadelního umění. Nikdy se netajil tím, které vlivy mohou za jeho úspěšnou režisérskou tvorbu. V knize „O čem vím“ je výrok, který mne zaujal. Je v něm uvedeno následující: „Tři sestry viděl jsem u nich v Berlíně a měl jsem tolik smělosti, že jsem je za tři čtvrti roku poté uvedl na Národní divadlo po česku. Jistě jsem přitom ve všem všudy podlehl mocným dojmům Moskevských, a jestliže se po letech s velikou chválou tohoto prvního českého představení Tří sester vzpomínalo, je mi potřebou srdce

¹⁷ Citace z KVAPIL, J.: *O čem vím*, Praha 1947, s. 110

¹⁸ Citace z KVAPIL, J.: *O čem vím*, Praha 1947, s. 19

¹⁹ Citace z KVAPIL, J.: *O čem vím*, Praha 1947, s. 21

poděkovati velikým ruským učitelům za to, čím na mne působili a co jsem od nich v Berlíně pochytal. Učíme se druh od druhu, generace od generace, a netřeba zapírat, kde jsme se učili a od koho jsme se ponaučili...“²⁰

2.2.2 OBLIBA MCHT V MEZIVÁLEČNÉM OBDOBÍ

Na začátku ruské emigrace se mezi lidmi objevily na Moskevské umělecké divadlo rozporuplné názory. U některých československých občanů přetrvával vlídný a nadšený přístup v náhledu na ruské divadlo. Stejný, jako tomu bylo při prvním hostování MCHT u nás v roce 1906. U některých se však začali projevovat antipatie, které měly více příčin. Mohlo to být způsobeno nabídkou velkého množství nabízených možností pro ruské emigranty. Počínaje vysokoškolským vzděláním, konče zakládáním různých spolků, redakcí či divadelních souborů. Ruská divadelní uskupení byla podporována ze strany Ministerstva zahraničních věcí. Některá divadla poskytla ruským umělcům svá jeviště k dlouhodobému užívání. Mnozí lidé začali mít pocit, že se těmito kroky upozadňují české divadelní spolky. Ty ztrácejí možnost a prostor k nácvičku a odehrání jejich vlastních představení. Jiné obavy pramenily čistě z profesionálního hlediska. Většinu emigrantů představovali nadaní a pracovití lidé, kteří by je mohli v budoucnu nahradit na jejich postech.²¹ Nicméně pro velikou část obyvatel Československa bylo Moskevské umělecké divadlo a další ruská divadelní uskupení brána jako přínos pro naši divadelní kulturu.

Vlasta Fabiánová ve své knize „Jsem to já?“ zavzpomínala na chvíle, kdy moskevští umělci odjížděli z Československa. V následující citaci je vystižena euforie lidí, kteří vyprovázeli členy Moskevského uměleckého divadla na vlakové nádraží. „Hysterie vrcholila v den odjezdu MCHATu z Prahy. Pět tetiček jako jeden muž se navonělo, obléklo do svátečního, nakoupilo květy a šlo se loučit na nádraží. Teta Pavla, která dostala od Berseněva polibek na tvář, si pár dnů nemyla obličej, aby jí tam stopy po rtech zbožňovaného muže co nejdéle zůstaly. Květiny, které z oken vyhazovali Moskevští svým ctitelům, když se vlak rozjížděl, si každá usušila na věčnou památku.“²²

²⁰ Citace z KVAPIL, J.: *O čem vím*, Praha 1947, s.112

²¹ ВЕЛЕМАНОВА, В.: *Московский художественный театр: точки соприкосновения с Прагой*, Praha 1998, c. 10

²² FABIÁNOVÁ, V.: *Jsem to já?*, Praha: Odeon 1993, s. 29

Ruské divadelní spolky, které k nám zavítaly v rámci hostování nebo u nás byly založeny v meziválečném období, se většinou pojily právě s Moskevským uměleckým divadlem. V některých případech šlo o dočasně odloučenou skupinu pod vedením Kačalova, v jiných například o vydělená „Studia MCHT“. Ta fungovala do jisté míry nezávisle na hlavním souboru Moskevského uměleckého divadla. Pro československé publikum je známé hlavně První studio MCHT, které u nás hostovalo. Představení Prvního studia nejprve režíroval nadaný Vachtangov. Po jeho smrti se vedení ujal Michail Čechov a ze studia se stalo MCHT-2. Dalším odděleným souborem od Moskevského uměleckého divadla bylo Hudební divadlo pod vedením V. I. Němiroviče-Dančenka. Soubor se zásadně lišil svým zaměřením na operu či operetu. Ruské divadelní soubory vzniklé na území Československé republiky nebo v jiných evropských zemích se mnohdy skládaly převážně z bývalých členů Moskevského uměleckého divadla žijících v emigraci. Detailnější informace o výše zmiňovaných divadelních souborech jsou uvedeny v následujících kapitolách rozdělených do dvou hlavních částí.

3 RUSKÁ DIVADLA, KTERÁ SE UTVOŘILA PŘÍMO V PRAZE

3.1 RUSKÉ KOMORNÍ DIVADLO A JEHO POČÁTEK

Na jaře roku 1921 do Prahy zavítali N. V. Rešetniková a S. V. Strenkovský. Oba dříve působili jako herci v kyjevském Divadle Solovcova. Mimo jiné, Strenkovský také vyučoval a dělil se o své zkušenosti se studenty „Literárně-uměleckého spolku“ v Petrohradě. Na začátku dvacátých let přijeli Rešetniková a Strenkovský do Prahy, kde začali intenzivně spolupracovat s Prvním pražským ruským divadlem. Divadlo bylo založeno Vladimírem Charitonovičem Vladimírovem roku 1920. Skládalo se hlavně z amatérských divadelních nadšenců, kteří neměli dostatek zkušeností s jevištním vystupováním. Rešetniková, Strenkovský a Vladimírov společně pracovali například na inscenaci díla „Revizor“ od Gogola, kterého měli možnost představit na scéně Klubu obyvatel města (*Клубу горожан*). V témže klubu připravili na 5. dubna 1921 „VEČER SMÍCHU“. Program večera byl složen ze 3 kratších komedií, mezi něž patřila například komedie „Umřel jsem“ od Ivana Iljiče Mjasnického. I následující večery se tato talentovaná trojice snažila obohatit kulturní život československého obyvatelstva správně zvolenými a zajímavými představeními.²³

3.1.1 PŘEDLOŽENÍ NÁVRHU

V květnu roku 1921 předložil Strenkovský na zasedání Sdružení českých spisovatelů a divadelníků (*Общества чешских литераторов и работников сцены*) svou myšlenku o nutnosti vytvoření stabilního ruského divadla v Československé republice. Na předložený návrh zareagovala většina účastníků zasedání pozitivně. Nejdříve byla vytvořena tzv. Ohlašovací zpráva (*Докладная записка*), ve které byl popsán celý koncept nového ruského divadla. Obsahovala strategie fungování, zásady a cíle, kterých by měl divadelní soubor dosáhnout. Hlavním cílem nového ruského divadla bylo dopomoci ke vzájemné spolupráci a sblížení emigrantů s československým národem. Divadlo mělo seznamovat českého diváka s hrami ruských klasiků a s tvorbou současných ruských spisovatelů. Ruského diváka naopak seznámit se speciálně přeloženými (do RJ) hrami našich spisovatelů. Dalším bodem ve zmiňované zprávě bylo poskytování bezplatných divadelních představení pro české studenty. Takto

²³ ИНОВ, И.: *Литературно-театральная, концертная деятельность беженцев-россиян в Чехословакии (20-40-е годы 20-го века)*, Praha 2003, s. 182-184

vypracovanou ohlašovací zprávu bylo nutné zaslat na Ministerstvo zahraničních věcí Československé republiky, kde ji předali k posouzení.²⁴

Snaha zaměřit se i na současné spisovatele, Ruské komorní divadlo výrazně odlišovala od souboru Moskevského uměleckého divadla. Ten se zaměřoval převážně na klasickou tvorbu.

3.1.2 ROZDĚLENÍ FUNKCÍ

Patronem divadla, který měl po dobu šestiměsíční pražské divadelní sezóny financovat jeho činnost, měl být podle Strenkovského plánů již zmiňovaný Klub obyvatel města. Ten měl tímto krokem získat různé pravomoci a podílet se tak na vedení divadla. Ještě před slavnostním otevřením nového divadelního souboru došlo na rozdělování funkcí:

1. Ředitelem divadla se stal Michail Surgučev (ruský prozaik a dramaturg). Ten měl na starosti všechny úřední, tvůrčí a zastupitelské funkce divadla.
2. Hlavními režiséry se stali Strenkovský a S. N. Naděždin, herec a režisér Alexandrinského divadla.

Dále bylo v plánu:

- založení umělecké rady pro výběr repertoáru
- vytvoření kontrolní komise
- založení hereckého studia pro výuku mladých herců; lekce by byly vedeny zkušenějšími herci z řad členů souboru např.: Makovským či Surgučevem; výuka by zahrnovala kromě lekcí o historii a formách divadelního umění také lekce šermování, rytmické gymnastiky zpěvu nebo tance.

Soubor po Klubu obyvatel města požadoval počáteční sumu 400 tisíc Kčs. Klub takovou sumu poskytnout ale nemohl. Strenkovský se proto s prosbou o finanční pomoc obrátil na Ministerstvo zahraničních věcí Československé republiky. Z jejich zdrojů jim byla uhrazena pouze část potřebné sumy, a i přesto se vedení Ruského komorního divadla

²⁴ ИНОВ, И.: *Литературно-театральная, концертная деятельность беженцев-россиян в Чехословакии (20-40-е годы 20-го века)*, Прага 2003, с. 185-187

rozhodlo v krátké době otevřít. Dne 7. února roku 1922 bylo divadlo inscenací „Vlády tmy“ od Tolstého slavnostně otevřeno v jevištních prostorách Švandova divadla.²⁵

Strenkovský v článku o založení Pražského komorního divadla pro časopis „Teatr“ uvedl, že začátky nebyly vůbec lehké a mnozí lidé je od otevření vlastního divadla odrazovali svým pesimismem. „Ну, кому нужна здесь ваша драма?.. Кто пойдет к вам: чехи?... Но понимающих разговорную русскую речь среди них – не так уж много, а живую театральную – еще того меньше!“²⁶ Jelikož divadlo nebylo ze strany vlády zcela finančně zabezpečeno, museli se členové souboru hodně snažit, aby se divadlo uchytilo. Sám Strenkovský o Ruském komorním divadle říkal: „Правда, пока – дело наше скромное: мы бедны, как церковные мыши, у нас нет блестящих имен, нет ослепительных риз, нет возможности многократных повторений, но за то у нас: неумолчно звенит металл речей Пушкина, Грибоедова, Гоголя, Толстого, Островского, Андреева!.....Конечно, много еще ошибок, недостатков и слабых мест. Театру – далекий путь еще до строгой завершенной камерности.“²⁷ Za každým úspěchem stojí velké úsilí a odříkání. Strenkovský věřil, že přijde doba, kdy bude jeho divadlo fungovat bez problému, které ho doprovázely na začátku.

Ačkoli mělo Ruské komorní divadlo v plánu hrát i současnou ruskou a zahraniční tvorbu, v jejich repertoáru byla skoro všechna díla klasická. Mezi autory her spadali: Ostrovský, Moliere, Gogol, Surgučev, Tolstoj.

Inscenace odehrané roku 1922 na scéně Švandova divadla:

Únor:

- 7. – proběhlo slavnostní otevření Ruského komorního divadla v Praze
- 14.– Ostrovského „Vinný bez viny“
- 21., 22. – Večer na památku 300 let od smrti Moliera – odehrána představení „Směšné koketky“ a „Lékařem proti své vůli“

²⁵ ИНОВ, И.: *Литературно-театральная, концертная деятельность беженцев-россиян в Чехословакии (20-40-е годы 20-го века)*, Прага 2003, с. 188-192

²⁶ Citace z *Пražский камерный театр*, In: Театр, Берлин 1922, июль-август, № 12-13, с. 10

²⁷ Citace z *Пražский камерный театр*, In: Театр, Берлин 1922, июль-август, № 12-13, с. 10

Březen:

- 14. – Surgučeva „Obchodní dům“
- 18. – Moliera „Směšné koketky“ a „Lékařem proti své vůli“
- 21. – Gogol „Revizor“
- 23. – Moliera „Směšné koketky“
- 28. – Ostrovského „Chudoba cti netratí“

Duben:

- 6. – Večer na památku Andrejeva – představení „Život člověka“
- 20. – premiéra „Řek babylonských“ od Surgučeva
- 27. – Ostrovského „Bouře“

Květen:

- 9. – Andrejev „Dni našeho žití“
- 23., 24., 25. – „Řeky babylonské“

Červen:

- 1. – Večer na památku Dostojevského
- 3., 4. – Ostrovského „Vždyť jsme svoji“

Listopad:

- 24. – od Tolstého „Zlatá kniha lásky“

Ruské komorní divadlo stihlo v roce 1922 odehrát svá představení i v následujících městech: v Košicích (6., 10. března, 9. června.), Užgorodě (5., 8. března, 7., 8., 9., 10. června), Mukačevě (9. března, 5., 6. června), Ostravě (11. března), Olomouci (11. června. – v Národním domě, kde odehráli divadelní hru Ostrovského „Bouře“ a Dostojevského „Zločin a trest“).²⁸

O jedné z divadelních inscenací Ruského komorního divadla se psalo 12. května v Lidových novinách. Zdroj článku informoval o představení čtyřaktové tragikomedii

²⁸ BĚLOŠEVSKÁ L.: *Kronika kulturního, vědeckého a společenského života ruské emigrace v Československé republice – Díl I. 1919-1929*, Praha, 2000

Andrejeva, která byla ze života moskevských studentů a jmenovala se „Dni našeho žití“. Komédie byla publiku představena 9. května na scéně Švandova divadla a celé představení prý bylo odehráno s nadšením obsazených herců. Úlohy hlavní aktérky Olgy se výborně zhostila herečka Rečugordlová a celý sál byl beznadějně vyprodaný.²⁹

3.1.3 PROBLÉMY S FINANČNÍ SITUACÍ

Ruské komorní divadlo neustále doprovázely potíže s financováním jejich činnosti. Vstupenky na jednotlivá představení nebyly předraženy, a naopak byly dostupné téměř pro každého občana. Studentské vstupné činilo pouhé 3 Kčs, základní vstupné stálo 5 Kčs, skupinové bylo možné sehnat od 6 do 18 Kčs. Jedinou výjimkou byl příplatek za lože v ceně od 60 do 80 Kčs. Předprodej se uskutečňoval na více místech. Ve Švandově divadle, v Ruském domě na Václavském náměstí, v známé pražské ulici Na Příkopě nebo pak v knihkupectví Naše řeč v Ječné ulici. Ačkoli byly vstupenky levné a divadlo se díky tomu těšilo ve většině případů dobré návštěvnosti, Ruské komorní divadlo mělo vážné problémy s pokrytím všech nákladů na bezproblémové fungování. Členové souboru neměli dostatek financí na přípravování nových premiér, pořizování nových kostýmů a rekvizit nebo na přesuny divadelního spolku po republice. Strenkovský navíc zval na připravovaná představení externí interprety, které potřeboval také zaplatit. Finanční situace Ruského komorního divadla se ještě více zkomplikovala, když mu Ministerstvo zahraničních věcí dočasně pozastavilo financování. Důvodem byla nespokojenost MZV s fungováním divadla v první sezóně. V létě 1922 se někteří členové Ruského komorního divadla potýkali s nedostatkem peněz, jelikož jim vedení divadla dlužilo na výplatách. Informace o narůstajících materiálních problémech divadla se dostaly až k členům výboru Zemgoru.³⁰, který se přimluvil u Ministerstva zahraničních věcí, a to nakonec odsouhlasilo část dotací pro RKD. V červenci mu tedy bylo jednorázově vyplaceno 15 660 Kčs.³¹

I přes všechny jmenované finanční potíže pokračovalo Ruské komorní divadlo ve své činnosti, a naopak se k nim přidali někteří noví členové, s nimiž se soubor začal

²⁹ *Z pražské činohry*, In: Lidové noviny, Brno, 1922, 12. května, č. 236

³⁰ Zemgor = „Sjednocení ruských činitelů městských a venkovských samospráv“ – roku 1920 byla otevřena pobočka Praze se sídlem (nejprve v hotelu Palace v Panské ulici) v Praze II. (<http://www.militaria.cz/cz/clanky/valky-a-valecnici/ruska-pomocna-akce-a-vsekozacky-svaz.html>)

³¹ ИНОВ, И.: *Литературно-театральная, концертная деятельность беженцев-россиян в Чехословакии (20-40-е годы 20-го века)*, Прага 2003, s. 214-219

připravovat na následující divadelní sezónu. Dne 29. srpna vyplatilo Ministerstvo práce a sociálních věcí divadlu jednorázovou sumu ve výši 10 000 Kčs, která byla určena na „vybavení a zlepšení stravování skupiny“. Ruské komorní divadlo zahájilo novou sezónu v prostorách smíchovského divadla představením „Pavel I.“ od Merežkovského. První měsíce divadelní sezóny 1922/1923 se RKD muselo vyrovnat s menší návštěvností a tržby rovněž nebyly nijak vysoké. Ještě v srpnu roku 1922 ho navíc zastínilo účinkování Prvního studia MCHT, ve kterém byl hlavní hvězdou Michail Čechov. Jejich hereckému umění se Ruské komorní divadlo zatím nemohlo rovnat.³²

Inscenace odehrané roku 1923 na scéně Švandova divadla (+ hostování ve Stavovském divadle):

Leden:

- 12. – od Ostrovského „Poslední oběť“ – hostování Polevické

Únor:

- 2. – od Turgeněv „Měsíc na venkově“
- 7. – první výročí existence divadla – Turgeněv „Šlechtické hnízdo“ – účinkování Polevické – hostování ve Stavovském divadle
- 8. – jubilejní představení – roční výročí divadla - Turgeněv „Šlechtické hnízdo“ – účinkování Polevické – hostování ve Stavovském divadle
- 9. – A. Beristejn „Škval“ – v hlavní roli Polevická

Duben:

- 20. – od Ostrovského „Výnosné místo“ – za účasti Polevické

Květen:

- 18. – ukončení sezóny - Surgučeva „Podzimní housle“³³

³² ИНОВ, И.: *Литературно-театральная, концертная деятельность беженцев-россиян в Чехословакии (20-40-е годы 20-го века)*, Прага 2003, с. 226-227

³³ BĚLOŠEVSKÁ L.: *Kronika kulturního, vědeckého a společenského života ruské emigrace v Československé republice – Díl I. 1919-1929*, Praha, 2000

Časopis „Студенческие годы“ zaznamenal, že se Ruské komorní divadlo v roce 1923 hodně zaměřilo hlavně na díla Ostrovského, který tento rok slavil výročí svého narození. V prosinci prý zaznamenalo RKD úspěch s hrami Murského (za všechny můžeme jmenovat třeba „Svatbu Krečinského“). Československé publikum mělo navíc veliký zájem o představení s Polevickou. „Благодаря Елене Александровне январь и февраль были месяцами нового торжества русского искусства в Праге. Швандов театр давно не видел в своих стенах столько публики и такой публики, как во время гастролей Полевицкой.“³⁴ Ta zazářila v mnohých představeních. V novinách se o Polevické hodně psalo. Podle nich byla hlavní hvězdou představení Ruského komorního divadla. Když pak Polevická odjela, návštěvnost RKD se značně snížila.

