

TÁBORSKÝ O RUSKÉM DIVADLE

Velmi blízké bylo Táborskému také divadlo. Přitahovalo jej nejen jako diváka, což bylo u tak kultivovaného člověka přirozené, ale i jako překladatele. Viděli jsme to na jeho dlouholetém úsilí o překlad *Hoře z rozumu*, i v tom, jak pro nás objevuje *Maškarní ples*. Táborského přitahovalo jak současné ruské divadlo, tak i jeho historie. Ačkoli nikdy nepsal divadelní recenze, vzbudilo pražské vystoupení Moskevského uměleckého divadla r. 1906 jeho nadšený ohlas, vyjádřený v jednom z pravidelných kulturních referátů v *Naší době*.¹ Táborský se tak připojil k početným kritikům, kteří komentovali tuto významnou událost.² K zájmu Táborského přispěla ovšem také ta okolnost, že se měl možnost s ruskými hosty osobně seznámit jako jejich průvodce a tlumočnick. Svůj příspěvek psal nejen jako výsledek osobních dojmů z představení, ale i na základě ohlasu, který vyvolalo vystoupení moskevských hostů v Německu. Oceňuje především „podivuhodnou oddanost tohoto souboru k uměleckému dílu, k básnickovým cílům, jejich uměleckou kázeň . . .“, „schopnost se obětovat ve prospěch celku,“ i „umění poznamenáhlého stupňování . . . velikolepých gradací a konečných vyvrcholení.“ Vyjádřit lyričnost Čechovových dramát, což se dřívější české realizaci nepodařilo. Zvláště na něho zapůsobil *Strýček Váňa*. Vysoce hodnotí režijní zpracování — umění zacházet s barvou, světlem, zvukem, se skupinami osob a se zachycováním okolí a ovzduší. Hlavně si váží samozřejmě přirozenosti, s níž se herci pohybují.

V závěru se pak dotýká nepříznivé situace, jež se v Rusku vytvořila po porážce revoluce v r. 1905 a jež způsobila nedobrovolné přerušování činnosti divadla. Táborský má zřejmě na mysli krizi, do níž se divadlo v té době dostalo jednak proto, že ztratilo v zemřelém A. P. Čechovovi autora vnitřně blízkého, jednak pro dočasnou roztržku s Gorkým a samozřejmě především pod vlivem dusivé politické atmosféry, brzdící jakoukoli tvůrčí činnost.

¹ T., *Vzácní hosté*, ND 1906, s. 623—625.

² Sr.: Ilja Svatoňová, *A. P. Čechov na českých scénách 1889—1914, Čtvero setkání s ruským realismem*, Praha 1958, s. 322—329.

Táborský měl ostatně možnost navštívit Umělecké divadlo také při svém pobytu v Rusku. Využil jeho pohostinského vystoupení v Petrohradě, kde v dubnu r. 1910 shlédl H a m s u n o v o drama *U carských vrat* a Č e c h o v ů v *Višňový sad*.³ Zatímco v provedení Hamsuna neshledal žádné zvláštní rozdíly proti stylu divadla Alexandrijského (ve svém deníku jen poznamenává, že se herci na potlesk nevycházejí děkovat). Višňový sad jej zcela uchvátil. Prohlašuje o něm: „To se blíží k ideálu souhry, která je plným životem.“ Zamýšlí se i nad společenskou problematikou Čechovových dram. Táborský navštívil i všechna představení MCHATU při jeho zájezdu do Prahy v r. 1921, kdy soubor předvedl devět her v Městském divadle na Královských Vinohradech.⁴