Další možnou příčinou jejich malé návštěvnosti a úpadku byl nedostatek modernějších představení, které divákům vedení souboru při zakládání divadla slibovalo. Nepodařilo se jim ani zorganizovat původně zamýšlené herecké studio, které by dopomohlo k přípravě budoucích hereckých hvězd divadla. Soubor také sliboval zpracování některých českých her, ze kterých nakonec nezpracoval ani jednu. Ruské komorní divadlo u nás přes mnohá úskalí vydrželo fungovat přibližně dva roky, načež pak na konci roku 1923 u nás zakončilo svou činnost.³⁵

3.2 PRAŽSKÁ SKUPINA MCHT

Pražská skupina MCHT je soubor umělců (zahraničního) Moskevského uměleckého divadla, který měl mezi lety 1923–1927 sídlo v Praze, kde byl také založen. Za dobu svého působení stihl soubor zaujmout československé ale i zahraniční publikum. Skupina navštívila řadu dalších evropských zemí a v každé z nich slavila úspěch.

3.2.1 POČÁTKY ZALOŽENÍ

Někteří historici zabývající se vývojem Pražské skupiny MCHT považují za prvopočátek tohoto kolektivu rok 1921. Zejména v té době totiž měly vzniknout představy o vytvoření této jedinečné skupiny. Tehdy navštívila Kačalovská skupina (část

³⁴ Citace z *Русская театральная жизнь в Праге (сезон 1922- 1923 гг.)*, In: Студенческие годы, Прага 1923, апрель, № 1., с. 32

³⁵ ИНОВ, И.: *Литературно-театральная, концертная деятельность беженцев-россиян в Чехословакии (20-40-е годы 20-го века)*, Прага 2003, с. 252

souboru Moskevského uměleckého divadla) poprvé Prahu. Úroveň rozvoje divadelního umění v tehdejší Československu, podobnost v oblasti tvorby nebo možnosti a vize uskutečnění některých divadelních projektů. To vše bylo důležitým faktorem při rozhodování, kde bude nejlepší prostředí pro založení nové skupiny MČHT. Kačalovská skupina přijela do Československa v době, kdy v Rusku probíhala občanská válka. A právě zde se k ní přidala Maria Germanova, která žila v emigraci už od roku 1919. Když se pak Kačalovská skupina vrátila zpět do Ruska, Germanova se zbývajícím umělci hrála nějaký čas v Berlíně nebo dalších evropských zemích.³⁶

Vedení nového odděleného souboru Moskevského uměleckého divadla se společně s Germanovou ujal i Massalitinov. Pro Germanovou znamenalo Moskevské umělecké divadlo hodně. Svůj vztah k němu vyjádřila následovně: «Сказать, что это наш дом, где мы одна семья, - мало; что это то, что для ученого университет, лаборатория – тоже мало. Храм, церковь – тоже не исчерпывает значение Театра для нас. Это и то, и то, и то, и еще что-то, чего не скажешь словом... Я пришла в Театр совсем девочкой, и он сделал из меня не только актрису, но помог мне стать человеком, научил не только искусству игры на сцене, но и еще большому искусству мыслить, чувствовать и даже жить...»³⁷

Do Prahy se pak skupina přemístila na podzim v roce 1923. Od té doby začal divadelní spolek fungovat pod názvem Pražská skupina MČHT. Postupem času někteří zakladatelé skupinu opustili. V roce 1925 dostal Massalitinov nabídku zastávat pozici hlavního režiséra Národního divadla v Sofii (Bulharsko), kterou ochotně přijal. O dva roky později (1927) se s Prahou rozloučila i Maria Germanova. Ani jeden z odchodů však neznamenal konec souboru. Vedení se po jejich odchodu ujali P. A. Pavlov a V. M. Greč. Divadlo nadále hrálo své inscenace, které vznikly za dob jeho fungování u nás. Z důvodu ztráty podpory ze strany československé vlády však byly nuceni přemístit se do tehdejší Jugoslávie a za svůj nový domov přijali její hlavní město Bělehrad. Název Pražská skupina jim ovšem zůstal. Už v polovině 60. let 20. století vešel termín „Pražská skupina“ do historie, a to nejenom v Česku a na Slovensku. Dobře známý je i v Bulharsku, Srbsku, Chorvatsku a Slovinsku. Divadelní soubor zanechal silný dojem i u polského, rumunského nebo také řeckého diváka. Jeho představení měli možnost

³⁶ ВАГАПОВА, Н. М.: *Русская театральная эмиграция в центральной Европе и на Балканах: Очерки*, Санкт-Петербург 2007, с. 131

³⁷ Citace z МАКОВСКИЙ, С. К.: *Наш театр*, In: Артисты Московского Художественного Театра за рубежом, Прага 1922, с.11 [online]

shlédnout i západní země jako Anglie, Francie, Německo, Holandsko, Belgie, Švédsko atd.³⁸

Některé inscenované hry Pražskou skupinou MCHT v letech 1923/1924 v Divadle na Vinohradech:

1923:

- 31. května – „Obec Stěpančikovo“ Dostojevského
- 1., 2. června – „Višňový sad“ od Čechova
- 3. června – „Obec Stěpančikovo“ Dostojevského
- 5. června – „Strýček Váňa“ od Čechova
- 3. července – „Obec Stěpančikovo“ Dostojevského

1924:

- 4., 9., 16. ledna – „Bitva života“ Charlese Dickense
- 10. ledna – Ibsenova „Paní z moře“
- 26. ledna – Dostojevského „Obec Stěpančikovo“
- 31. ledna – „Jekatěrina Ivanovna“ Andrejeva
- 4. února – „Jekatěrina Ivanovna“ Andrejeva
- 11., 14., 22. listopadu – „Ženitba“ od Gogola
- 17. listopadu – výročí Germanové za její dvacetileté účinkování na divadelní scéně – Dostojevského „Bratři Karamazovi“
- 6., 9. prosince – „Ženitba“ od Gogola
- 10. prosince – „Bitva života“ Charlese Dickense³⁹

³⁸ ВАГАПОВА, Н. М.: *Русская театральная эмиграция в центральной Европе и на Балканах: Очерки*, Санкт-Петербург 2007, с. 132

³⁹ BĚLOŠEVSKÁ L.: *Kronika kulturního, vědeckého a společenského života ruské emigrace v Československé republice – Díl I. 1919-1929*, Praha, 2000

3.2.2 PŮSOBENÍ V JUGOSLÁVII

Král Alexandr Karageorgijevič, panovník tehdejší Jugoslávie, byl známý svým dobrým vztahem a přívětivostí k uprchlíkům z Ruska. A tak i Pražskou skupinou přijal ve své zemi s otevřenou náručí. Pavlov a jeho manželka Věra Greč se ujali vedení skupiny a zároveň se stali prvními profesionálními divadelními pedagogy pro srbské, chorvatské, bosenské a makedonské herce. Ti pak účinkovali v jejich představeních, která se setkávala jak s úspěchem, tak i neúspěchem. Členové souboru Pražské skupiny MCHT se často obměňovali. V roce 1930 bylo v Bělehradu oslaveno desetileté výročí fungování tohoto souboru. Během 30. let se změnilo myšlení společnosti a s tím i vše související. To znamená i umění. V Pražské skupině bylo mnoho nových, hodně mladých představitelů, kteří neměli tu šanci naplno prožít, natož pochopit tradice MCHT či projít školením Massalitinova. Pojetí divadelních představení už bohužel neměla takovou úroveň jako dříve, i když se Pavlov s jeho manželkou velice snažili. Režie nikdy nebyla jejich silná stránka a vždy byli spíše vynikajícími herci.⁴⁰

Když se v roce 1934 rozjela Pražská skupina MCHT hostovat do lotyšského hlavního města Rigy, přidal se k nim i Michail Čechov. Ten se společně s nimi pak přemístil i do Paříže. Někteří z členů skupiny se rozhodli ukázat kouzlo a umění souboru i za oceánem. Zájezd v USA si nenechali ujít například: V. Greč, M. N. Kryžanovskaja, P. Pavlov, Chmara a další. Někteří z nich už se do Evropy nevrátili a tím prakticky skončilo fungování Pražské skupiny.⁴¹

⁴⁰ ВАГАПОВА, Н. М.: *Русская театральная эмиграция в центральной Европе и на Балканах: Очерки*, Санкт-Петербург 2007, с. 160-161

⁴¹ МАГИДОВА – СОКОЛОВА и др.: *Русская, украинская и белорусская эмиграция в Чехословакии между двумя мировыми войнами – сборник докладов*, Прага 1995, с. 764

4 RUSKÁ DIVADLA, KTERÁ K NÁM PŘIJELA Z JINÝCH ZEMÍ

4.1 RUSKÁ DIVADLA S PŘEDREVOLČNÍMI KOŘENY

Divadla spadající do této skupiny fungovala již před začátkem ruské emigrace v roce 1917. Některá z nich byla kvůli nastolenému režimu v Rusku nucena na nějaký čas vyjet za hranice státu. Jiná se do Československé republiky a dalších evropských zemí podívala v rámci svého turné. Ne všechna tato divadla ovšem byla založena na území Ruska.

4.1.1 KAČALOVSKÁ SKUPINA

Kačalovská skupina spadala pod známý divadelní soubor MCHT. V roce 1921 tato skupina zamířila i k nám do Československé republiky pod vedením V. I. Kačalova, kde se setkala s velmi přátelským přijetím. Jejich evropské turné nebylo plánované. Během Ruské občanské války byla část skupiny moskevských umělců souboru MCHT odříznuta Děnikinovou armádou od Moskvy. A jelikož museli svůj návrat do hlavního ruského města odložit, rozhodli se prozatím přesunout na jih Evropy. Navštívili Krym či Gruzii, kde vyčkávali půl roku, než se situace trochu uklidnila. Poté se přesunuli do Bulharska a Jugoslávie. Herci této skupiny, jmenovitě např.: Kačalov, Olga Knipper-Čechovová, Kryžanovská, Berseněv, Massalitinov, Pavlov a mnozí další se snažili najít místo k dočasné emigraci. Jezdili tedy po Evropě, kde uskutečňovali pro tamní publikum svá představení.⁴²

V rámci jejich cest navštívili i Prahu, kde se zdrželi od května do října, tedy na celého půl roku. Dne 28. dubna 1921 přijela skupina pod vedením Kačalova na Wilsonovo nádraží v Praze, kde byla řádně přivítána. V Praze se k nim přidala i herečka Germanova, která již žila nějakou dobu v emigraci. Ačkoli byly lístky na představení drahé, nezůstalo ani jedno volné místo. V následujících dnech předvedli tito moskevští umělci českému publiku hry hlavně od ruských klasických umělců, tedy Čechova, Maxima Gorkého, či Ostrovského. Do svého repertoáru pro československé publikum zařadili i díla Knuta Hamsuna, norského spisovatele a nositele Nobelovy ceny za literaturu. Dvakrát se uskutečnili večery věnované Kačalovu či Germanové.

⁴² ВЕЛЕМАНОВА В.: *Московский художественный театр: точки соприкосновения с Прагой*, Прага 1998, с. 10

Kačalovci, jak se jim přezdívalo, hráli téměř každý večer a na nějakou dobu naprosto vytěsnili další divadelní spolky ze scény Divadla na Vinohradech. Hlavním režisérem skupiny byl, v divadelních kruzích dobře známí N. O. Massalitinov.

Představení z roku 1921 (květen/červen) – MCHT pod vedením Kačalova – Divadlo na Vinohradech:

Květen:

- 2., 6., 13., 16., 22. – „Višňový sad“ od Čechova
- 3., 7. – Hamsun „Před branou království“
- 5., 8., 20., 28. – Ostrovského „I chytrák se spálí“
- 9., 24., 31. – Gorkého „Na dně“
- 10., 11., 14., 15. – Dostojevského „Bratři Karamazovi“
- 12., 18. – Surgučeva „Podzimní housle“
- 17., 19., 21., 29. – Čechov „Tři sestry“
- 23., 27. – Hamsun „Hra života“

Červen:

- 1., 7. – Čechov „Tři sestry“
- 2., 6. – Čechov „Višňový sad“
- 4. – Gorkého „Na dně“
- 8. – Večer Germanové
- 14. – Večer Kačalova⁴³

O možnosti shlédnout divadelní představení hostujícího moskevského souboru informovala například „Воля России“. Zde je uvedena ukázka pozvánky na večer věnovaný Germanové: „8 июня 1921 в Виноградском театре состоится вечер артистки Моск. Худож. Театра М. Н. Германовой. В программе произведения

⁴³ BĚLOŠEVSKÁ L.: *Kronika kulturního, vědeckého a společenského života ruské emigrace v Československé republice – Díl I. 1919-1929*, Praha, 2000

Пушкина Тютчева, Бальмонта, цикл стихотворений Раб. Гагора, сцена из «Макбета» и др.⁴⁴

Po skončení divadelní sezóny se měla Kačalovská skupina přesunout k našim západním sousedům do Berlína. Český divadelní režisér Jaroslav Kvapil jim však nabídnul, aby u nás zůstali ještě alespoň do podzimu a zahájili tak novou divadelní sezónu v našem hlavním městě. Za tuto myšlenku se postavil i Karel Čapek, který patřil k jejím velkým obdivovatelům. Kačalovci návrh přijali a přes léto jim bylo zajištěno bezplatné ubytování u města Mělník, přímo v zámečku zvaném Neuberk. Zde měli k dispozici veškerý komfort, co se týče služebnictva, ale to hlavní pro ně byly obrovské prostory, kde si mohli nacvičovat novou inscenaci „Hamleta“. Během července odehráli pouze jedno představení Ostrovského „I chytrák se spálí“ a v srpnu věnovali dva dny představení „Tři sestery“ od Čechova. S nástupem září se Kačalovci přesunuli zpět do Prahy. Zde pracovali na posledních úpravách „Hamleta“.⁴⁵

Karel Čapek se ve své knize „Divadelníkem proti své vůli“ vyjádřil o pocitech, které měl při sledování příprav na Hamleta „Na takové zkoušce vidíte docela jinak než při představení, jak je celý kus smontován. Viděl jsem u nás už mnoho generálních zkoušek na velkých jevištích; vždy jsem měl dojem, jako by skládali nábytek a najednou se všechny součásti, nožičky, příčky, postranice k sobě nehodily a nezapadaly do sebe. Tu začne honem náš režisér s křikem něco osekávat, řezat, hoblovat, štípat; zas to pak dává dohromady, ale vypadá to ještě beznadějněji. A hle, za den, na premiéře, přece jen drží ten nábytek jakž takž pohromadě. Docela jinak u Moskevských. Součásti hladce zapadnou, výkon přiléhá k výkonu úzkostně vypilován, nenecháváje mezery a nestísněn, precizně, tiše a pevně. A přece režisér zaslechne skřípnutí, kterého naše uši při vši pozornosti nepostihnou.“⁴⁶

⁴⁴ Citace z *V Praze – Vечер М. А. Германовой*, In: Воля России, Прага 1921, 5 июня, № 221

⁴⁵ ИНОВ, И.: *Литературно-театральная, концертная деятельность беженцев-россиян в Чехословакии (20-40-е годы 20-го века)*, Прага 2003, с. 48

⁴⁶ Citace z ČAPEK, K.: *Divadelníkem proti své vůli*, Praha 1968, s. 78

Představení z podzimní sezóny roku 1921 (září/říjen) – MCHT pod vedením Kačalova –
Divadlo na Vinohradech:

Září:

- 11., 15. – Čechov „Strýček Váňa“
- 13. – Čechov „Višňový sad“
- 18., 24. – Shakespeare „Hamlet“
- 28. – Gorkého „Na dně“

Říjen:

- 1. – Čechov „Tři sestry“
- 2., 9., 10. – Shakespeare „Hamlet“
- 8. – „Strýček Váňa“ Čechova
- 14.-17. – hostování v Plzni, Mělníku, v Bratislavě⁴⁷

Během září a října převažovaly v repertoáru souboru hlavně hry Čechova. Hlavním bodem bylo samozřejmě dlouho očekávané představení „Hamleta“. Premiéra proběhla 18. září a během dvou měsíců byl „Hamlet“ na scéně Divadla na Vinohradech odehrán celkem pětkrát. Hra se neobešla bez rozporuplných názorů na její nové zpracování.

Noviny „Воля России“ informovali o představení „Hamleta“, které bylo odehráno 2. října na scéně Divadla na Vinohradech. V článku bylo napsáno: „2-го окт. в третий раз «Гамлет» прошел, как праздник искусства. Художественники еще больше вошли в свои роли и дали полновзвучное и гармоничное настроение трагедии. Музыка шекспировского слова, мелодия построения, широкий захват основных и побочных психологических движений развернулись, как в могучей симфонии. Были выделены тончайшие нюансы.“⁴⁸ Práce Kačalova na tomto představení je v článku velmi oceněna. Na konci je uvedena informace o plánovaném večeru 7. října na pomoc hladovějícím, kteří umírají. Ve Stavovském divadle měla být pro tuto příležitost odehrána představení ve spolupráci ruských a českých divadelníků.

⁴⁷ BĚLOŠEVSKÁ L.: *Kronika kulturního, vědeckého a společenského života ruské emigrace v Československé republice – Díl I. 1919-1929*, Praha, 2000

⁴⁸ Citace z *Художественный театр*, In: *Воля России*, Прага 1921, 5 октября, № 323

Sergej Makovský napsal v říjnu 1921 o Kačalově zpracování Hamleta: „В Гамлете-Качалове больше величавости, чем беззащитности, больше суровой отдельности от окружающих, неужели безумия сердца, „жестокости от любви“.“⁴⁹

Dne 28. září odehrál český divadelní spolek působící v Divadle na Vinohradech premiéru hry „Svatba Krečinského“ v inscenaci Karla Dostála. Právě před začátkem druhého aktu vyšla na scénu herečka Leopolda Dostálová a informovala publikum o sbírce prostředků na pomoc hladovějícímu Rusku. Za jeden večer se vybralo více než 3 000 korun, což v té době představovalo slušný obnos. Poté na scénu vystoupila celá Kačalovská skupina. Jeden z jejich předních představitelů podle slov Čapka poděkoval českým kolegům za podporu, divadlu za pohostinnost a pražskému publiku za projevení sympatií tomuto moskevskému souboru. Kačalovské skupině se u nás dostalo uznání za výborně odvedenou práci, kterou nás obohacovali přibližně půl roku. Dne 10. října se rozloučili s Prahou, a než se vrátili zpět do Moskvy, navštívili některá další města Československé republiky (Mělník, Plzeň). Poté následovala Bratislava nebo Berlín.⁵⁰

4.1.2 HEBREJSKÉ DIVADLO HABIMA

Následující divadlo Habima patří k divadlům malých forem. Ta se svým způsobem lišila od těch tradičních. Stěžejním prvkem byl hlavně humor, uvolněnější atmosféra a mnohdy i komunikace s obecnstvem. V Československé republice se mezi tento druh divadel řadily například: Divadlo Jára Cimrmana, Semafor (Suchý, Šlitr), či Osvobozené divadlo (Voskovec, Werich).⁵¹

Habima v Praze účinkovala pouze 2krát. Jejím zakladatelem je Naum Zemach. Hebrejské divadlo původně vzniklo na polském území, které spadalo pod Ruské impérium. V té době nemohli všichni ti, kteří mluvili biblickou hebrejštinou či jazykem jidiš, vystupovat za hranicemi vládou vytyčeného území. Teprve po vítězství v Únorové revoluci roku 1917 přišel zlom, kdy prozatimní vláda zbavila Židy náboženských a národnostních omezení. Divadlo Habima se poté přesunulo do Moskvy, kde začalo fungovat úplně od začátku. Zakladateli „nového“ divadla se vedle Zemacha stal také

⁴⁹ Citace z МАКОВСКИЙ, С. К.: *Гамлет-Качалов*, In: Артисты Московского Художественного Театра за рубежом, Прага 1922, с. 54 [online]

⁵⁰ ИНОВ, И.: *Литературно-театральная, концертная деятельность беженцев-россиян в Чехословакии (20-40-е годы 20-го века)*, Прага 2003, с.48-49

⁵¹ VÁLEK, O.: *Divadla malých forem* [online]

Michail Gnessin a Hana Rovina. Veliký režisér Stanislavský souboru pomáhal s některými divadelními představeními. Nicméně i přesto se židovskému divadlu žilo v Sovětské vlasti špatně. Bolševikům se nelíbila jejich ideologie a ve členech souboru viděli ohnisko sionismu. Shledali tedy, že divadlo není schopné přizpůsobit se ideologiím proletariátu. V roce 1920 mu dokonce zamezili přístup ke všem dotacím. Za záchranu Habimy se tehdy postavili významní umělci jako Konstantin Sergejevič Stanislavský, Fjodor Ivanovič Šaljapin, Vladimir Ivanovič Němirovič-Dančenko, Konstantin Aleksandrovič Mardžanov a další, kteří společně podepsali protestní listinu adresovanou Leninovi.⁵²

Jevgenij Bagrationovič Vachtangov, známý ruský herec a režisér, se stejně jako Stanislavský snažil divadlu pomoci s režírováním her. Oba tito významní moskevští režiséři viděli v souboru Habima něco zajímavého Asi nejznámější hra, kterou jim Vachtangov pomohl zrealizovat, byla inscenace hry „Dybuk“. Hra byla hrána v hebrejském jazyce a ačkoli mnozí lidé nerozuměli tomuto jazyku, představení v nich zanechalo hluboký dojem.

N. N. Jevreinov se v článku pro berlínský časopis „Театр“ zmiňuje o významném režisérovi Vachtangovi a uvádí jeho dojmy z návštěvy výše zmiňovaného představení. „В спектакле «Гадибука» «Габимы» самым показательным для режиссерской гениальности Вахтангова послужило в моих глазах то обстоятельство, что я, почти ни слова не понимая по древне-еврейски, был все время ритмически потрясаям театральным действием, доходя порою до со-экстатического переживания с «игравшими» актерами.“⁵³

Ještě o rok dříve, na přelomu července a srpna roku 1922, vychází v témže časopise prvotní článek o Habimě. Tentokrát byl napsán režisérem a teoretikem Fjodorem Fjodorovičem Komissarževským. Komissarževský byl bratr slavné ruské herečky a podle jeho slov byla Habima malinké divadlo, které bylo skryté v spletitých uličkách Moskvy. Jeho sál byl schopen pojmut pouze 200 osob a celkový vzhled divadla působil velmi skromně. Herci a herečky i přes všechnu bídu jejich života dokázali vytvořit nezapomenutelná představení. „Это замечательное дело создавалось в голоде, холоде, в непрерывной борьбе за право говорить на языке Торы, на языке

⁵² ИНОВ, И.: *Литературно-театральная, концертная деятельность беженцев-россиян в Чехословакии (20-40-е годы 20-го века)*, Прага 2003, с. 317

⁵³ Citace z ЕВРЕИНОВ, Н. Н.: *Апология театральности*, In: Театр, Берлин 1923, № 1, с. 6-7

гениального Бялика. Все артисты «Габима» - юноши и девушки, которым приходится зарабатывать кусок хлеба изнуряющим трудом“.⁵⁴

Komissarževský si plně uvědomoval a vážil si toho, co museli členové souboru Habima obětovat, aby si prosadili svoje zásady. Několikrát navštívil jejich představení a vždy to na něm zanechalo hluboký dojem, ačkoli nerozuměl jejich řeči. „Я знаю, какие трудности, какие сопротивления приходилось преодолевать этим людям, сколько ими затрачено энергии на борьбу с глупостью, завистью, злобой, но – я не стану рассказывать о страданиях, там где можно говорить о великой победе духа.“⁵⁵

Na konci článku se Komissarževský pokusil srovnat umění Habimy s uměním Moskevského uměleckého divadla. V tomto směru se vyjádřil následovně: „Но у артистов «Габима» есть – мне кажется – сильное преимущество перед Художественным Театром его лучшей поры, - у них не меньше искусства, но – больше страсти, экстаза. Театр для них - богослужбное дело, и это сразу чувствуешь. Все – слова, жесты, - мимика – глубоко гармоничны, и во всем горит та мудрая правда, которую рождает только искусство, только талант.“⁵⁶ Členové souboru Habima pro něj byly daleko emotivnějšími herci, jelikož do svých představení dokázali promítnout utrpení, které dlouhá léta prožívali.

Po odehrání několika představení začal „hon“ na Habimu gradovat. Vláda se rozhodla divadlu bránit v odehrání některých z připravovaných inscenací. Nakonec se Habimy na dlouhá léta zbavili, když ji poslali na dlouhodobé hostování do zahraničí. Roku 1926 se soubor Habima přesunul do Severní Ameriky. V Americe divadlo strádalo stejně jako v Sovětském svazu. Zatímco v Sovětském svazu to bylo zapříčiněno neschůdnou ideologií, v Severní Americe to bylo z hlediska velké konkurence. V Americe bylo mnoho židovských divadelních uskupení, která Habimě nedovolovala naplno zazářit. Od té doby začal pro Habimu a její členy „kočovní život“.⁵⁷

⁵⁴ Citace z КОМИССАРЖЕВСКИЙ, Ф. Ф.: *Вахтангов в театре «Габима»*, In: Театр, Берлин 1922, июль-август, № 12-13, с. 12

⁵⁵ Citace z КОМИССАРЖЕВСКИЙ, Ф. Ф.: *Вахтангов в театре «Габима»*, In: Театр, Берлин 1922, июль-август, № 12-13, с. 12

⁵⁶ Citace z КОМИССАРЖЕВСКИЙ, Ф. Ф.: *Вахтангов в театре «Габима»*, In: Театр, Берлин 1922, июль-август, № 12-13, с. 12

⁵⁷ ИНОВ, И.: *Литературно-театральная, концертная деятельность беженцев-россиян в Чехословакии (20-40-е годы 20-го века)*, Прага 2003, с. 317

4.1.2.1 HABIMA V PRAZE

První pražské hostování souboru se uskutečnilo v únoru 1928 a to na scéně Městského divadla. Hostování Habimy samozřejmě přitáhlo největší pozornost ze strany Židů, kteří u nás žili. Nicméně jejich divadelní představení si nenechali ujít ani někteří českoslovenští občané nebo ruští emigranti převážně z řad divadelních činitelů. Členové Habimy se v Praze cítili velmi dobře. Není se čemu divit. Vždyť Praha byla odedávna jedním z útočišť židovského národa. To je možné vidět na mnohých židovských památkách, které k Praze neodmyslitelně patří (Staronová synagoga, Židovský hřbitov...). V Praze se navíc narodila a tvořila řada osobností židovské národnosti z oblasti umění a vědy. Podruhé se k nám soubor Habima vrátil v lednu 1938, kdy účinkoval v prostorách Osvobozeného divadla a znovu se těšil zdejší pohostinnosti.⁵⁸

Karel Čapek věnoval divadelnímu souboru Habima ve své knize „Divadelníkem proti své vůli“ po jeho návštěvě v Československé republice také pár řádek. O jejich účinkování u nás napsal: „...hra těchto herců projevuje přímo náboženský zápal: je to ritus, je to obřadný zpěv, je to v různých variacích věčný pláč Izraele, jenž volá po Mesiáši. Ale o tuto hodnotu nejde; myslíme na příkladnost daleko řemeslnější, na technickou úroveň herectví, na kterou my - myslím naše herce, autory i publikum - se můžeme dívat s tichou závistí.“⁵⁹

Na druhé účinkování Habimy v Československé republice v roce 1938 vyšla v novinách „Rudé právo“ recenze. Autor v článku srovnává úspěch hry „Dybuk“, která u nás byla představena už před lety, s druhou hrou „Uriel d'Acosta“. První z jmenovaných her „Dybuk“ sklídila u československého publika veliký úspěch. Svou zásluhu na tom měl dřívější velkolepý režisér Vachtangov. Ten již věděl, jak s herci divadla Habima pracovat. Druhé představení s názvem „Uriel d'Acosta“ už byla v rukou režiséra jiného. Českoslovenští kritici si rozdíl všimli na první pohled. Situaci nezachránili ani vynikající herci jako Hana Rovina, I. Bertonov, Friedland, J. Govinská a další, kteří byli hvězdami už ve hře „Dybuk“. „A přece je „Uriel d'Acosta“ jen připomínkou jejich umění, a ne uceleným uměleckým dílem. Už dávno z něho vyprchala působivá životnost, kterou je snad na chvíli dovedl vybavit režisér Alexandr Granowsky, práce se rozpadla na drobné úseky několika velkých hereckých výkonů a chabé spojení

⁵⁸ ИНОВ, И.: *Литературно-театральная, концертная деятельность беженцев-россиян в Чехословакии (20-40-е годы 20-го века)*, Прага 2003, s. 319-320

⁵⁹ Citace z ČAPEK, K.: *Divadelníkem proti své vůli*, Praha 1968, s. 99-100

mezi nimi bylo na konec docela přerušeno, protože všelijaké ty aktuální nápadečky režiséra se ukázaly příliš lacinými, než aby vydržely žít několik let.“⁶⁰

4.1.3 PRVNÍ STUDIO MCHT A KULT ČECHOVA

Michail Čechov byl synovcem známého spisovatele Antona Pavloviče Čechova, který se narodil na konci 19. století (1891). V roce 1907 byl přijat do Divadelní školy A. S. Suvorina a začal se ubírat tímto směrem. Po dokončení školy se mu naskytla příležitost stát se členem právě v Suvorinském divadle. Rok 1912 pro něj byl zásadním, jelikož se přestěhoval do Petrohradu, a především byl seznámen se Stanislavským. Na základě toho se stal členem Moskevského uměleckého divadla. V témže roce založil Stanislavský za pomoci Leopolda Antonoviče Suleržického Studio MCHAT. Do tohoto studia vybral mladé herce z MCHATu, kteří zatím neměli to štěstí prosadit se a hráli proto pouze podřadné role. Viděl v nich ale novou generaci, která v budoucnosti ovládne hlavní soubor MCHT a bude moci pokračovat v již zavedené tradici. Mezi těmito herci bychom našli právě Čechova, G. Chmaru, L. Dějkunovou, S. Birmanovou a další. Hlavním učitelem byl zvolen Suleržický, který své žáky učil metodám zavedeným v Moskevském uměleckém divadle. Dělal s nimi různá cvičení na rozvíjení fantazie a pěstování pocitu pravdy na jevišti. Postupem času začalo žákům vadit, že zatím nemohou hrát před živým publikem. Richard Boleslavský, jeden z žáků studia, vyzval ostatní k nastudování hry „Zkáza a naděje“ od Hermana Heyermanse. S touto hrou chtěl předstoupit před Stanislavského a ukázat mu hereckou kvalitu členů studia. Roku 1913 tak učinili a se souhlasem Stanislavského začala pro členy studia pravidelná představení pro širokou veřejnost.⁶¹

Téměř všechna představení měl v režii nadaný Vachtangov, který Čechova obsazoval do zajímavých rolí v každém představení, které si studio nacvičilo. Sám Stanislavský o něm v roce 1920 řekl nově příchozím talentům do MCHATu: „Učte se systému podle Míši Čechova; všechno, čemu vás učím, je obsaženo v jeho tvůrčí individualitě. Je to obrovský talent a neexistuje tvůrčí úkol, který by Čechov na jevišti neuměl splnit.“⁶² I přes všechnu slávu se ve svém životě musel Čechov vyrovnávat

⁶⁰ Citace z *Uriel d' Acosta: Druhé představení hebrejského divadla „Habima“ v Praze*, In: Rudé právo, Praha, 1938, 29. ledna, č. 24

⁶¹ ČECHOV, A. M.: *Hercova cesta*, Praha, 1990, s.149-151

⁶² Citace z ČECHOV, A. M.: *Hercova cesta*, Praha, 1990, s. 157

s psychickými problémy a úzkostnými stavy. V roce 1917 se jeho psychický stav ještě zhoršil. Došlo to až tak daleko, že třeba během představení z ničeho nic odešel, aniž by dokončil svou roli. Nakonec přestal vycházet z domu a Stanislavský pro něj hledal odbornou pomoc. Nic z toho bohužel nepřinášelo výsledky. Až když se samotný Čechov snažil znovu vpravit do divadelního světa a spolupracoval na různých projektech, jeho stav se zlepšil. Roku 1921 byl opět pokladem divadelní Moskvy. Rusové na něj byli náležitě hrdí. O rok později, tedy v roce 1922, zasáhla Čechova smutná zpráva. Vachtangov zemřel. Pro Čechova to bylo bolestné období, jelikož s Vachtangovem ztratil mimořádného přítele a hlavně člověka, který fungoval a přemýšlel na stejné úrovni jako on sám.⁶³

Po Vachtangově smrti si všichni pokládali otázku, kdo místo něj povede První studio MCHT. Než se vše vyřešilo, soubor zatím zvládl své plánované evropské turné, které mělo veliký úspěch. V srpnu zavítali v rámci turné i k nám do Československé republiky.

Odehraná představení Prvního studia MCHT v srpnu 1922 – Divadlo na Vinohradech

- 16., 17., 23. – představení „Cvrček u krbu“ Charlese Dickense
- 17. – představení „Erik XIV.“
- 19., 23. – představení „Smrt naděje“ H. Heyermanse
- 20. – „Dvanáctá noc“ Shakespeara
- 21. – „Erik XIV.“
- 22. – „Dvanáctá noc“ Shakespeara⁶⁴

Umění Čechova okouzlo nejednoho československého umělce či diváka. Sám Karel Čapek, který byl přítomen na představeních studia o Čechovovi v Lidových novinách napsal: „Herecké umění, jaké jsem viděl v jeho Eriku XIV., viděl jsem poprvé v životě; a nedovedu si představit, že bych kdy mohl spatřit více.“...Rád bych se přiznal, že tento herec Čechov mně byl zjevením lidské duše. Strindberg není zrovna milostivý k lidské duši; jeho Erik XIV., je divý blázen, prchlý a dětský, polo uličník a polo

⁶³ ČECHOV, A. M.: *Hercova cesta*, Praha, 1990, s. 156-166

⁶⁴ BĚLOŠEVSKÁ L.: *Kronika kulturního, vědeckého a společenského života ruské emigrace v Československé republice – Díl I. 1919-1929*, Praha, 2000

enthusiast...a přece z výkonu Čechovova vysoce planula krása lidské duše, překrásná skutečnost toho, že jsme dušemi. Ta skutečnost mi nikdy neplynula tak jasně z rozjímání filozofů a naléhání moralistů jako z tváře a rukou, překotně chvátajících gest, vystřelujících pohybů, celé nádherné nervosity tohoto herce útlé postavy a chorého hlasu. Více mi divadlo nedalo a již nedá.“⁶⁵

Jiný pohled na představení v podání Prvního studia МСНТ se objevil v časopise „Студенческие годы“. Zde byla zmínka o letní divadelní sezóně, ve které se představilo i zmiňované První studio МСНТ. Autor článku se nejprve vyjadřuje k smrti Vachtangova a posléze se zaměřuje na některá odehraná představení. S některými výkony členů studia (kromě Čechova) není zcela spokojen. „Dvanáctou noc“ společně s další inscenací „Cvrček u krbu“ svým ztvárněním přirovnává k výkonu řadového divadla a určitě ne k výkonu hodného Prvního studia МСНТ. „Умерла душа „Студии“ – Вахтангов, и отсутствие его остро чувствуется, а последнее его гениальное достижение „Эрик XIV.“ только усиливает горечь незаменимой утраты...Красочно и живо поставлена „Двенадцатая ночь“ Шекспира, но в ней, как и в постановке „Гибели Надежды“ Гейерстама, чувствуется что-то от большевизма, грубость и резкость некоторых мест переходит за грань художественной меры и оставляет неприятный осадок.“⁶⁶

Po návratu z turné bylo studio svěřeno do rukou Čechova. Mnozí se však obávali, zda je možné navázat na úspěchy Vachtangova a pokračovat dále na stejné umělecké úrovni.