Nadšené sympatie ke MCHATU Táborský vyjádřil ještě jednou po letech, když v r. 1930 recenzoval velmi pochvalně publikaci N ě m i r o v i č e D a n ě n k a *Горе от ума в постановке Московского художественного театра* (cituji v kapitole o *Gribojedovovi*). Všechny tyto poznámky Táborského, ať již oficiální či osobní, svědčí o tom, že jejich autorem byl laik, který nikde nechce vybočit z role informátora. Důkladné analýzy tvorby MCHATU, ocenění jeho přínosu do světové divadelní tvorby i vymezení jeho možností se tomuto tělesu u nás dostalo především v díle Jindřicha H o n z l a.⁵ Vynikající český režisér ve svých publikacích *Moderní ruské divadlo* (1928) a *Sovětské divadlo* (1935) poukázal bystře na to, co potvrdila budoucí léta, že iluzivní jevištní realismus MCHATU, propracovaný do nejjemnějších podrobností, má sám o sobě velmi omezené vývojové možnosti. Svědčí o tom ostatně i experimentální údobí Uměleckého divadla, započaté částečně již zřízením zvláštního Studia v r. 1908, v jehož čele stanul bývalý herec divadla MCHAT M e j e r c h o l d, blízkce spolupracující se Stanislavským.⁶ V době největšího rozvoje symbolismu v letech 1906—1912 obohacuje se i Umělecké divadlo využitím jeho principů, jež mu umožnily vymanit se z příliš naturalistické popisnosti. Výsledkem byla taková vynikající představení jako H a m s u n o v o *Drama života* (8. 2. 1907) a zvláště M a e t e r l i n c k ů v *Modrý pták* (30. 9. 1908). Podobně ve dvacátých letech bylo Umělecké divadlo vyprovokováno Mejercholdovým odvážným nastudováním *Ostrovského* komedie *Les k netradičnímu uvedení jiné komedie Ostrovského* — *Horoucí srdce*.⁷ Za neméně úspěšné bývají označovány

³ *Deník F. T.*, 21. a 22. dubna 1910.

⁴ Sr. publikace v knihovně Táborského, *Pohostinské hry členů Uměleckého divadla moskevského*, Čin, Praha 1921. Jsou to programy jednotlivých her s podrobným obsahem, doprovázené studií N. M e l n i k o v é - P a p o u š k o v é, *Moskevské umělecké divadlo*, s věnováním autorky Táborskému.

⁵ Honzl byl ve dvacátých letech vůbec nejlepším českým znalcem moderního sovětského divadla, sr.: Milan O b s t a Adolf S c h e r l, *K dějinám české divadelní avantgardy*, ČSAV, Praha 1962, s. 9—146.

⁶ Karel M a r t í n e k, *Mejerchold*, Orbis, Praha 1963, s. 41—51.

⁷ Tamtéž s. 246—247.

inscenace *Vzkříšení*, *Anny Kareninové*, *Mrtvých duší*, *Půdy a Nepřátel*. Pokud tedy Umělecké divadlo využívalo ve své práci nových směrů a proudů, jež tvůrčím způsobem přetvářelo, můžeme mluvit o jeho vývoji. Jakmile se počalo vracet k původním inscenacím a spatřovat svou uměleckou prestiž v co nejvěrnějším napodobení představení, jež je proslavila počátkem století, stalo se kdysi novátorské divadlo vlastně živým muzeem, po několik desetiletí fixujícím své někdejší tvůrčí objevy.

Zasvěceným informátorem Táborský zůstává i v jiných svých projevech, týkajících se divadla. V referátu o ruských časopisech⁸ seznamuje české čtenáře také s významným divadelním periodikem *Ежегодник императорских театров*, vycházejícím v letech 1892—1915, jehož některé ročníky získal za svého pobytu v Rusku. Unikátnost tohoto časopisu v celoevropském měřítku podtrhuje ve svých dějinách ruského divadla vídeňský badatel Josef Gregor, na což Táborský upozorňuje ve studii *O ruském divadle*.⁹ Byl to odborný časopis, přinášející ve svých objemných sešitech studie z nejrůznějších oblastí divadelního života. Táborský cituje některé stati z ročníků 1909—1910. Tak upozorňuje na *Vzpomínky N. S. Vasiljevové*, jež později ve svém překladu zařadil do zmíněné publikace *O ruském divadle*, na charakteristiku *Dargomyžského*, na studie o *Ostrovském*, o *Vládě tmy Tolstého*, na vzpomínky věnované *Čechovovi*. Uvádí i řadu jiných článků, například materiály k dějinám divadla a jeho cenzury, srovnávací studii *Ostrovskij a staré drama*, zajímavé stati z oddílů režisérského atd. Informuje o rozvržení časopisu, jenž kromě dvou zmíněných oddílů obsahoval ještě část bibliografickou a textovou, i na jeho obrazový doprovod. Z těchto materiálů, získaných během studijního pobytu v Rusku, kdy měl také možnost poznat blíže hlavní petrohradské scény a vůbec kulturní život tehdejší doby, o čemž svědčí četné zápisky v jeho deníku,¹⁰ čerpal Táborský