4.1.3.1 PŘEROD PRVNÍHO STUDIA МСНТ V МСНАТ-2

Pod vedením Michaila Čechova se První studio МСНТ stalo samostatným divadlem a bylo přejmenováno na МСНАТ-2. Celý soubor se přestěhoval do nové budovy na náměstí Sverdlova. To Stanislavského trochu zamrzelo, jelikož jeho cílem bylo především vychovat z členů studia nástupce pro МСНАТ původní. Ve své knize s názvem „Моя жизнь в искусстве“ se v rámci povídání o konci Prvního studia vyjádřil pouze ve zkratce: „Я не буду говорить о последнем периоде существования Первой студии, потому что в этот период я не принимал непосредственного участия в ее

⁶⁵ Citace z ČАРЕК, K: *Čechov*, In: Lidové noviny, 1922, 22. srpna, Brno, č. 418

⁶⁶ Citace z *Театр и искусство*, In: Студенческие годы, Прага 1922, август-сентябрь, № 3-4, с. 17

творческой жизни. Окрепнув, она повела самостоятельную художественную жизнь и, наконец, превратилась в МХАТ 2-й.⁶⁷

Prvním představením v podání Čechova byl „Hamlet“, kterého režírovali na pokyn Čechova rovnou 3 herci: Tatarinov, Čeban a Smyšljajev. Premiéra proběhla na jejich nové scéně v listopadu 1924 a diváci si na ni utvořili rozporuplné názory, a hlavně pak na Čechova v roli Hamleta. Po pár měsících se proti Čechovovi jako řediteli začala uvnitř MCHAT-2 tvořit opozice v čele s Lunačarským. On a někteří další umělci nesouhlasili s novými technikami, které Čechov vymyslel a zavedl. Konflikt se neustále stupňoval, až na počátku roku 1927 nabyl takových rozměrů, že Čechov požádal o možnost odstoupení z funkce. Ačkoli se za něj mnoho lidí postavilo, nakonec bylo jeho žádosti vyhověno a z pozice vedoucího divadla byl sesazen.⁶⁸

4.1.3.2 ZAHRANIČÍ A TOUHA PO ZALOŽENÍ VLASTNÍHO DIVADLA

Roku 1928 odjel Čechov do zahraničí na dovolenou a už se do SSSR nikdy nevrátil. Během dovolené podepsal v Německu smlouvu s Maxem Reinhardtem⁶⁹ na angažmá v jeho divadle, kde se musel seznámit s naprosto novým prostředím a způsobem hraní na jevišti. V cizině mu byla velikou oporou jeho žena Olga Čechovová, která mu pomohla prosadit se v oblasti filmu. Čechovovi ale nestačilo být pouze filmovým hercem. Jeho vášní byl divadelní svět, kde ho to naplňovalo. V červnu roku 1930 pomohl divadlu Habima zrežirovat „Večer tříkrálový“. Kolem Čechovova se navíc v témže roce začali seskupovat ruští herci, mezi nimiž byli i někteří bývalí členové MCHAT-2. Ve svém volném čase s nimi v Berlíně nacvičoval inscenaci „Hamleta“ v ruském jazyce a díky tomu ho napadlo pokusit se o založení vlastního divadla.⁷⁰

Jeden z jeho přátel mu poradil, aby zkusil požádat o pomoc československého prezidenta T. G. Masaryka. A tak mu Michail Čechov poslal v březnu roku 1930 dopis, ve kterém žádal o finanční podporu pro něj a jeho kolegy. „Я живу мыслью о создании нового театра, о воплощении в нем целого ряда новых художественных идей и образов...Задача моего театра должна состоять в том, чтобы дать возможность

⁶⁷ Citace z СТАНИСЛАВСКИЙ, К. С.: *Моя жизнь в искусстве*, Москва 1980, с. 374

⁶⁸ ČECHOV, A. M.: *Hercova cesta*, Praha, 1990, s. 167-172

⁶⁹ Max Reinhardt – vlastním jménem Maximilian Goldmann. Byl to rakouský divadelní režisér, který se stal později ředitelem v Deutsches Theater. [online]

⁷⁰ ČECHOV, A. M.: *Hercova cesta*, Praha, 1990, s. 174-179

классическим произведениям прозвучать в современности, как того требуют новые условия жизни и новое состояние сознания зрителя...“⁷¹ Dále v dopise slíbujе, že díky výborné herecké a režisérské technice budou jeho divadelní inscenace snadno pochopitelné a dostupné pro každého člověka. To vše nezávisle na rodném jazyce obecnstva. Dosáhnout takového výsledku mohou i díky převládajícím elementům pantomimy či jevištního děje. Dopis pokračujе prosbou o materiální pomoc, kterou potřebují na uskutečnění tří plánovaných inscenací. Podle Čechova je potřeba na zmíněných inscenacích usilovně pracovat alespoň rok, než budou schopni se vztyčenou hlavou a hrdostí předstoupit před obecnstvo. Čechov níže také vyčíslil potřebnou sumu. V první řadě však žádá pouze její část, která činí 900 000 korun československých.⁷²

Nehledě na to, že měl Čechov mnoho sympatií u Jaroslava Kvapila, Karla Čapka, a i samotného Masaryka, žádosti nemohlo být vyhověno. V době ekonomické krize nebylo prakticky možné poskytnout na účely divadla potřebnou sumu, která byla v závěru vyčíslena až na 1 500 000 Kčs. Vyšli mu tedy alespoň vstříc, když mu nabídli, aby se svým souborem vzal herecké angažmá ve Vinohradském divadle. Čechov nabídku odmítl. Stále si chtěl jít za svým snem a nechtěl z něho ustupovat. Jeho vize vlastní scény se mu později uskutečnila v Paříži v pronajatém divadle Atelier. Posléze si založil divadelní Studio v Anglii a roku 1938 skončil v USA.⁷³

Přízeň ze strany Jaroslava Kvapila mu posloužila v tom, že mu bylo nabídnuto angažmá od vedení Vinohradského divadla, kde měl Kvapil důležité slovo. Michail Čechov informuje Kvapila o obdržené nabídce v jednom z jeho dopisů. Zároveň mu v dopise objasňuje, že nemůže nabídku přijmout. Nabídnuté angažmá se nevztahovalo na celý jeho soubor, a tudíž by nemohl dále pokračovat v jeho snu o vlastním divadle.⁷⁴

⁷¹ Citace z ЧЕХОВ, М. А.: *Литературное наследие в двух томах – том первый*, Москва 1986, с. 376

⁷² ЧЕХОВ, М. А.: *Литературное наследие в двух томах – том первый*, Москва 1986, с. 376-377

⁷³ ВЕЛЕМАНОВА В.: *Московский художественный театр: точки соприкосновения с Прагой*, Прага 1998, с. 15

⁷⁴ ЧЕХОВ, М. А.: *Литературное наследие в двух томах – том первый*, Москва 1986, с. 383-384

4.1.4 PŮVODNÍ SOUBOR MCHT V ČSR (názory na jeho fungování)

Soubor MCHT fungoval mnoho let pod vedením Konstantina Sergejeviče Stanislavského a Vladimíra Ivanoviče Němiroviče-Dančenka, kteří byli jeho zakladateli. Stanislavský byl symbolem nového přístupu k výchově herců. Jeho metody se později staly důležitým prvkem v divadelním umění po celém světě.

J. Krasnopolská se v knize „Артисты Московского Художественного Театра за рубежом“ zmínila o přístupu Stanislavského k divadlu. Stanislavský byl ochoten poskytnout své rady a předat zkušenosti každému, kdo o to požádal. O divadle byl schopen vézt dlouhé rozhovory a práce v divadelním světě ho naplňovala. Nejvíce podporoval mladé talentované herce, ve kterých viděl budoucnost divadelního světa. „Станиславский – подлинный жрец вдохновенный. Его жизнь проходит в непрерывном служении своему искусству, в неустанном горении делом своим. Во всякий час дня и ночи он готов говорить о театре, болеть театром, творить, изобретать.“⁷⁵

Soubor Moskevského uměleckého divadla k nám poprvé zavítal v roce 1906 a slavil veliký úspěch. Do Československa se pak vrátil ještě několikrát ať už v původní sestavě, nebo právě jako oddělená skupina skládající se z herců moskevského divadla. Jelikož není možné obsáhnout zde na pár stránkách celé fungování Moskevského uměleckého divadla, rozhodla jsem se v této pasáži zaměřit a vybrat pouze recenze a názory lidí na jeho fungování u nás.

Jako první náhled na fungování Moskevského uměleckého divadla v Československé republice jsem si vybrala ten Němiroviče-Dančenka. Tehdejší ředitel MCHT uvedl své dojmy z prvního příjezdu do Československa v roce 1906 ve své knize „Из прошлого“ (1938). Němirovič-Dančenko v knize popsal cestu Moskevského uměleckého divadla do Prahy, co tomu předcházelo a jaké pro ně bylo připravené přivítání. Jako první uvedl nesnáze při domlouvání angažmá s vedením Národního divadla. První jednání o možnosti účinkování v Praze selhalo. Hlavním důvodem byl nízký výdělek, který by jim nepokryl ani z poloviny jejich výdaje. Jedním z řešení bylo zvednout ceny vstupného. Tato varianta nejprve u výboru Národního divadla nebyla schválena. Na jedno z posledních představení proto přijel osobně ředitel Národního

⁷⁵ Citace z КРАСНОПОЛЬСКАЯ, Е.: *Константин Сергеевич Станиславский*, In: Артисты Московского Художественного Театра за рубежом, Прага 1922, с. 17 [online]

divadla Gustav Schmoranz s dramaturgem Jaroslavem Kvapilem a jeho ženou. Po skončení představení „Tři sestry“ byla dohoda o účinkování MCHT v Praze konečně uzavřena. Změna názoru výboru Národního divadla na zvýšení cen vstupného byla založena na vynikajících recenzích Kvapila a Schmoranze po shlédnutí představení. Příjezd členů Moskevského uměleckého divadla se neobešel bez velkolepého přivítání. Na ulicích a vlakovém nádraží se shromáždili tisíce lidí, kteří je vítali různými pokřiky, kytkami a máváním šátků. Hlavní představitelé MCHT měli naplánováno několik oficiálních návštěv. Okolo páté hodiny odpolední pak na všechny čekal přeplněný raut. Následující dva dny pro ně byla připravená prohlídka nejznámějších pražských památek a galavečer. Na počest „příjezdu slovanských hostů“ byla na galavečeru odehrána opera „Prodaná nevěsta“ od Bedřicha Smetany. Všechna odehraná představení Moskevského uměleckého divadla naplánována na zbylé dny jejich pobytu měla obrovský úspěch.⁷⁶

V další knize zpracované Svazem Ruských Válečných Invalidů byla umístěna odpověď Němiroviče-Dančenka týkající se jeho pocitů z pobytu v Československé republice. „V tom všem se můžeme mnohému a mnohému přiučiti, a rozumí se, že náš dlouhý pobyt mezi tímto bratrským národem nemůže i nám nepřinést velmi blahodárného ovoce.....Až budeme znovu budovati příští Rusko, bude naše vlast za mnohé vděčiti ušlechtilé zemi, jež nás přijala pod svůj krov s tak vřelou láskou.....vděčná vzpomínka na pohostinné Čechy bude oním tmelem, jenž spojí demokratické, federativní a svobodné Rusko budoucnosti se svobodným, nezávislým Československem v nerozlučný svazek, ba řekl bych ve věčný, kdyby věčnost v přírodě vůbec existovala.“⁷⁷

V. Tille se v článku „Moskevští“ pro divadelní týdeník „Jeviště“ pokusil srovnat slávu a herecké umění Moskevského divadla z roku 1906 a 1921. Hned na úvod napsal: „Naši milí hosté mohli býti na své přivítání opravdu hrdi. Vzpomínky na jejich návštěvu před patnácti lety, ruské sympatie, dychtivost, co nového přinesou k osvěžení našeho divadelního života, vyvolaly už předem oslavné nadšení. Zástupci ministerstva vítali je v Cmuntu i v Benešově, v Praze je přivítal zvláštní komitét, vláda jim po hmotné stránce vyšla neobyčejně vlídně vstříc, a nadšené obecenstvo plní každodenně, ač se hraje bez předplacení a za zvýšené ceny, Vinohradské divadlo, jež jim bylo

⁷⁶ НЕМИРОВИЧ-ДАНЧЕНКО, В. И.: *Из прошлого*, Москва 1938, с. 246-248

⁷⁷ Citace z NĚMIROVIČ-DANČENKO, V. I.: *Má odpověď na anketu*, In: 10 let mezi Českoslováky 1921-1931, Praha: Svaz Ruských Válečných Invalidů v ČSR, 1931, s. 22

odevzdáno na celý měsíc.“⁷⁸ Tille se dále zaměřoval na rozdíly ve fungování souboru. V roce 1906 fungovaly členové Moskevského uměleckého divadla jako jeden člověk. „Tehdejší soubor překvapoval tím, že nebylo v něm snad vůbec slabého herce, všichni byli stejně vyrovnaní, titíž lidé hráli bez rozpaků nejmenší i hlavní úlohy, všichni byli silné individuality, ale v jejich hře nebylo téměř, jak se nám aspoň v těch čtyřech večerech zdálo, zásadního rozdílu.“⁷⁹ Naopak při srovnání s rokem 1921 autor poznamenává, že se začali jasně vydělovat slabší a nadanější herci. Jako příklad mezi muži uvedl vynikající herce Kačalova a Tarchanova. Z řad dívek neopomenul Germanovou nebo Čechovovou. Režijní techniku shledává Tille stejnou jako před lety, ačkoli je možné vyzorovat, že důležité scény nesoucí příběh jsou daleko propracovanější než ty vedlejší.

Tille se dále v témže článku rozplývá nad jejich smyslem pro detail, který je dominantou Moskevského uměleckého divadla. „U Moskevských není pranic náhodného, nic nepředvídaného, nic předem neupraveného. To, co se u nás vykonává mechanicky, jen úprava tabule např., je u nich umělecký výkon přesně vyvážený, prozkoumaný, vyzkoušený, jistě často měněný, až dosáhne plně svého cíle. A což teprve mimika, přízvuky, tempo, souhra dialogu! To promyšlení celého ustrojení hry až po nejmenší hnutí, ta neustálá nadvláda bystrého, stále novým tvořením zaujatého rozumu, ta pozornost vůči všemu na scéně je cosi, co nám velmi často schází.“⁸⁰ Tille v článku zastává názor, že není umění okopírovat vzory jiného divadla. Důležité ale je, zlepšovat se na základě schopností ostatních. V rámci Moskevského uměleckého divadla bylo pro československé divadelní spolky hlavní naučit se od nich smyslu pro detail. Ten u našich divadelních představitelů Tille postrádal.

Další autor Vinc. Červinka věnoval v týdeníku „Jeviště“ moskevskému umění také několik slov. Chtěl poukázat na jeho oblibu u nás. V souvislosti s tím upozornil na různá úskalí, která musí Moskevské umělecké divadlo v nastoleném ruském režimu překonávat. „Ti, kteří jsou u nás nyní, tvoří o málo víc, než polovičku celého souboru starého moskevského „Uměleckého divadla“. Druhá, jen o něco menší polovička, zůstala v Moskvě, a hraje tam dál v poměrech nejsvízelnějších, nesouc neohroženě a obětavě dál pochodeň ruského scénického umění, přes všechny potíže a šikány úřadů sovětských,

⁷⁸ Citace z TILLE, V.: *Moskevští*, In: *Jeviště*, Praha, 1921, 12. května, č. 19, s. 290

⁷⁹ Citace z TILLE, V.: *Moskevští*, In: *Jeviště*, Praha, 1921, 12. května, č. 19, s. 290

⁸⁰ Citace z TILLE, V.: *Moskevští*, In: *Jeviště*, Praha, 1921, 12. května, č. 19, s. 291

kterým (či aspoň některým jednotlivcům v nich) je solí v očích jejich staré „buržoasní“ umění, a chtěly (či chtěli) by zaváděti šmahem „kulturu proletářskou“.⁸¹ Společně s touto polovinou v Moskvě zůstali i zakladatelé souboru Němirovič-Dančenko a Stanislavský. Oba se samozřejmě museli potýkat s nástrahami a nátlakem režimu.

V dalším vydání týdeníku „Jevišťe“ se objevil článek, v němž jeho autor přistupuje skepticky k působení moskevských umělců u nás. Někteří lidé podle jeho slov brali účinkování moskevských na scéně Vinohradského divadla jako zkázu či pohromu. Propůjčení prostor Divadla na Vinohradech „slovanským umělcům“ měl způsobit újmu místnímu souboru. Autor příspěvku se domnívá, že publikum po jejich odjezdu již nebude chtít více navštěvovat obyčejné české divadlo. Zřejmě se obává srovnávání s proslulým Moskevským divadlem, kterému se naše divadelní soubory v té době nemohly hereckými technikami rovnat. „Napohled nelze ničeho namítat, na pohled se neděje nic zvláštního, nežli že se divadlo na měsíc půjčuje ruským vyhnancům k jejich krásným uměleckým výtvorům scénickým, ale ve skutečnosti odsuzuje se k osudné nečinnosti činoherní těleso, které by bylo mnohem spíše potřebovalo, aby jeho činnost byla znovu povzbuzena a oživena, aby byla připuzena k nejvyššímu rozvinutí sil. Kusy, které vinohradské divadlo mělo nastudováno, budou zpola zapomenuty, na nových se skoro vůbec nepracuje, o udržení pracovní pohotovosti se nikdo nestará, a až se zase uvolní jeviště, bude to jako dům po vydrancování, odkud všechno cenné bylo odtaháno, kde nic nezůstalo na svém místě a kam se lidem ani nechce vkročit, aby se nezalekli dojmem pustoty a prázdnoty.“⁸²

Naprosto jiný přístup k moskevským umělcům má Karel Čapek, který jejich umění velmi obdivoval. V účinkování Moskevského uměleckého divadla v Československu viděl zásadní pozitivum. Soubor podle jeho slov nebyl pro naše umělce zkázou, nýbrž inspirací. Následující citace je z jeho knihy „Divadelníkem proti své vůli“. Karel Čapek v ní vychvaluje odhodlání a píli členů moskevského souboru, kterou předvádějí při každém nastudování hry. „Příklad Moskevských je příklad solidní práce; i kdybychom hledali jiný jevištní sloh než tito ruští realisté, musíme uznat dokonalost, vybroušenost, bohatství a vysokou kulturu jejich hry. To všechno není dar z nebe, nýbrž dílo inteligence a práce. Je známo, že Moskevští nastudují za rok tři čtyři hry a že každé věnují prý až sto zkoušek. Jejich repertoár je velmi omezený, ale také

⁸¹ Citace z ČERVINKA, V.: *Jak se k nám Moskevští dostali*, In: *Jevišťe*, Praha, 1921, 12. května, č. 19, s. 292

⁸² Citace z *Poznámky*, In: *Jevišťe*, Praha, 1921, 19. května, č. 20, s. 318

velmi vybraný. Kus, který nastudují, hrají stokrát nebo dvěstěkrát, vždy stejně vážně a pečlivě. Jejich výkony jsou tak dokonalé, že týž kus udrží na scéně řadu let.“⁸³

V Lidových novinách byl 20. listopadu 1928 publikován článek věnovaný Moskevskému uměleckému divadlu k mimořádné příležitosti. Článek byl napsán Karlem Čapkem a připomínal lidem oslavu třicetiletého fungování MCHT. „Překvapuje, že těch let není víc: ne proto, že by Moskevské divadlo budilo tak historický dojem, ale proto, že bychom mu přičítali mnohem delší tradici.“⁸⁴ Čapek se pozastavuje nad rozdíly v divadelní tradici MCHT a v tradici našich československých divadelních uskupení. Ačkoli je celkově náš divadelní svět přibližně o dalších třicet let starší, nedosáhl takového úspěchu jako to dokázali moskevští umělci. Podle Karla Čapka tedy nezáleží na tom, jaká doba uplyne, ale na složení lidí, kteří tu tradici utváří.

Ohledně výročí Moskevského uměleckého divadla vyšel další článek v roce 1934. Byl vydán v časopise „Československé divadlo“ a tentokrát oslavoval již 35 let jeho fungování. Divadlo tedy bylo založeno koncem října roku 1898. Po celou tuto dobu byl jejím ředitelem V. I. Němirovič-Dančenko, hlavním režisérem pak A. K. Stanislavský. Za tu dobu se jeho složení několikrát pozměnilo. Z těch, kteří stáli na jeho počátku před úctyhodnými 35. lety zbyli kromě výše jmenovaných už jenom: Kačalov, Moskvín, Leonidov, Knipperová-Čechovová a Višněvský. V článku nebyly opomenuty ani úskalí, kterými si muselo divadlo během sovětského režimu projít. K 35. výročí byla hlavním členům souboru udělena finanční ohodnocení ze strany vlády.⁸⁵

Hostování MCHT pod vedením Stanislavského v roce 1922 - říjen (všechny níže uvedené inscenace proběhly na scéně Vinohradského divadla):

- 20. října – začátek hostování MCHT – „Car Fjodor Ivanovič“ Tolstého
- 21., 26. října – „Tři sestry“ Čechova
- 22., 25., 29. října – „Car Fjodor Ivanovič“ Tolstého
- 23., 27. října – „Višňový sad“ Čechova
- 24., 28., 31. října – „Na dně“ Gorkého

⁸³ Citace z ČAPEK, K.: *Divadelníkem proti své vůli*, Praha 1968, s. 79

⁸⁴ Citace z ČAPEK, K.: *Třicet let chudožestvěnných*, In: Lidové noviny, Brno, 1928, 20. listopadu, č. 589

⁸⁵ Č: *Moskevské „umělecké divadlo“*, In: Československé divadlo: rozhledy po světě divadelním, Praha, 1934, č. 1, s. 9-10

- 30. října – „Tři sestry“ Čechova⁸⁶

4.1.5 ĎAGILEVŮV BALET

4.1.5.1 ZAČÁTKY BALETNÍHO SOUBORU

Sergej Pavlovič Ďagilev byl zakladatelem souboru a nejprve působil jako asistent ředitele carského divadla. Po odchodu z této pozice se rozhodl zaměřit na evropskou scénu. Po intenzivním jednání v Paříži se mu naskytla příležitost uspořádat ve francouzském hlavním městě výstavu umění. Ta proběhla roku 1906 a slavila obrovský úspěch.⁸⁷ Po úspěchu s výstavou si Ďagilev na další rok připravil operní sezónu. Na základě pozitivních kritik, které sklídl u pařížského obecnstva se tam rozhodl uspořádat ještě další zajímavé sezóny oslavující ruské umění. Jeho přítel a spoluzakladatel časopisu „Svět umění“ Alexandr Benois byl velký baletní nadšenec. Tehdy se ruský balet rozvíjel pouze na území Ruska a za hranicemi nebyl prakticky znám. Proto přišel Benois s nápadem, aby Ďagilev představil v jarní divadelní sezóně v Paříži mimo operních i některá baletní představení. Ďagilev souhlasil a začal hledat schopný tým. Za choreografa baletních představení si Ďagilev zvolil Michaila Fokina a na místo režiséra dosadil S. L. Grigorjeva.⁸⁸

Ďagilev vybral společně se svým týmem tři balety, o kterých se domníval, že mají šanci uspět u pařížského publika. Prvním byl poslední balet Fokina „Armidin pavilón“. Jako další Fokin nabídl romantický balet „Chopiniana“ s čímž Ďagilev souhlasil ovšem pod podmínkou, že bude změněn název na „Sylfidy“. Posledním baletem hodným pařížského publika byl vybrán balet „Egyptské noci“, který rovněž přejmenovali, a to na „Kleopatru“. Ďagilev se snažil do Paříže přizvat taneční hvězdy moskevského a petrohradského baletu. Jako jedny z mnoha, které Ďagilev oslovil, byly tehdejší hvězdy Mariinského divadla Matilda Kšesinskaja a Anna Pavlova. Pavlova byla u Fokina velmi oblíbená, a proto byla často součástí jeho představení. Kšesinskaja měla s Fokinem rozporuplné názory na věc. Nelíbily se jí jeho moderní nápady v pojetí baletních inscenací. Když se Fokin dozvěděl, že Ďagilev přizval i Kšesinskou, došlo k rozepři.

⁸⁶ BĚLOŠEVSKÁ L.: *Kronika kulturního, vědeckého a společenského života ruské emigrace v Československé republice – Díl I. 1919-1929*, Praha, 2000

⁸⁷ VYKOUPILOV, L.: *Ecce Homo – Ruský balet*, Stanice Brno [online]

⁸⁸ ГРИГОРЬЕВ, С. Л.: *Балет Дягилева: 1909-1929*, Москва 1993, с.17

Nakonec se dohodli na tom, že ji Fokin zakomponuje alespoň do představení „Armidin pavilón“. Kšesinskaja nejprve slíbila účast, ale nakonec své účinkování v pouze jednom baletním představení přehodnotila a odmítla. Jako další z žen pozval i Sofiju Fjodorovu, která se v té době těšila veliké oblibě především v Moskvě. Z řad mužů vybral Ďagilev třeba Michaila Mordkina nebo Idu Rubinsteina. Ďagilevovi byla na jeho plány přidělena obrovská finanční pomoc od vlády Ruska. Kromě toho dostal pro svá baletní představení a opery i řadu kostýmů a dekorací ze zásob Mariinského divadla.⁸⁹

4.1.5.2 PAŘÍŽSKÉ SEZÓNY A DALŠÍ HOSTOVÁNÍ

Baletní i operní představení měly u pařížského obecnstva veliký úspěch. Dokonce takový, že když se blížil konec pobytu Ďagilevova souboru v Paříži, byly jeho členové pozváni, aby „Sylfidy“ zahráli ještě jednou na počest diplomatického sboru. Zde nechyběl ani francouzský prezident, ani nejrůznější pařížská honorace. Představení zaznamenalo opět nevídaný úspěch a jeho tanečníci byly obdarováni suvenýry v podobě zlaté medaile, kde bylo vyraženo jejich jméno. Výsledek jejich první pařížské sezóny byl jak jinak než pozitivní. Ďagilevův balet byl oceněn daleko za hranicemi Ruska. Finanční situace souboru se také zlepšila. Nyní byli schopni pokrýt ohromné náklady na jejich fungování, a dokonce se jim podařilo splatit všechny zapůjčené peníze na uskutečnění jejich plánů.⁹⁰

Soubor se po úspěšné baletní sezóně představil i v Německu, kde zaujal tamní obecnstvo stejně jako tomu bylo v Paříži. A jelikož se tato baletní skupina po splnění svých závazků rozešla, za její založení není považováno její první účinkování v pařížské sezóně. Naopak je soubor brán jako trvalé uskupení až od doby podepsání dlouhodobých smluv s jeho členy. To se stalo roku 1911, tedy až po dvou odehraných sezónách ve francouzské metropoli. Sestavení schopného týmu nebylo jednoduché, jelikož většina tanečníků už měla své stálé angažmá v Mariinském či Velkém divadle. Ďagilev byl velmi schopný vyjednavatel, a tak situaci s tanečnicí po pár měsících vyřešil. Za nejdůležitější považoval dobrý výběr tří hlavních postav baletní scény. Jeho výběr byl následovný:

1. post sólového tanečníka: Nižinský
2. post primabaleríny: Tamara Karsavina

⁸⁹ ГРИГОРЬЕВ, С. Л.: *Балет Дягилева: 1909-1929*, Москва 1993, с.20-24

⁹⁰ ГРИГОРЬЕВ, С. Л.: *Балет Дягилева: 1909-1929*, Москва 1993, с.34-35

3. post choreografa: Michail Fokin (ten dříve zastával i roli tanečníka)

Soubor dostával mnoho pracovních nabídek. Kromě každoročního účinkování na pařížských sezónách dále hostovali po nejrůznějších evropských městech. Spadaly sem Řím, Londýn, Monte Carlo, Vídeň, Budapešť, Ženeva, Švýcarsko, Madrid. Do všech těchto měst se stejně jako do Paříže mnohokrát za dobu fungování souboru vrátili. Na základě vystoupení ve Vídni si jich všimnul i jihoamerický divadelní umělec, se kterým soubor podepsal kontrakt na rok 1913. V Jižní Americe vystupovali ve městech: Buenos Aires, Montevideo, Rio de Janeiro. Únor roku 1914 strávila skupina v Praze, do které později znovu zavítali v roce 1927. Mezi lety 1917-1918 měl soubor vynucenou pauzu, z důvodu nedostatku pracovních nabídek. Během této pauzy jezdili její členové alespoň s menšími představeními po portugalských a španělských městečkách. Výdělek však stačil pouze na základní potřeby a obživu.⁹¹

V časopise „Театр“ se psalo o pařížské sezóně z roku 1922, která byla velmi úspěšná. Velký podíl na tom měla například baletní tanečnice Tamara Karsavina či Anna Pavlova, které zazářili v odehraných baletních představeních. Dále je uveden náhled Francouzů právě na tyto ruské sezóny. „К Русскому искусству относятся неизменно с повышенным интересом, ибо никто и никогда не может сказать, что принесут они собой на этот раз, но известно лишь одно, что неизсякаем кладезь их фантазии и сил.“⁹² Další článek v témže časopise se již uskutečněné pařížské sezóně z roku 1922 věnoval podrobněji a vyjmenoval všechny tanečníky, kteří se zasloužili o pozitivní ohlasy. Autor nemohl opomenout Matyldu Kšesinskou, již zmíněnou Tamaru Karsavinu, Juliu Sedovu, L. Jegorovou, Věru Trefilovou nebo Smirnovou. Kromě již jmenovaných hvězd z petrohradského baletu zde byli i Dubrovskaja, Šollar, Fedorova, Vladimirov a Vilzak. Moskevský balet zastupovali Balašova, Svoboda a Smolcov. Soubor Ďagilevova baletu se po zakončení sezóny v pařížské Opeře přesunul do divadla Mogador, kde publiku nabídl ještě některá představení z jejich repertoáru. V tomto divadle měl Ďagilev možnost představit i obnovenou inscenaci „Šuta“ S. Prokofjeva, kterou měl v plánu zařadit do repertoáru už v Opeře. Tam se setkal s negativní reakcí. Ředitel Opery kategoricky odmítal představení „Šuty“ v prostorách Opery, jelikož ji považoval za nevhodnou.⁹³

⁹¹ ГРИГОРЬЕВ, С. Л.: *Балет Дягилева: 1909-1929*, Москва 1993, с. 41-100

⁹² Citace z *Русский сезон в Париже*, In: Театр, Берлин 1922, июль-август, № 12-13, с. 15

⁹³ *Париж*, In: Театр, Берлин 1922, июль-август, № 12-13, с. 21

Ďagilev se snažil každý rok své publikum něčím překvapit, a proto se pokoušel nalézat stále nové formy choreografického umění, které pak zakomponoval do svých inscenací. Diváci se u něj vždy mohli těšit na velkolepá představení s novými moderními prvky. Pravým opakem bylo představení „Spící krasavice“ na hudbu Čajkovského, ve kterém prodemonstroval návrat ruského baletu ke klasicizmu. Všichni v pařížské Opeře očekávali pompézní scénické umění, na které byli u Ďagileva zvyklí. Ten však použil pouze staré dekorace a místo celého představení „Spící krasavice“ byl odehrán pouze poslední akt s názvem: „Le mariage de la Belle au Bois Dormant“. S tímto autentickým vystoupením předstoupil nejdříve před londýnské publikum v jedné z londýnských sezón, kde se jeho nápad setkal s negativními ohlasy. Když se pak rozhodl tuto inscenaci představit v Paříži, všichni napjatě očekávali, jestli se Ďagilevův nápad opět setká s kritikou. Obavy z dalšího neúspěchu se nepotvrdily a představení „Spící krasavice“ se konečně dočkalo uznání.⁹⁴

4.1.5.3 PRVNÍ KOMPLIKACE A JEJICH KONEC

Během těžkých válečných časů Ďagilevův soubor opustilo několik členů, a tak i když se tomu nejprve Ďagilev bránil, situace ho donutila přijímat za členy souboru i cizince. Ti se naštěstí rychle asimilovali. Ďagilev se je společně s dalšími členy souboru snažil naučit ruským metodám, které aplikovali v jejich souboru. Šlo nejenom o oblast tance, ale i to, jak chodit po scéně, nosit kostýmy nebo se líčit. Některé Angličanky, které se přidaly k souboru, si vzaly ruská příjmení. Díky tomu, že poté prakticky žily mezi Rusy, došlo u nich k přechodu na rusofilství, a navíc jim bylo přínosem získání uměleckého vzdělání z oblasti ruského divadlnictví a baletu.⁹⁵

Během probíhající londýnské sezóny roku 1929 se Ďagilevovi přitížilo. Doktor, který ho prohlížel doporučil, aby se Ďagilev co nejvíce šetřil a po skončení sezóny se dostavil okamžitě na kliniku. A jelikož Ďagilev nechtěl o odpočinku ani slyšet, jeho zdravotní stav se neustále zhoršoval. 19. srpna 1929 přišlo to, čeho se všichni obávali. Posledním místem, které Ďagilev stačil spatřit, byly Benátky. Se smrtí Ďagileva přestal soubor fungovat jako celek a jeho členové se rozešli.⁹⁶

⁹⁴ *Париж – «Русский балет» С. П. Дягилева*, In: Театр, Берлин 1922, № 15, с. 18

⁹⁵ ГРИГОРЬЕВ, С. Л.: *Балет Дягилева: 1909-1929*, Москва 1993, с. 121-123

⁹⁶ ГРИГОРЬЕВ, С. Л.: *Балет Дягилева: 1909-1929*, Москва 1993, с. 207

Baletní sféra na Ďagilevův přínos v rámci proslavení ruského baletu prakticky po celém světě nikdy nezapomene, stejně jako ti, kteří s ním měli možnost spolupracovat. V knize Michaila Mejlacha, známého filologa a spisovatele, z roku 2008 s názvem „Эвтерпа, ты?“ se objevila pasáž, kde na spolupráci s Ďagilevem vzpomínají některé baletky. Níže jsem uvedla vzpomínku A. Danilové, která se o tomto baletím mistrovi vyjádřila následovně: „Он всегда присутствовал на спектаклях, ни одного не пропускал. Он был очень строгий критик, замечал все мелочи.“⁹⁷ Ďagilev svou práci nikdy nepodceňoval a přistupoval k ní s maximální zodpovědností. Práce s ním ovšem nebyla vždy jednoduchá, jelikož měl charakter typického Rusa. Jak vzpomíná dále Danilova, Ďagilev nikdy neustupoval ze svých zásad. Byl velmi přísný a vždy měl poslední slovo. Mnohokrát se divila, jak může vycházet a spolupracovat s Fokinem a Benoisem, jelikož mají všichni tři podobné povahy. Neustále se dohadovali, a i přesto spolu nějakým zázračným způsobem dokázali fungovat a vést baletní soubor. Danilova také zavzpomínala na příhodu, kdy ji zakázal jít na pedikúru, protože se bál špatně odvedené práce ze strany salónu. Ta by mohla zapříčinit neschopnost Danilové na nějaký čas tancovat. Danilová neuposlechla jeho rady a na pedikúru si přesto zašla. Bohužel došlo na jeho slova a Danilové se na noze nešetrnou péčí utvořil vřed. Ačkoli se snažila Ďagilevovi vysvětlit, že ve večerním představení „Labutí jezero“ tancovat nemůže, nechtěl nic slyšet. Znovu se projevila jeho ruská přísnost, kdy ji poslal na pódium hlavně proto, aby jí vytrestal za neuposlechnutí. Danilové samozřejmě vřed při tanci prasknul a utvořil se jí tam absces, díky kterému se pak léčila několik týdnů.⁹⁸

Některá představení z repertoáru Ďagilevova baletního souboru: „Silfidy“ na hudbu Chopina, „Šeherezáda“ na hudbu Korsakova, „Faunovo odpoledne“ od Debussy, „Vyzvání k tanci“ Webera, „Pták ohnivák“, „Petruška“ a „Svěcení jara“ na hudbu Stravinského.⁹⁹

⁹⁷ Citace z МЕЙЛАХ, М.: *Эвтерпа, ты? Художественные заметки. Беседы с артистами русской эмиграции. Том I.: Балет.*, Москва 2008, с. 53

⁹⁸ МЕЙЛАХ, М.: *Эвтерпа, ты? Художественные заметки. Беседы с артистами русской эмиграции. Том I.: Балет.*, Москва 2008, с. 54

⁹⁹ ВYKOUPIЛ, L.: *Ecce Homo – Ruský balet*, Stanice Brno [online]

4.2 RUSKÁ DIVADLA VZNIKLÁ ZA EMIGRACE

4.2.1 HUDEBNÍ DIVADLO V. I. NĚMIROVIČE-DANČENKA

Hudební divadlo V. I. Němiroviče-Dančenka je soubor vzniklý v Rusku v meziválečném období. Pro ruské občany je znám spíše pod názvem „Музыкальная студия“. V. I. Němirovič-Dančenko je zakladatelem souboru, nicméně jeho osobnost je nejvíce spojována s Moskevským uměleckým divadlem, kde působil jako ředitel řadu let.