⁸ T., *List z Petrohradu*. Umělecké časopisy ruské: *Apollon*, *Staryje gody*, *Ježegodnik imperatorskich teatrov*, *Iskusstvo i pečatnoje delo*, *Satirikon*, ND 17, 1910, s. 460 až 464, 530—537, 612—619.

⁹ Fr. Táborský, *O ruském divadle*, Radhošť, Praha 1935, s. 26—27. Joseph Gregor, René Fülöp-Miller, *Das russische Theater*. Sein Wesen und seine Geschichte, Amalthea-Verlag, Zürich-Leipzig-Wien 1928.

¹⁰ Za svého pobytu v Rusku shlédl Táborský řadu ruských oper a činoher, které ve svém deníku komentuje. Z jeho poznámek je zřejmé, že byl zastáncem realistického herectví. Z ruských dramatiků mu byl nejbližší *Fonvizin*, *Ostrovskij* a *Čechov*. Při zhlédnutí Čechovovy jednoaktovky *Трагик по неволе* byl nadšen hereckým výkonem *Davydova*. Na inscenaci hry *Ostrovského* *На всякого мудреца довольно простоты* oceňuje úspěšnost pohybů, životnost výpravu a „příjemnou opotřebovanost kostýmů, nábytku i obrazů“. Úspěch ruské dramatiky spatřuje v tom, že je „co hrát a co představovat“. Oceňuje i návaznost na dlouhou tradici ruské literatury, v porovnání s níž se mu zdá česká literatura chudá: „Zrovna jako ve školách oč větší štěstí, čítá-li mládež *Lomonosova*, *Puškina*, *Lermontova*, *Gogola*, *Turgeněva*, *Dostojevského*, *Tolstého*, *Krylova*, *Bělinského* a jiné! — A naše mládež — limonádu *Sv. Čecha*, převařenou romantiku *Zeyerovu* a fejevry *Vrchlického*! Ještě že nám nebe dalo *Němcovou*, *Hav-*

s k ý, když v r. 1935 psal svou knížku *O ruském divadle*. Nutno poznamenat, že po všechna ta léta Táborský pilně sledoval sovětskou i zahraniční odbornou literaturu o ruském divadelnictví.¹¹ Bezprostředním popudem k napsání této knížky byl sborník, vydaný ke stoletému jubileu Alexandrinského divadla v r. 1932, jehož materiály Táborský doplnil z analogické publikace, věnované moskevskému Malému divadlu, a ostatní citovanou literaturou.¹² Svou studii si Táborský rozvrhl do dvou částí. V první probírá stručně vývoj ruského divadla od druhé poloviny 17. století, kdy bylo v Moskvě zřízeno divadlo na přání cara Alexeje Michajloviče, až ke vzniku skutečného uměleckého divadla v Moskvě a Petrohradě, jenž klade až do 20.—30. let 19. stol. Ve druhé části své studie si pak všímá techniky hereckého umění a literatury o ní. Jako pedagog informuje o vývoji hereckých škol v Rusku. Třetí část pak tvoří zmíněný překlad výňatku *Ze vzpomínek Naděždy Sergejny Vasiljevové*.