V knize s názvem „На сцене Московского Художественного театра“, která byla vydána k padesátému výročí МСНТ je uvedeno pár výroků. Níže je uveden jeden z nich. Stanislavský se v něm vyjadřuje o zásluhách Němiroviče-Dančenka v Moskevském uměleckém divadle. „В роли обновителя театра с его литературной стороны выступил Владимир Иванович Немирович-Данченко. И в этой области театр ждал новатора, так как многое из того, что в то время показывалось на сцене, устарело. Владимир Иванович Немирович-Данченко составил новый репертуар со строгим разбором и тонким литературным вкусом. Он создал его из классических пьес русской и иностранной литературы, с одной стороны, и из произведений молодых авторов, в которых бился пульс жизни того времени, - с другой.“¹⁰⁰

Němirovič-Dančenko viděl Říjnovou revoluci jako mezník, který vnesl do života lidí nové myšlenky a nápady. „Понадобилась Октябрьская революция для того, чтобы в быт, в жизнь, в искусство вдруг ворвался прожектор, ярко освещающий новые идеи... идеи, целиком захватившие нас.“¹⁰¹ I samotný Němirovič-Dančenko zřejmě zrovna v té době přehodnotil své dosavadní působení a rozhodl se ubírat trochu jiným směrem. Začal rozvíjet myšlenku nového zpracování oper.

V. I. Němirovič-Dančenko chtěl rozlišit koncert od opery. V operním představení pro něj byl hlas, pěvecké umění nebo frázování především prostředkem, nikoli však cílem. Od operních pěvců vyžadoval hlavně to, aby se vžili do role svých hrdinů, do toho, co prožívají za osudy a dokázali to co nejdříve předat publiku. Od současných skladatelů zase požadoval, aby složená hudba co nejvíce odpovídala

¹⁰⁰ Citace z НЕМИРОВИЧ-ДАНЧЕНКО В. И.: *На сцене Московского Художественного театра*, Москва 1948, с. 5

¹⁰¹ Citace z НЕМИРОВИЧ-ДАНЧЕНКО В. И.: *На сцене Московского Художественного театра*, Москва 1948, с. 5

obsahu libreta. Jeho cílem tedy bylo, aby v operním představení vše navzájem korespondovalo a aby zanechalo na divácích hluboký umělecký dojem.¹⁰²

Němirovič-Dančenko se nejprve společně se Stanislavským zaměřili na Velké divadlo, kde se pokusili o reformu operních představení. Jejich pokus nebyl zdařilý. Ani jeden z nich však na myšlenku povýšení operního umění nezanevřel. Stanislavskému se podařilo založit jako součást Velkého divadla Operní studio. To nejprve sloužilo jako místo, kde se opernímu umění pouze vyučovalo, později se stalo samostatným divadelním studiem pod názvem Operní divadlo K. S. Stanislavského.¹⁰³ Němirovič-Dančenko založil své vlastní Hudební studio uvnitř MCHT, kam sezval některé profesionální zpěváky. Jeho přeorientování se na hudbu spočívalo především v touze realizovat se a rozvíjet i v dalších oblastech umění. Němirovič-Dančenko se na začátku fungování Hudebního studia snažil o spolupráci tří skupin. První skupinou byly mladí herci, které si školil jako budoucí specialisty pro jeho studio. Ty měly dále spolupracovat se zkušenými herci z řad souboru Moskevského uměleckého divadla a vybranými známými zpěváky.¹⁰⁴ Navíc byly pro tyto mladé talentované umělce organizovány herecké hodiny, kde se vyučovalo novým metodám a stylu práce na jevišti. Na první představení si Němirovič-Dančenko si přizval jako posilu i některé zahraniční herce, především z Polska.¹⁰⁵

Hlavním cílem Němiroviče-Dančenka bylo vychovat z obyčejných herců či zpěváků „zpívající herce“. To byli podle jeho teorie herci, kteří operu neberou pouze jako akt zpívání. Dokáží se naopak zásadně odpoutat od praktik a forem operního zpěvu. Dokáží propojit hudební a dramatický talent, kterým umožní divákům vžít se do děje a naprosto uvěřit tomu, co se děje na scéně. Tito herci mohou prvotřídně zpívat až ve chvíli, kdy zcela pochopí a vcítí se do celého ideového a poetického obsahu představení.¹⁰⁶

Němirovič-Dančenko vybral pro členy Hudebního studia jako první inscenaci „Dcera madam Ango“, která spadala do žánru operety. Tento žánr vybral z prostého

¹⁰² ВИЛЕНКИЙ, В. Я.: *Вл. И. Немирович-Данченко: очерк творчества*, Ленинград 1941, с. 253

¹⁰³ Operní divadlo K. S. Stanislavského, které bylo roku 1924 odděleno od Velkého divadla, se později v roce 1941 spojilo s Hudebním divadlem V. I. Němiroviče-Dančenka. Díky tomu je dnes známo spíše jako Hudební divadlo K. S. Stanislavského a V. I. Němiroviče-Dančenka se sídlem v Moskvě. [online] <http://www.belcanto.ru/stanislavsky.html>

¹⁰⁴ ВИЛЕНКИЙ, В. Я.: *Вл. И. Немирович-Данченко: очерк творчества*, Ленинград 1941, с. 255-260

¹⁰⁵ МАРКОВ, П. А.: *Вл. И. Немирович-Данченко и Музыкальный театр его имени*, Ленинград 1936, с. 44

¹⁰⁶ ВИЛЕНКИЙ, В. Я.: *Вл. И. Немирович-Данченко: очерк творчества*, Ленинград 1941, с. 290

důvodu. Podle Němiroviče-Dančenka bylo snazší přejít skrze operetu od dramatu k operě. Ačkoliv bylo představení „Dcera madam Ango“ operetou, Němirovič-Dančenko ji nazýval spíše komickou operou. Snažil se vymanit z nastavených pravidel operety a pojmout ji po svém. Oživoval výjimečnost tohoto žánru, zaměřoval se na jeho klasickou formu a tím se snažil oprostít od epigonů. Důkladně pracoval s textem operety, kterým chtěl vystihnout děj inscenace a do detailu rozpracovat role jednotlivých postav.¹⁰⁷

Hudební divadlo vyjelo s dalšími nacvičenými představeními i za hranice Ruska, a to v roce 1925. (v témže roce hostovali i v Československé republice) Na jejich turné po západní Evropě a Americe se setkali s pozitivními ohlasy na jejich novátorské umění. V Německu jimi byli naprosto uneseni, stejně jako i v dalších evropských státech, a především pak ve Spojených státech amerických.¹⁰⁸

Některé zpracované inscenace Hudebním divadlem Vl. I. Němiroviče-Dančenka:

- „Dcera madame Angot“ Lekoka(1920)
- „Perikola“ Offenbacha (1922),
- „Lizistrata“ Aristofana (1923)
- „Carmensita a voják“ (1924)
- „Puškinské představení“
- „Aleko“ Rachmaninova,
- „Kleopatra“,
- „Bachčisarajská fontána“ Arenského (1926)
- „Děvče z předměstí“ (1928)
- „Severní vítr“ L. K. Knippera (1930)
- „Traviata“ od G. Verdi
- „Tichý Don“ (1936)¹⁰⁹

¹⁰⁷ МАРКОВ, П. А.: *Вл. И. Немирович-Данченко и Музыкальный театр его имени*, Ленинград 1936, с. 46-50

¹⁰⁸ МАРКОВ, П. А.: *Вл. И. Немирович-Данченко и Музыкальный театр его имени*, Ленинград 1936, с. 88

¹⁰⁹ ВИЛЕНКИЙ, В. Я.: *Вл. И. Немирович-Данченко: очерк творчества*, Ленинград 1941, с. 321

4.2.2 MODRÝ PTÁK

Divadelní soubor „Modrý pták“ je českým překladem názvu „Синяя птица“, pod kterým ho také zná ruské obyvatelstvo. Tento divadelní soubor se řadí mezi divadla malých forem, stejně jako tomu bylo u hebrejského divadla Habima. Z hlediska složení můžeme divadlo Modrý pták přiřadit k divadlům ruského původu. Nicméně toto divadlo vzniklo daleko za hranicemi Ruska, tedy v emigraci. Jejím počátečním přístavem se stal Berlín, kde byl soubor nazýván jako „Der Blaue Vogel“. Hlavním zakladatelem a patronem v jedné osobě se stal Jakob Južnyj.

Jako všechna divadla, o kterých se ve své práci zmiňuji, i toto několikrát hostovalo na území Československa. Jelikož to nebylo vždy se souhlasem vlády, Ministerstvo zahraničních věcí spolu s dalšími vládními orgány si vždy důkladně rozmyslelo, zda jim k nám povolí vjezd. Kladlo jim různé podmínky, které museli před příjezdem splňovat. Ministerstvo školství a národní osvěty vyžadovalo, aby soubor dodal seznam všech jeho členů a plánovaný repertoár všech her, s kterými hodlají předstoupit před československé publikum. Tyto podmínky pak předložil Ministerstvu zahraničních věcí v roce 1929 s tím, že pokud nebudou splněny, nebude souhlasit s jejich hostováním na našem území. Dále se orgány zabývaly otázkou, zda bude soubor Modrý pták vystupovat pouze v Praze, nebo i v dalších městech Československé republiky. To bylo především z obav, aby tento zahraniční soubor neodtáhl publikum od tamějších představení tuzemských divadel, což by mohlo způsobit újmu jejich tvůrčí činnosti. A jelikož byl Južnyj velmi svědomitý, neponechal nic náhodě. Již 12. září dodal požadované hlášení na Ministerstvo zahraničních věcí. Hlášení obsahovalo všechny potřebné informace. Uskupení mělo v plánu vystupovat pouze v Praze, a to celkem patnáctkrát. Nechyběl ani příložený seznam všech účastníků československého turné, na kterém bylo zapsáno 25 jmen. Mezi zastávce souboru se jednoznačně řadilo Městské divadlo na Vinohradech. Jeho vedoucí představitelé byli ochotni poskytnout svou scénu členům souboru Modrý pták. V případě námitek ze strany Ministerstva školství a národní osvěty by pak divadlo Modrý pták vystupovalo na jejich scéně až po skončení vlastních představení Vinohradského divadla. Tím se měla vyřešit otázka ohrožení tuzemské divadelní scény.¹¹⁰

¹¹⁰ ИНОВ, И.: *Литературно-театральная, концертная деятельность беженцев-россиян в Чехословакии (20-40-е годы 20-го века)*, Прага 2003, с. 314-315

Všechny překážky byly překonány a divadlo se tedy mohlo představit československým občanům. Jako první ho diváci mohli vidět roku 1929 v prostorách Divadla na Vinohradech. Přesně o rok později, tedy v září 1930, vystoupil „Modrý pták“ také v prostorách Pražského komorního divadla. Podle svědectví režiséra Městského divadla na Vinohradech Jana Bora, si představení ruských umělců z Berlína nemohli všichni čeští kritici vynachválit. Po tomto úspěchu přejela skupina hostovat do Holandska, poté do Rakouska, z kterého opět v roce 1933 zavítala k nám do Prahy. S Janem Borem měli v té době domluvená tři představení, která chtěli zrealizovat na jevišti Vinohradského divadla. Poslední návštěva Prahy proběhla 29. ledna 1934, kdy si soubor zahrál na scéně Pražského německého divadla. Tohoto posledního československého představení se zúčastnil i samotný rakouský ministr financí Karl Buresch a rakouský velvyslanec s jeho družinou.¹¹¹

Je důležité poznamenat, čím se „Modrý pták“ lišil od ostatních ruských divadel v té době. Ruská divadla měla za cíl přilákat hlavně ruské a české publikum, zatímco divadlo Modrý pták se od začátku zaměřovalo hlavně na pražské německé publikum. To bylo tímto divadelním uskupením nadšeno. Ruská část publika se většinou rozhodla tohoto rusko-německého „bratra“ nenavštívit.¹¹²

4.2.3 ROMANTICKÉ DIVADLO (BALET)

Ruské romantické divadlo bylo založeno Borisem Romanovem, a to na území Berlína. Boris Romanov k tomuto baletnímu souboru neodmyslitelně patří. Bez něho by soubor zřejmě nedosáhl takové obliby, které se těšil u nás v Evropě. „Борис Романов – живой человек. Этим определяется вполне его роль в театре. Он оживляет, зажигает огоньком энтузиазма всех своих сотрудников, он ищет новых путей для своего театра и его художественный инстинкт дает ему возможность идти по правильной и интересной дороге.“¹¹³

V berlínském časopise „Театр“ byl roku 1922 publikován článek o Ruském romantickém divadle. V článku jsou uvedeny základní informace o souboru a jeho hlavní

¹¹¹ ИНОВ, И.: *Литературно-театральная, концертная деятельность беженцев-россиян в Чехословакии (20-40-е годы 20-го века)*, Прага 2003, с. 315-316

¹¹² *Русская театральная жизнь в Праге (сезон 1922- 1923 гг.)*, In: Студенческие годы, Прага 1923, апрель, № 1., с.33

¹¹³ Citace z *Театр и искусство*, In: Студенческие годы, Прага 1923, май, № 2., с. 43

podstata fungování. Ve vedení skupiny mimo již zmíněného Romanova, který je zakladatelem souboru, byli dále Jelena Smirnova, Anatolij Obuchov, Elza Krjuger (Krüger), Klaudia Pavlova. Mezi sólové tanečnice se řadila: Ljutiková, Speramceva, Nikolajeva, Nevolica. Na seznamu sólistů byli zapsáni například: Bojtler, Lingner. Autor článku se soustředil i na hudební část jejich představení. Hudební podklad shledává značně konservativním a chybí mu v něm jakási svěžest. Z řad vokálních zpěvaček vyzdvihnul paní Rojak za její jemný, přesto zvučný a čistý soprán. Orchester pod vedením zkušeného Pomeranceva fungoval podle jeho slov výborně.¹¹⁴

Ruské romantické divadlo v Praze účinkovalo v divadelní sezóně 1922/1923. Na scéně Národního divadla se představilo na konci dubna, kdy odehrálo dvě série baletních představení.

1. 21.-23.4. 1923: „Harlekýnovy miliony“, „Godalův hodokvas“, „Bojarská svatba“
2. 24.-25.4.1923: „Dianin lov“, „Tanečnice a loupežnice“, „Oběť Atoragy“, „Andalusiana“¹¹⁵

„Bojarská svatba“ nezaznamenala u českého diváka příliš velký úspěch. „Godalův holokvas“ naopak dokázal zaujmout československé publikum daleko více. Svou zásluhu na tom má hlavně tanečnice Romantického divadla Elsa Krjuger, která ve zmiňovaném představení zazářila.¹¹⁶

Také v Berlíně zaznamenal nový program Ruského romantického divadla veliký úspěch. Divadlo tak navázalo na jeho předešlé úspěchy, kterých pod vedením Romanova již dosáhlo s prvním programem. Baletní tanečnice Jelena Smirnova upoutala pozornost publika v představeních „Dianin lov“ a v „Andalusianě“. I další členové souboru se zhostili výborně svých rolí.¹¹⁷

¹¹⁴ *Русский романтический театр*, In: Театр, Берлин 1922, № 15, с. 5-6

¹¹⁵ Archiv Národního divadla: *hostující soubory v sezóně 1922/1923* [online]

¹¹⁶ *Театр и искусство*, In: Студенческие годы, Прага 1923, май, № 2., с. 43

¹¹⁷ *Русский романтический театр*, In: Театр, Берлин 1923, № 1, с. 14

ZÁVĚR

Cílem této diplomové práce bylo zmapovat působení ruských divadelních spolků v meziválečném Československu. Za pomoci dobových zdrojů a publikací vydaných až v porevolučním období jsem se snažila vytvořit ucelený obraz těchto divadel. V rámci jejich působení v Československé republice jsem se dále zaměřila na jejich postavení, přiblížení jejich tvorby a oblibu u československého publika.

Československá republika hrála významnou roli během ruské emigrace. V té době byl u nás poskytnut azyl mnohým ruským občanům, a to převážně z řad inteligence. Díky realizaci „Ruské pomocné akce“, která byla založena na myšlence podpory „kulturních složek“ Ruska, byli pro mnohé ruské emigranty vytvořeny přijatelné podmínky pro pokračování v jejich činnosti na našem území.

Má práce je rozdělena do čtyř kapitol. V první kapitole se věnuji stručné charakteristice zmiňované „Ruské pomocné akce“, která byla důležitým impulzem pro příchod ruských emigrantů do Československé republiky.

Druhá kapitola je nazvána jako „Ruská divadla a jejich působení u nás“. Nejdůležitější částí je zde rozdělení ruských divadel do dvou základních skupin. Do první skupiny spadají divadla, která se utvořila přímo v Praze. Druhá skupina zahrnuje naopak ruská divadla, která k nám přijela z jiných zemí. Kapitola je dále věnována Moskevskému uměleckému divadlu a jeho oblibě u nás. Moskevské umělecké divadlo (MCHT) ovlivnilo tvorbu mnohých československých divadelních činitelů už v roce 1906, kdy k nám poprvé zavítalo. Velikým příznivcem a obdivovatelem souboru byl Jaroslav Kvapil, který se společně s Gustavem Schmoranzem zasloužil o příjezd souboru k nám do Československé republiky. Svým vzpomínkám na jejich působení u nás a jejich vlivu na jeho tvorbu věnoval Kvapil část své knihy „O čem vím“, která byla vydána roku 1947. Jaroslav Kvapil se nikdy netajil tím, že soubor MCHT byl inspirací pro jeho později úspěšnou tvorbu.

Pokud jde o náhled československého publika na působení a přínos Moskevského uměleckého divadla v Československu, ten byl různorodý. V roce 1906 byla obliba souboru jednoznačná. Bylo to zejména z toho důvodu, že k nám přinesli nové prvky divadelního umění. Při jejich příjezdu v meziválečném období se u některých lidí začali objevovat antipatie. Ty se projeví v rámci celkového působení ruských divadelních spolků na našem území. Mnozí lidé začali mít pocit, že díky podpoře ruských divadel

ze strany vlády se dostávají naše divadelní soubory do pozadí. Mnohá československá divadla jim propůjčila na nějaký čas své vlastní jevištní prostory. V tom viděli mnozí lidé také problém. Podle některých názorů tímto krokem ztrácely naše divadelní spolky možnost a prostor k nácviu svých vlastních představení. Jiní se obávali, že po shlédnutí představení ruských umělců bude československé publikum porovnávat jejich výkony s výkony tuzemských herců. Řadu lidí by tento rozdíl v hereckém umění mohl odradit od návštěvy dalších představení našich divadelních spolků. Nicméně pro převážnou část obyvatel Československé republiky byla působení Moskevského uměleckého divadla a dalších ruských spolků brána jako veliký přínos pro naši divadelní kulturu.

Ve třetí kapitole přecházím ke konkrétním divadelním spolkům, a to zejména k těm, která se utvořila přímo v Praze. Do této skupiny jsem zahrнула pouze dvě hlavní divadelní uskupení: Ruské komorní divadlo a Pražskou skupinu MČHT. Obě tato divadla se zaměřila na zpracování klasických děl. Prvotním plánem Ruského komorního divadla bylo poskytnout československému divákovi možnost shlédnout kromě ruské klasické tvorby také tvorbu ruských a zahraničních současných umělců. Jejich nedostatečná finanční podpora ze strany vlády jim do značné míry komplikovala jejich tvůrčí činnost. Někteří z členů souboru neprošli dostatečným hereckým školením, což se odrazilo na jejich výkonech a hereckém umění. Mnohdy byla jejich představení zastíněna účinkováním úspěšnějšího divadelního spolku. Ačkoli byly vstupenky na jejich představení levné, ne vždy byl divadelní sál zcela zaplněn. I přes všechny finanční potíže dokázalo Ruské komorní divadlo fungovat dva roky a v roce 1923 byl soubor rozpuštěn. Pražská skupina MČHT u nás fungovala mezi lety 1923-1927 a průběh jejího fungování v ČSR byl oproti Ruskému komornímu divadlu bezproblémový. I její popularita byla o poznání větší. Soubor slavil úspěchy nejenom na našem území, ale i v dalších evropských zemích. V roce 1927, když je přestala československá vláda podporovat, odjela skupina do Jugoslávie, kde získala podporu tamního panovníka.

V rámci poslední kapitoly se věnuji ruským divadelním spolkům, které k nám přijely hostovat z Ruska či jiných evropských zemí. Tato divadla jsem dále rozlišila podle toho, zda fungovali již před revolucí, nebo zda vznikly až po roce 1917. Mezi divadla s předrevoluční tradicí jsem zařadila: Kačalovskou skupinu, hebrejské divadlo Habima, První studio MČHT, soubor MČHT pod vedením Stanislavského a Ďagilevův balet. Všechna tato uskupení se těšila veliké oblibě při jejich hostování v Československé republice a jejich představení byla vyprodána. Kačalovská skupina

přijela do Prahy původně pouze na měsíc, během kterého na sebe strhla všechnu pozornost československého obyvatelstva. Jejich pobyt se nakonec na žádost divadelního režiséra Jaroslava Kvapila protáhl až do začátku podzimní divadelní sezóny v roce 1921. Hebrejské divadlo Habima se od ostatních jmenovaných ruských divadelních spolků lišilo hlavně svým židovským původem. Ztvárnění divadelních her, které u nás v roce 1928 představili jeho členové, zanechalo na divácích hluboký dojem. A to i přesto, že byly hry hrány převážně v hebrejském jazyce. Největší zastoupení v hledišti měli samozřejmě Židé žijící na našem území. Nicméně, představení si nenechali ujít ani českoslovenští občané či ruská emigrantská společnost. Členové Prvního studia MCHT, které bylo nejprve vedeno Vachtangovem, přijeli do Československé republiky až po jeho smrti v rámci svého dlouho plánovaného, evropského turné. Československému publiku představili hry CH. Dickense, H. Heyermanse, nebo také Shakespeara. V odehraných představeních nejvíce zazářil Michail Čechov, který byl hlavní hvězdou divadelního souboru. K výkonu Čechova se vyjádřil například Karel Čapek, který byl jeho hereckým uměním naprosto unesen. Po návratu do Ruska se vedení ujal právě zmiňovaný Čechov a z Prvního studia MCHT se stalo samostatné divadlo MCHT-2. Michail Čechov zanedlouho post vedoucího umělce souboru MCHT-2 opustil a přemístil se do Německa, kde rozvíjel dále svou kariéru. Během následujících let se pokusil několikrát založit své vlastní divadlo, a to nejprve na našem území a později i v jiných zemích. O dalším divadelním spolku, který byl pod vedením Stanislavského se zmiňují spíše okrajově. Uvádím pouze názory na jeho účinkování v Československé republice, nikoli komplexní pohled na vývoj jeho fungování. V této části se například objevují vzpomínky V. I. Němiroviče-Dančenka na první příjezd Moskevského uměleckého divadla do ČSR v roce 1906 nebo náhledy na jejich herecké metody, kterým se mnohá divadla nemohou nikdy rovnat. Posledním předrevolučním divadelním souborem je Ďagilevův balet, který se proslavil po celém světě se svými baletními představeními. Kromě každoročních pařížských sezón, kterých byl neodmyslitelnou součástí, hostoval i v dalších zemích. Za všechny můžeme jmenovat např: Řím, Monte Carlo, Londýn, Jižní Ameriku a mnohé další. Československý divák měl příležitost seznámení se s jejich uměním v roce 1914 a 1927. Soubor působil na divadelní scéně řadu let, načež v roce 1929 se smrtí Ďagileva ukončil svou činnost.

Divadelní uskupení Modrý pták, Hudební divadlo V. I. Němiroviče-Dančenka a Romantické divadlo jsou posledními třemi soubory, kterými se ve své práci zabírám.

Všechna tato divadla vznikla až po roce 1917, tedy v době ruské emigrace. Zřejmě nejznámější z nich je Hudební divadlo V. I. Němiroviče-Dančenka, které bylo vedeno tímto dlouholetým ředitelem Moskevského uměleckého divadla. Jeho orientace na operu spočívala v touze realizovat se a rozvíjet i v dalších oblastech umění. Jeho hlavním cílem bylo vychovat z obyčejných herců „zpívající herce“, jelikož zpěv pokládal za prostředek, nikoli však cíl svých představení. Daleko důležitějším prvkem bylo herecké nadání. V rámci svého turné v roce 1925 navštívil i Československou republiku, kde si snadno získal přízeň diváku. Další divadlo Modrý pták bylo založeno Jakobem Južnym a vzniklo v Berlíně. Ačkoli bylo ruského původu, po jejich příjezdu na naše území se zaměřovalo hlavně na pražské NĚMECKÉ publikum, čímž se diametrálně odlišovalo od ostatních jmenovaných divadel. Na území Německa byl založen i poslední divadelní soubor z mé diplomové práce. Romantické divadlo (balet) u nás působilo v divadelní sezóně 1922/1923, kdy před československé publikum předstoupilo s dvěma sériemi baletních představení. Některé z nich diváci ocenili více, některé méně. Celkově bylo jejich účinkování na scéně Národního divadla považováno za zdařilé.

Téma mé diplomové práce považuji za přínosné a pro mne velice obohacující zejména z toho důvodu, že jsem získala nové, komplexnější znalosti z oblasti ruského divadelního světa. Zároveň jsem se dozvěděla nové informace o kulturním československém prostředí v meziválečném období. Mnou vytečené cíle jsem v rámci dostupných možností splnila.

РЕЗЮМЕ

После неудачи в первой мировой войне Россия боролась с голодом, плохими условиями труда и в стране начался социальный и политический раскол российского общества. Поэтому в России в 1917 году произошли две революции: Февральская и Октябрьская. Октябрьская революция является главной причиной русской эмиграции. В это время произошел в России политический переворот, когда к власти пришли Советы и установили тоталитарную систему. Важнейшим средством советской системы был террор, в течение которого было арестовано много людей. По этой причине из России уходило много граждан и прежде всего интеллигенция.

Благодаря президенту Чехословацкой Республики и его «Русской акции помощи» стала наша страна одним из центров русской эмиграции. В Чехословакии им была предоставлена возможность реализоваться в области науки, образования и культуры.

Настоящая работа посвящена русским театральным обществам, которые возникали или только гастролировали в Чехословакии после 1917 года.

Основной задачей является описание действия разнообразных русских театральных обществ в Чехословацкой Республике в межвоенном периоде. Важным является также их распределение на разные группы. Необходимо было учесть, где и кем они были основаны. Моей следующей задачей было приведение примеров их творчества и обсуждение их культурного вклада не только в Чехословацкой Республике.

Настоящая работа имеет в общем четыре главы. Первая глава посвящена краткой характеристике «Русской акции помощи», которая являлась важным импульсом для прибытия русских эмигрантов в Чехословацкую Республику. Программа «Русской акции помощи» была выработана правительством Чехословакии и ее целью являлось предоставление поддержки, прежде всего, русской интеллигенции. В подготовке настоящей программы принимали участие именно Эдвард Бенеш и Вацлав Гирса. Наш чехословацкий президент Томаш Гарриг Масарик говорил, что главный вклад русской эмиграции состоит в воспитании русской интеллигенции для будущей демократической России. Эта интеллигенция являлась бы гарантией того, что в будущем, наоборот, сильная

демократическая Россия будет поддерживать Чехословакию. «Русскую акцию помощи» сопровождали некоторые негативные последствия. В Чехословакию приходило постоянно большое количество русских эмигрантов, которые с течением времени хотели иметь одинаковые условия, как и граждане ЧСР. Правительство Чехословацкой Республики осознавало, что оно должно беречь наш домашний рынок и поэтому установило определенные мероприятия. Эти мероприятия касались регуляции притока русских эмигрантов. Вопреки тому на нашей территории было множество эмигрантов без официального разрешения на пребывание.

Вторая глава называется «Русские театральные общества и их гастролирование в Чехословакии в межвоенный период». Самая важная часть этой главы посвящена распределению русских театров на две основные группы. В первую группу входят театры, которые были основаны прямо в городе Прага. Во вторую группу входят русские театральные общества, которые к нам приехали из России или других стран. В этой главе также описывается популярность Московского Художественного театра в ЧСР. Искусство МХТ повлияло на творчество многих чехословацких театральных деятелей уже в 1906 году. Его сторонником и поклонником являлся Ярослав Квапил. Квапил вместе с Густавом Шморанцем в начале XX века организовали приезд театральной труппы в нашу страну. Своим воспоминаниям о выступлениях членов МХТ в Чехословацкой Республике и их влиянию на его творчество посвятил Ярослав Квапил часть своей книги с названием «О чем я знаю», которая была издана в 1947 году.

Взгляды чехословацкой публики на выступления и вклад Московского Художественного театра в ЧСР были разнообразны. Популярность МХТ в 1906 году была огромна. В течение их пребывания после 1917 года начали у некоторых людей появляться антипатии, но они были нацелены против всех русских театральных обществ. Многие люди пришли к мнению, что из-за поддержки русских театров нашим правительством наши отечественные театральные труппы лишены возможности пробиться. Чехословацкие театры предоставляли также русским труппам свои театральные площадки и поэтому наши театральные общества должны были делиться возможностями показать публике свои спектакли. Другие люди боялись того, что после посещения спектаклей русских художников

граждане Чехословацкой Республики будут сравнивать их исполнения с исполнениями домашних актеров. Эта разница может потом оттолкнуть чехословацкую публику от посещения спектаклей наших отечественных трупп. Но подавляющее большинство людей считало выступления Московского Художественного театра и других русских театральных обществ вкладом для нашей культурной среды.

В третьей главе я переключаюсь на конкретные театральные общества, а именно на те, которые были основаны прямо в Праге. В эту группу входят: Русский Камерный Театр и Пражская Группа МХТ.

Обе эти театральные общества сосредоточились на классических произведениях. Первоначальный план Русского Камерного Театра состоял в том, что его члены хотели знакомить чехословацкую публику не только с творчеством классических, но и современных русских и иностранных художников. Этого им не удалось. Их репертуар состоял, прежде всего, из произведений классических авторов: Гоголя, Толстого, Достоевского, Островского, Сургучева или Тургенева. Основателем театра является С. В. Стренковский, который вместе с Сургучевым написал «Докладную записку». В настоящей «Докладной записке» была описана стратегия работы театра, его цели и принципы. Она была направлена в Министерство Иностранных Дел ЧСР. От этого министерства театр требовал финансовой поддержки, которая ему была присуждена, но она не отвечала реальным потребностям труппы. Русский Камерный Театр был основан 7 февраля 1922 года и с того времени его сопровождали финансовые трудности. Им не хватало средств для подготовки новых премьер, закупки новых театральных костюмов и иногда также для зарплат членов труппы. Посещаемость спектаклей театра была изменчива. Она повысилась, главным образом, во время гастролей Полевицкой. Спектакли, в которых она участвовала, были безнадежно переполнены. После ее отъезда посещаемость театра снова уменьшилась. Одной из причин низкой посещаемости могла быть тоже нехватка более современных спектаклей, которые Русский Камерный Театр обещал своим зрителям в начале своего существования. Недостаточная подготовка актеров и их слабые исполнения ролей сыграли также важную роль. Русский Камерный Театр существовал только два года и в 1923 году завершил свою деятельность.

Пражская Группа МХТ являлась отделенной труппой Московского Художественного театра, которая имела свое местопребывание с 1923 года по 1927 год в Праге. В этом городе она была основана Марией Германовой и Н. О. Массалитиновым. Группа посетила кроме Чехословацкой Республики и ряд других европейских стран и в каждой из них она пользовалась успехом. Можно сказать, что ее существование на нашей территории было в отличие от существования Русского Камерного Театра беспрепятственным. После ухода Германовой (в 1927 году) и Массалитинова (в 1925 году) из труппы принялись за руководство Пражской Группы МХТ П. А. Павлов и В. М. Греч. Группа была позже лишена поддержки правительства Чехословацкой Республики и переехала в тогдашнюю Югославию. В Югославии ее поддерживал король Александр Карагеоргиевич. Спектакли труппы, к сожалению, уже были не на таком уровне, как раньше. Репертуар Пражской Группы МХТ заключал в себе постановки произведений, прежде всего, Достоевского, Чехова, Андреева, Гоголя, Ибсена и Ч. Диккенса. Труппа завершила свою деятельность, когда члены группы начали принимать участие в труппах других театральных обществ по всему миру.

В четвертой главе занимаюсь русскими театральными обществами, которые к нам приехали из других стран. Эти театры я еще разделила на две группы: театры, имевшие свою традицию уже до революции, и театры, возникшие в течение революции.

Среди русских театров, которые имели свою традицию уже до революции, я выделила следующие театральные общества: Качаловскую труппу, еврейский театр Габима, Первую Студию МХТ, труппу МХТ во главе со Станиславским и Балет Дягилева.

Театры, входящие в эту группу, существовали еще до начала русской эмиграции в 1917 году. Некоторые из них должны были из-за режима, установленного в России, выехать на некоторое время за границу страны. Другие просто посетили Чехословацкую Республику и другие европейские страны в рамках их турне. Не все эти театральные труппы были основаны на территории России.

Качаловская труппа относилась к Московскому Художественному театру. В Чехословацкую Республику она приехала в 1921 г. под руководством В. И.

Качалова и задержалась здесь приблизительно полгода (май-июнь). В репертуар труппы входили, прежде всего, постановки классических произведений Чехова, Горького или Островского. Все их постановки были совсем распроданы и имели огромный успех у чехословацкой публики. Первоначально они хотели остаться только до июня, но их пребывание в ЧСР продлилось до осени, а именно по желанию театрального режиссера Я. Квапила, который Качаловской труппе предложил помочь ему с открытием нового театрального сезона в Праге. Карел Чапек этой мыслью также восторгался. Главным пунктом программы осеннего театрального сезона была их инсценировка Гамлета. Премьера этой постановки произошла 18 сентября и отзывы были разнообразными. Труппа Качалова на нашей территории дождалась высокой оценки за замечательно отведенную работу. После отъезда из ЧСР труппа посетила еще несколько европейских городов и после этого она вернулась в Москву.

Другим театром является Габимаеврейского происхождения. Габима была основана Наумом Цемахом, Михаилом Гнессиным и Ханой Ровиной. Деятельность этого театра не нравилась важным представителям Советской власти и поэтому, вопреки поддержке со стороны художников России (Станиславский, Шаляпин, Немирович-Данченко, Марджанов), театр был выслан на долгосрочное турне за границу. Театральный режиссер Вахтангов им помогал ставить некоторые постановки. Театральное общество Габима выступало в Праге только два раза: в марте 1928 года и январе 1938 года. Их выступления привлекли внимание, прежде всего, евреев, которые жили на нашей территории. Впрочем, их постановки посетили также и остальные граждане ЧСР и некоторые русские деятели культуры. По сравнению с 1928 годом (когда труппу вел еще Вахтангов), в 1938 году было их инсценировки были приняты более критически.

В самом начале существования Первой Студии МХТ Станиславский в 1912 году основал Студию (школу), где готовил молодых актеров, из которых хотел воспитать новое поколение Московского Художественного театра. Они здесь учились разным актерским методам. В 1913 году Студия стала по инициативе ее учеников актерской труппой (Первая Студия МХТ), которая выступала со своими постановками перед нормальной аудиторией. Художественным руководителем труппы был несколько лет режиссер Вахтангов. После его смерти на его место встал Михаил Чехов, который являлся звездой всех спектаклей Первой Студии.

Раньше чем Студия перешла под руководство Чехова, труппа осуществила свое планируемое европейское турне. В рамках этого турне посетила также Чехословакию, где труппа показала пьесы Ч. Диккенса, Г. Гейерманса или Шекспира. Значительным стал спектакль «Эрик XIV.», в котором выделился Чехов в главной роли. Карел Чапек высказался к его исполнению роли очень одобрительно. После возвращения из турне Первая Студия перешла под руководство Михаила Чехова и стала самостоятельным театром с названием МХАТ-2. Спустя несколько месяцев внутри театрального общества сложилась оппозиция против Чехова. Это была главная причина тому, что Чехов отказался от своей должности руководителя. В 1928 году Чехов уехал за границу (в Германию), где развивал свою карьеру. С течением времени к нему присоединился ряд русских актеров, проживавших также за границей. Чехов попробовал для них основать в Чехословакии собственный театр, но из-за нехватки финансовой поддержки от чехословацкого правительства ему этого не удалось и он должен был со своей новой труппой попытаться счастья в другом месте.