V první kapitole Táborský vychází jednak z publikace významného vídeňského badatele Jos. G r e g o r a, jednak ze dvou jubilejních sborníků, věnovaných Malému divadlu a Alexandrinskému divadlu. Důležitým pramenem byl *Ježegodnik imperiatorskich teatrov* včetně materiálů, částečně zastoupených v jeho knihovně. I tentokrát Táborský pracoval svým příznačným popularizačním stylem. Zatržená místa v jeho knihách ukazují, které partie buď parafrázoval nebo přímo citoval — samozřejmě že s přesným uvedením pramene. Sympatickým rysem jeho práce je, že se neomezuje jen na odbornou ruskou literaturu, že ji doplňuje i významnou literaturou západní. Někteří fakta však přejímá příliš mechanicky, aniž by si je náležitě ověřil. Tak např. charakteristiku počátků světového divadla v Rusku za cara Alexeje Michajloviče přejímá od vídeňského badatele Josefa G r e g o r a, jenž ji vytvořil na základě hypotetických údajů, které však předkládá jako hodnověrná fakta, aniž by uvedl prameny, z nichž čerpal. Týká se to především tvrzení, že prvním představením, jež se hrálo na carském dvoře na počest druhého sňatku Alexeje Michajloviče r. 1671, byla *Baba Jaga*. I když je známo, že se divadelní představení na carském dvoře hrávala již v průběhu

líčka a Nerudu!“ (s. 10). V deníku Táborského nalezneme i poznámky o soudobém divadelním životě. Tak např. je rozeznán nad postupem pravoslavné církve, jež odmítla, aby mohla být konána v Moskevském uměleckém divadle panichida nad tragicky zemřelou vynikající herečkou V. F. Komissarževskou. Stejně zaníceně píše i 19. 2. 1910 (s. 10) o petrohradském přivítání těla zesnulé herečky.

¹¹ Svědčí o tom obsáhlý seznam publikací o ruském divadle, zachovaný v jeho knihovně, sr.: Danuše Kšicová, *František Táborský v kontextu česko-ruských literárních vztahů*, d. 2, s. 584—585, kand. práce, Brno 1967.

¹² *Сто лет. Александринский театр. Театр госдрамы 1832—1932. Дирекция ленингр. гос. театров, 1932. Малый театр 1824—1924. Госиздат, М. 1924. П. Морозов, Юбилей русского театра, ЕИТ, Сезон 1899—1900, СПб. 1900, с. 1—24. Юрий Озаровский, Русская литература по теории декламации, ЕИТ 1909, с. 134—141. Н. Л. Глазун, Русская литература по теории декламации, ЕИТ 1909, т. 6—7, с. 194—199.*

60. let 17. století,¹³ není tehdejší repertoár prokazatelně doložen. Podrobněji o něm píše Alexej Veselovskij v sedmdesátých letech minulého století. Zdůrazňuje však hypotetičnost uvedených faktů.¹⁴ Táborský zřejmě neznal ani starší ruské práce o dějinách ruského divadla,¹⁵ ani dějiny V. S e v o l o d s k é h o - G e r n g r o s s e, poprvé vydané v r. 1929.¹⁶ Všechny sovětské prameny se shodují na tom, že prvním doloženým představením je *Артаксерково действо*, nastudované podle carova přání německou hereckou společností za vedení protestantského pastora v Moskvě Johanna Gottfrieda G r e g o r i. První představení se uskutečnilo 17. října r. 1672, nikoli r. 1673, jak uvádí Gregor a podle něho i Táborský. Podobné nepřesnosti se Táborský dopouští, když mluví o repertoáru Gregoriho divadla. Kromě známé *Judity* jmenuje vedle sebe jako dva zvláštní divadelní kusy *Артаксерково действо* a *Историю об Эсфири и Мардохее*, což je jedna a tatáž hra. (K tomuto omylu patrně došlo tak, že si Táborský nepovšiml spojky *или* v Morozovově studii, z níž čerpá a jejíž autor hru cituje s oběma tituly.)¹⁷ Podobně nepřesný je údaj o dalším repertoáru divadla za Alexeje Michajloviče. Táborský uvádí neznámo podle jakého pramene, že se zde hrály také zdramatizované povídky: *Об Индрике и Меланде*, *О Кире, царе персидском*, *О графине триерской Геновеве*. Tyto hry byly na ruské scéně skutečně uváděny a první dvě se dokonce dochovaly v plném znění. Všechny však pocházejí až z doby Petra I., kdy se v souvislosti s demokratizací divadla a s jeho stoupající oblibou v nejširších lidových vrstvách dějí pokusy o vlastní dramatizaci populárních povídek. *Комедия о графине триерской Геновеве* je zdramatizovaná známá německá povídka, jež byla součástí repertoáru úspěšné německé herecké Feltenovy společnosti, přejatého z velké části Kunstem a Fürstem pro ruské divadlo. *Комедия об Индрике и Меланде* a *Акт о царе Перском Кире и о царине Томире Скифской* jsou na rozdíl od ní vlastní ruskou neumělou dramatizací známých povídek. Oba nalezené texty podrobně analyzoval P. O. M o r o z o v v knize *Очерки из истории русской драмы 17—18 столетий*. Označil je za první nesmělé pokusy o vytvoření originálního ruského dramatu.¹⁸

Repertoár divadla za Alexeje Michajloviče je přesně znám. B. N. Asejev uvádí,¹⁹ že za celou dobu existence divadla, tj. v letech 1672—1676, bylo

¹³ В. Всеволодский-Гернгросс, *Русский театр. От истоков до середины 18 в.*, АН СССР, М. 1957, 2 изд., с. 103.

¹⁴ Алексей Веселовский, *Старинный театр в Европе, Исторические очерки*, М. 1870, с. 316—318.

¹⁵ Ст.: П. О. Морозов, *История русского театра до половины 18 столетия*, СПб. 1889. Tot же, *Очерки из истории русской драмы 17—18 столетий*, СПб. 1888: *История русского театра*, под ред. В. В. Каллаша и Н. Е. Ефрова, т. 1, М. 1914.

¹⁶ Всеволодский (Гернгросс) В., *История русского театра*, т. 1, Л.—М. 1929.

¹⁷ П. Морозов, *Юбилей русского театра*, с. 1—24.

¹⁸ П. О. Морозов, *Очерки из истории русской драмы*, с. 265—6, 279—293.

¹⁹ Б. Н. Асеев, *Русский драматический театр 17—18 вв.*, Искусство, М. 1958, с. 36.

uvедено celkem devět her: *Артаксерсово действо* (или *Эсфирь*, 1672), *Комедия о Товии младшем* (1673), *Олоферного действо* (или *Иудиф*, 1674), *Темир-Аксакого действо* (1675), *Егорьева комедия* (1675), *Комедия об Адаме и Еве* (1675), *Комедия об Иосифе* (1675), *Комедия о Давиде с Голиафом* (1676), *Комедия о Бахусе с Венусом* (1676). Kromě zmíněných dvou komedií uvádí Tábořský správně, že byl inscenován i *Marlowe*. Bylo to citované *Темир-Аксаково действо*, neboli *Комедия о Тамерлане и Баязете*, jež vznikla přepracováním posledních dvou dějství první části tragédie *Christopha Marlowe Tamburlaine the Great*, poprvé uvedené v Londýně kolem r. 1587.²⁰

Údaje o dalším vývoji ruského divadla za Fjodora Alexejeviče a jeho sestry Sofie, za Petra I. a jeho následovníků Tábořský čerpá opět z Gregora, včetně jeho omylů, vzniklých povrchní informací z nekritických pramenů. Tak např. Tábořský podle něho uvádí, že carevna Sofie Alexejevna byla činnou dramatickou autorkou, jež dokonce přeložila *Molièrova* komedii *Zdravý nemocný*. Tento mylný údaj, tradující se v průběhu téměř celého 19. stol., vyvrátil již v osmdesátých letech P. O. Morozov v citované publikaci, kde poukázal na to, že se *Sofii Alexejevnu* byla zřejmě mechanicky spojena bohatá divadelní činnost mladší sestry Petra I. *Natalie Alexejevny*, jež sama psala a v jejímž divadle byla Molièrova komedie skutečně uvedena. Za Petra I. byly ostatně překládány a inscenovány i jiné *Molièrovy* komedie, jejichž rukopisy nebo alespoň části z nich se dochovaly.²¹

Podle Gregora mluví Tábořský také o účasti Čechů v divadelním životě za Petra I. Tábořský se správně domnívá, že to byli hudebníci. Tuto skutečnost potvrzuje i současná literatura.²² Je rovněž známo, že se Petr I. pokoušel získat pro své veřejné divadlo polskou nebo českou hereckou společnost, již by široké publikum lépe rozumělo než hercům německým. Tyto snahy však skončily neúspěšně.²³

²⁰ *История русской литературы*, т. 2, ч. 2, АН СССР, М.—Л. 1948, с. 371.

²¹ Podrobněji sr.: П. О. Морозов, *Очерки*, с. 267—277, kde jsou korigovány i názory na divadlo za carevny Sofie, s. 201—206. Poněkud jinak je citován molièrovský program za Petra I. v nové publikaci В. Н. Всеволодский-Гернгросс, *История русского драматического театра в 7 тт.*, т. 1, Искусство, М. 1977, с. 90—99.

²² Sr.: Miroslav Postler, *Soupis významnějších českých hudebníků, kteří žili a působili v Rusku*. In.: *Příspěvky k dějinám česko-ruských kulturních styků*, Svět sovětů, Praha 1965, d. 1, s. 159—173. Kolem r. 1702 působil v Moskvě hobojsista Theodor Kopta (Gopta). Na lesní roh hrál v souboru carské opery a vaudevillu v Moskvě Jan Pokorný († 1741).

²³ В. Всеволодский-Гернгросс, *Русский театр*, с. 126. — Vice podrobnosti uvádí А. Веселовский, který jmenuje zprostředkovatele, jež pro divadlo Petra I. získal společnost Johanna Kunsta. Byl jím buď Maďar nebo Slovák Jan Splavský. V r. 1720 se Petr I. obrátil na vyslance ve Vídni Sávu Raguzinského, aby v Praze získal hereckou společnost, jejíž členové by mluvili slovensky nebo česky. Sr.: А. Веселовский, *Старинный театр в Европе*, с. 362. П. О. Морозов, *Очер-*

Na základě ruských pramenů Táborský zpracovává až partii věnovanou vzniku *Volkovova* divadla v Jaroslavi a Volkovově působení v Petrohradě a v Moskvě.²⁴ Podrobněji si všímá ruského divadla v průběhu 19. století, kdy, jak správně poznamenává, lze teprve mluvit o počátcích pravého uměleckého scénického projevu. Nad divadlo *Alexandrinské*, které bylo příliš ovlivněno blízkostí carského dvora, staví moskevské *Malé divadlo*, jež bylo demokratičtější, smělejší ve svém projevu a také umělecky náročnější. Na základě literatury, která byla Táborskému dostupná,²⁵ mohl ještě rozšířit tuto charakteristiku obou divadel o vylíčení rozdílů mezi jejich obecnstvem. Zatímco v Petrohradě určovalo repertoár především konzervativní kupectvo a pokroková inteligence se od Alexandrinského divadla pro jeho slabou úroveň často přímo distancovala, byla to právě ona, jež Malému divadlu vtiskla svou tvář. Při charakteristice Malého divadla se Táborský opírá především o jednotlivé stati jubilejního sborníku, z nichž si pozornosti zaslouží projev *Lunačarské h o*.²⁶ Táborský cituje jeho ocenění scénického realismu Malého divadla, které Lunačarskij nazývá nejrealističtějším divadlem světa. O novou sovětskou literaturu se Táborský opírá i při oceňování přínosu klasického ruského divadla do současného sovětského divadelnictví.²⁷ Ztotožňuje se s názorem, že zákonitým pokračováním těchto tradic jsou i novátorské proudy a formální hledání, kde zvláště důležité místo přiznává *Mejercoldovi*. Táborský nikdy nenavštívil Sovětský svaz, a proto i charakteristiku současného sovětského divadla přejímá z druhé ruky — konstatuje jeho popularitu v nejširších kruzích a upozorňuje na veřejně přiznávané nedostatky.²⁸ nevysokou úroveň repertoáru, vulgarizaci sovětské tematiky, formalismus v interpretaci klasiků apod. Na základě programu vytčeného Lunačarským pro Malé divadlo však Táborský oceňuje podnětnost sovětského divadelnictví.

Druhou část své studie Táborský věnuje tradicím ruského scénického umění a pedagogické péči, která se mu v Rusku již po dlouhá léta věnuje.

ки, с. 207—220. В. Н. Всеволодский-Гернгросс, *История русского драматического театра в 7 тт.*, с. 90—97 uvádí podrobnosti o Janu Splanvském, jehož pokládá za Maďara. Byl to impresáριο loutkového divadla, jenž působil v letech 1698—1699 v Moskvě a v l. 1700—1701 v Povolží. Na carův příkaz byl r. 1701 vyslán do polského Gdaňska, kde se mu podařilo získat skupinu Johanna Kunsta. V souvislosti s Petrovou akcí z r. 1720 upozorňuje Vsevolodskij-Gerngross na herce a impresária Johanna Eckenberga, známého v Petrohradě již z jeho tamního pobytu v r. 1719. Johann Eckenberg hrál se svou dvanáctičlennou skupinou, v níž byli i čtyři Češi, v petrohradském předměstí v divadle Natálie Alexejevny po jednu sezónu od 19. 11. 1723. Jeho divadlo však mělo nízkou úroveň a nemělo úspěch. Na podzim r. 1724 již bylo opět ve Vídni.

²⁴ П. О. Морозов, *Юбилей русского театра*.

²⁵ Александр Брянский, *Театр в эпоху крепостничества*. In.: *Сто лет. Александринский театр — театр госдрамы*. Дирекция лен. гос. театров, Л. 1932, с. 3—131.

²⁶ А. В. Луначарский, *К столетию Малого театра*. In.: *Малый театр*, с. 19—34.

²⁷ Яков Боярский, *Пролетарская революция и театр*. In.: *Сто лет*, с. 3—23.

²⁸ Тамtéž.

Opírá se především o literaturu, načerpanou z ročenky *Ежегодник императорских театров*, k jehož charakteristice se po letech znovu vrací. V letech 1864—1910 napačítal celkem 102 knihy a statě, vztahující se k deklamaci, což považuje za doklad živého zájmu o výrazný a krásný mluvní projev. Vidí v tom dobrý podnět i pro české školství, které tuto část výuky opomíjí. Ruskou literaturu o scénickém umění, především od konce 19. století, hodnotí velmi vysoko. Zvláště zmíněné periodikum carských divadel pokládá za projev mimořádného oceňování hereckého umění. Doplnuje i několik údajů o Ivanu Alexandroviči Vsevoložském, agilním řediteli carských divadel v letech 1881—1899. Uvádí však jen klady jeho práce, nikoli nedostatky — např. fakt, že vystupoval proti skladatelům Mocné hrstky, kladl překážky inscenaci jejich děl, stejně jako her A. N. Ostrovského atd.²⁹ Zmiňuje se také o vývoji ruských divadelních škol. První pokusy za cara Alexeje Michajloviče a počátkem 18. století v Moskvě pokládá správně za události jen kronikářského významu. Skutečné počátky spatřuje až v otevření *Moskevské divadelní školy* r. 1863, jejíž úroveň však nebyla valná, a hlavně pak ve zřízení „dramatických kursů“ r. 1886 při Malém divadle v Moskvě a při Alexandrinském divadle v Petrohradě. Zdůrazňuje také, jak se o jejich realizaci zasloužil Ostrovskij. Rozepisuje se pak podrobněji o jejich organizaci (poznámává, že před revolucí měly nákladnou administrativu, o níž předpokládá, že se po revoluci podstatně zjednodušila), hlavně se však zaměřuje na vyučovací program těchto škol, kde vyzvedá pomoc významných herců. V této dobré tradici spatřuje záruku dalšího úspěšného vývoje. Závěrem pak připojuje sociologickou charakteristiku ruského herce v porovnání s herci italskými a německými.³⁰ Zatímco u německého herce převažuje jeho vlastní herecký subjekt, jsou herci ruští a italští výrazem činoherně tvořivé vůle jejich lidu. V italském herectví však zdůrazňuje podle Gregora více spontánnosti než v herectví ruském, kde i zdánlivé improvizace *Vachtangovy* či *