Оригинальная труппа Московского Художественного театра не описана в моей работе с точки зрения ее истории и существования. Я выбрала только некоторые взгляды на ее выступления в Чехословакии. В этой части появляются например: воспоминания В. И. Немировича-Данченко о прибытии труппы в ЧСР в 1906 году, сравнение различий действия труппы в 1906 году и в межвоенном периоде, указание на проблемы, с которыми труппа Московского Художественного театра сталкивалась в режиме, установленном в России.

Балет Дягилева является одним из двух балетных обществ, о которых я упоминаю в своей работе. Основателем этого балетного общества является Сергей Дягилев. Труппа неофициально существовала уже со времени первого показа русского балета в парижском сезоне. Но официальной датой ее возникновения является 1911 год, когда Дягилев подписал с членами группы трудовой договор. Балетная труппа принимала ежегодно участие в парижском сезоне и далее гастролировала во всевозможных европейских городах: Риме, Лондоне (лондонские сезоны), Монте-Карло, Вене, Будапеште, Женеве или Мадриде. В 1913 году труппа выполняла подписанный контракт на гастроли по Южной Америке. Февраль 1914 год члены Балета Дягилева провели в Праге,

куда позднее еще вернулись, а именно в 1927 году. Балет Дягилева существовал много лет. Своею деятельностью прекратил в 1929 году, после смерти Дягилева.

Среди русских театров, которые возникли в течение революции, можно выделить следующие театральные общества: Музыкальную Студию, Синюю Птицу и Романтический театр.

Музыкальная Студия была основана В. И. Немировичем-Данченко, который являлся многолетним директором Московского Художественного театра. Его последующая ориентация на оперу заключалась в его потребности развиваться и реализоваться также в других областях театрального искусства. В своей Музыкальной Студии Немирович-Данченко стремился к тому, чтобы певцы были одновременно и прежде всего также хорошими актерами. Пение считал средством, несколько целью своих постановок. Для молодых одаренных актеров организовал лекции актерского искусства, где их учил новым методам, которые планировал применять в своих постановках. Главной целью было воспитать из актеров и певцов «поющих актеров». Труппа выехала за границу России в 1925 году, когда посетила также Чехословацкую Республику. Труппа в нашей и других странах заметила только положительные отзывы на их постановки, в частности, в Германии и США.

Синяя Птица являлась театром миниатюр и была создана россиянами в эмиграции, далеко за границей России. Основателем театра стал Я. Южный, который его открыл в Берлине. Здесь его называют „Der Blaue Vogel“. Перед прибытием труппы в Чехословацкую Республику Южный был обязан подать рапорт в Министерство Иностранных Дел, в котором была написана информация о количестве членов труппы, сколько раз они намереваются выступить и где именно. На основании этого им был правительством разрешен въезд. Впервые они приехали в Прагу в 1929 году и выступали на сцене Виноградского театра. Второй раз приехали в 1930 году в помещение Пражского камерного театра и после этого еще два раза – в 1933 и 1934 годах. Их постановки были со стороны критиков восхвалены. Синяя Птица отличалась от остальных театров, приехавших в Чехословакию, главным образом тем, что она здесь ориентировалась на пражскую публику немецкого происхождения.

Последней труппой из этой категории является Романтической театр, который был основан Борисом Романовым. Этот театр был, как и Синяя Птица, открыт на территории Германии – в Берлине. Члены труппы Романтического театра прибыли в Прагу в театральном сезоне 1922-1923 гг. На сцене Национального театра приготовились для чехословацких зрителей две серии постановок и обе были весьма успешны.

BIBLIOGRAFIE

Česká bibliografie:

- BĚLOŠEVSKÁ L.: *Kronika kulturního, vědeckého a společenského života ruské emigrace v Československé republice – Díl I. 1919-1929*, Praha, 2000, 368 s., ISBN 80-69420-00-1
- ČECHOV, A. M.: *Hercova cesta*, Praha, 1990, 224 s., ISBN 80-7038-154-X
- Č: *Moskevské „umělecké divadlo“*, In: *Československé divadlo: rozhledy po světě divadelním*, Praha, 1934, č. 1, s. 9-10
- ČAPEK, K.: *Čechov*, In: *Lidové noviny*, Brno, 1922, 22. srpna, č. 418
- ČAPEK, K.: *Divadelníkem proti své vůli*, Praha 1968, 395 s.
- ČAPEK, K.: *Třicet let chudožestvěnných*, In: *Lidové noviny*, Brno, 1928, 20. listopadu, č. 589
- ČERVINKA, V.: *Jak se k nám Moskevští dostali*, In: *Jeviště*, Praha, 1921, 12. května, č. 19, s. 292
- FABIÁNOVÁ, V.: *Jsem to já?*, Praha: Odeon, 1993, 470 s., ISBN 80-207-0419-1
- KVAPIL, J.: *O čem vím*, Praha 1947, 344 s:
- NĚMIROVIČ-DANČENKO, V. I.: *Má odpověď na anketu*, In: *10 let mezi Čechoslováky 1921-1931*, Praha: Svaz Ruských Válečných Invalidů v ČSR, 1931
- *Uriel d' Acosta: Druhé představení hebrejského divadla „Habima“ v Praze*, In: *Rudé právo*, Praha, 1938, 29. ledna, č. 24
- *Poznámky*, In: *Jeviště*, Praha, 1921, 19. května, č. 20, s. 318
- VACEK, J. – BABKA, L.: *Hlasy vyhnaných: Periodický tisk emigrace ze sovětského Ruska (1918-1945)*, Praha: Národní knihovna ČR, 2009, 126 s., ISBN 978-80-7050-558-8
- TILLE, V.: *Moskevští*, In: *Jeviště*, Praha, 1921, 12. května, č. 19, s. 290
- *Z pražské činohry*, In: *Lidové noviny*, Brno, 1922, 12. května, č. 236

Ruská bibliografie:

- БЛАГОВ, В.: *Театр и искусство: О балете Е. Н. Никольской*, In: Годы, Прага, 1926, № 2
- ВАГАПОВА Н. М.: *Русская театральная эмиграция в центральной Европе и на Балканах: Очерки*, Санкт-Петербург, 2007, 235 с., ISBN 978-5-903354-79-5
- ВЕЛЕМАНОВА, В.: *Московский художественный театр: точки соприкосновения с Прагой*, Прага, 1998, 24 с:
- ВИЛЕНКИЙ, В. Я.: *Вл. И. Немирович-Данченко: очерк творчества*, Ленинград, 1941, 324 с.
- *В Праге – Вечер М. А. Германовой*, In: Воля России, Прага, 1921, 5 июня, № 221
- ГРИГОРЬЕВ, С. Л.: *Балет Дягилева: 1909-1929*, Москва, 1993, 384 с., ISBN 5-87334-002-1
- ЕВРЕИНОВ, Н. Н.: *Апология театральности*, In: Театр, Берлин, 1923, № 1, с. 6-7
- ИНОВ, И.: *Литературно-театральная, концертная деятельность беженцев-россиян в Чехословакии (20-40-е годы 20-го века)*, Прага, 2003, 425 с., ISBN 80-7050-383-1
- КОМИССАРЖЕВСКИЙ, Ф. Ф.: *Вахтангов в театре «Габима»*, In: Театр, Берлин, 1922, июль-август, № 12-13, с. 12
- МАГИДОВА – СОКОЛОВА и др.: *Русская, украинская и белорусская эмиграция в Чехословакии между двумя мировыми войнами – сборник докладов*, Прага, 1995, с. 535, ISBN 80-7050-229-0
- МАРКОВ, П. А.: *Вл. И. Немирович-Данченко и Музыкальный театр его имени*, Ленинград, 1936, 265 с.
- МЕЙЛАХ, М.: *Эвтерпа, ты? Художественные заметки. Беседы с артистами русской эмиграции. Том I.: Балет.*, Москва, 2008, 765 с., ISBN 978-5-86793-629-7
- НЕМИРОВИЧ-ДАНЧЕНКО, В. И.: *Из прошлого*, Москва, 1938, 299 с.
- НЕМИРОВИЧ-ДАНЧЕНКО, В. И.: *На сцене Московского Художественного театра*, Москва, 1948, 20 с.
- *Париж*, In: Театр, Берлин, 1922, июль, № 12-13, с. 21

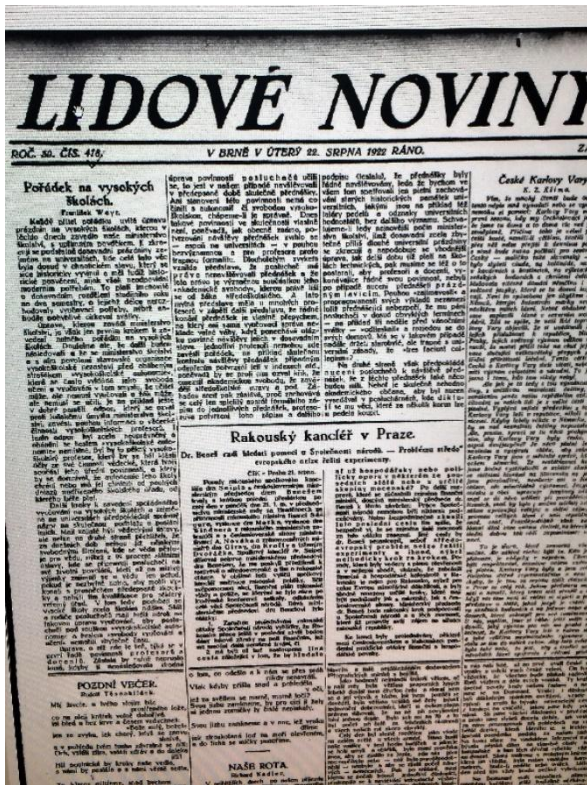
- *Париж – «Русский балет» С. П. Дягилева*, In: Театр, Берлин, 1922, № 15, с. 18
- ПОСТНИКОВ, С. П.: *Русские в Праге 1918-1928 гг.*, Прага: Воля России, 1928 г., 343 с.
- *Пражский камерный театр*, In: Театр, Берлин, 1922, июль-август, № 12-13, с. 10
- *Русская театральная жизнь в Праге (сезон 1922- 1923 гг.)*, In: Студенческие годы, Прага, 1923, апрель, № 1., с. 33
- *Русский романтический театр*, In: Театр, Берлин, 1922, № 15, с. 5-6
- *Русский романтический театр*, In: Театр, Берлин, 1923, № 1, с. 14
- *Русский сезон в Париже*, In: Театр, Берлин, 1922, июль-август, № 12-13, с. 15
- *Театр и искусство*, In: Студенческие годы, Прага, 1922, июль, № 2., с. 21
- *Театр и искусство*, In: Студенческие годы, Прага, 1922, август-сентябрь, № 3-4, с. 17
- *Театр и искусство*, In: Студенческие годы, Прага, 1923, май, № 2., с. 43-44
- СТАНИСЛАВСКИЙ, К. С.: *Моя жизнь в искусстве*, Москва, 1980, 432 с.
- *Художественный театр*, In: Воля России, Прага, 1921, 5 октября, № 323
- ЧЕХОВ, М. А.: *Литературное наследие в двух томах – том первый*, Москва, 1986, 457 с.

Internetové zdroje:

- Archiv Národního divadla: *Činohra* [online]. Dostupné z WWW: http://archiv.narodni-divadlo.cz/dokument.aspx/Default.aspx?jz=cs&pn=456affcc-f402-4000-aaff-c11223344aaa&sz=0&dk=Tituly_PodleZanru.aspx&zz=CIN
- Archiv Národního divadla: *hostující soubory v sezóně 1922/1923* [online]. Dostupné z WWW: http://archiv.narodni-divadlo.cz/default.aspx?dk=PodleSezon_HostujiciSoubory.aspx&jz=cs&sz=185&pn=256affcc-f103-1000-85ff-c11223344aaa&zz=000
- Archiv Národního divadla: *Remislav Remislavský* [online]. Dostupné z WWW: <http://library.upol.cz/arl-upol/cs/csg/?repo=upolrepo&key=76312697817>

- DOLEJŠÍ, J.: *Ruská pomocná akce a Všeokázský svaz*, In: *Militaria* (tématický server z oboru vojenství) [online], Dostupné z WWW: <http://www.militaria.cz/cz/clanky/valky-a-valecnici/ruska-pomocna-akce-a-vsekozacky-svaz.html>
- Databáze Národní knihovny: Informace o použitých periodikách, [online]. Dostupné z WWW: www.aleph.nkp.cz
- КРАСНОПОЛЬСКАЯ, Е.: *Константин Сергеевич Станиславский*, In: *Артисты Московского Художественного Театра за рубежом*, Прага, 1922, с.17, [online], Dostupné z WWW: <http://kramerius4.nkp.cz/search/i.jsp?pid=uuid:70f16260-cc7e-11e3-aec3-005056827e52>
- МАКОВСКИЙ, С. К.: *Гамлет-Качалов*, In: *Артисты Московского Художественного Театра за рубежом*, Прага, 1922, с. 54, [online], Dostupné z WWW: <http://kramerius4.nkp.cz/search/i.jsp?pid=uuid:70f16260-cc7e-11e3-aec3-005056827e52>
- МАКОВСКИЙ, С. К.: *Наш театр*, In: *Артисты Московского Художественного Театра за рубежом*, Прага, 1922, с. 11, [online], Dostupné z WWW: <http://kramerius4.nkp.cz/search/i.jsp?pid=uuid:70f16260-cc7e-11e3-aec3-005056827e52>
- *Студенческие годы (Прага, 1922-1925)*, In: *Эмигрантика: периодика русского зарубежья*, [online], Dostupné z WWW: <http://www.emigrantica.ru/item/studencheskie-gody-praga>
- VÁLEK, O.: *Divadla malých forem*, In: *Vypracované maturitní otázky z ČJ*, [online], Dostupné z WWW: <http://otazky.valek.net/mot26.html>
- VYKOUPILOV, L.: *Ecce Homo – Ruský balet, forem*, In: *Stanice Brno*, [online], Dostupné z WWW: <http://www.rozhlas.cz/brno/upozornujeme/zprava/ecce-homo-rusky-balet--582505>
- Wikipedie: *Max Reinhardt*, [online], Dostupné z WWW: https://cs.wikipedia.org/wiki/Max_Reinhardt

PŘÍLOHY



Obrázek č. 1: Ukázka přední stany „Lidových novin“ (z 22.srpna 1922)

Obrázek č. 2: Ukázka výtisku novin „Воля России“



Obrázek č. 3: Ukázka výtisku „Československé divadlo“



Образек ч. 4: Креативні обálкы берлінскéго часопісу „Театр и жизнь“



Образек ч. 5: Ukázka programu divadla „Синяя птица“ v prosincovém vydání časopisu „Театр и жизнь“ z roku 1921

ТЕЛЕФОНЪ. НОЛЛЕНДОРФЪ 16-13

ТЕЛЕФОНЪ. НОЛЛЕНДОРФЪ 16-13

ТЕАТРЪ
„СИНЯЯ ПТИЦА“
ГОЛЬТЦЪ - ШТРАССЕ 9

Первая программа:

1. Торжественная кантата	6. Стрѣлочекъ	10. Русская игрушка
2. Голландскій фаянсъ	7. Старинные романсы	11. Последній гавоть
3. Вечерній авонь	8. Парадъ	12. Лубки
4. Последняя могиканша А. П. Чехова	9. Какъ хороши, какъ свѣжи были розы... И. С. Тургенева	13. Рязанская пляска исп. Юлія Бекефи
5. Рапсодія Листа исп. Юлія Бекефи		14. Крестьянскія пѣсни

Спектакли ежедневные. — Начало въ 8 1/2 час. веч.

Директоръ: **Я. Д. Южный.**
Главн. режиссеръ: **И. Э. Дуванъ-Торцовъ.**

Предварит. продажа билетовъ въ книжн. маг. « Слово », Wittenbergplatz 3а и въ театральн. кассахъ

Obrázek č. 6: Soubor Moskevského uměleckého divadla



Obrázek č. 7: Konstantin Sergejevič Stanislavský



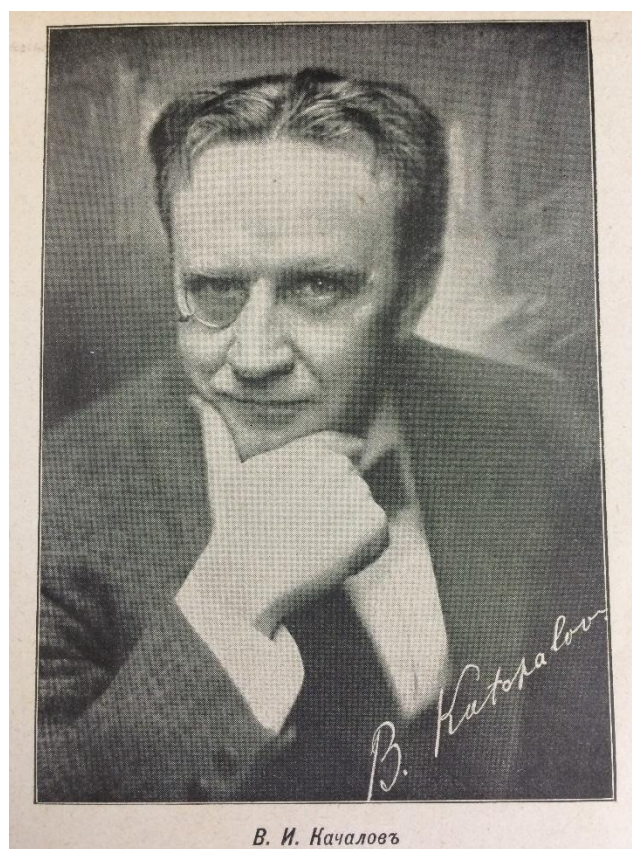
Obrázek č. 8: V. I. Němirovič-Dančenko na divadelních zkouškách MCHT



Obrázek č.9: Marie Germanova



Obrázek č. 10: V. I. Kačalov



Obrázek č. 11: Inscenace „Labutího jezera“ – Ďagilevův baletní soubor

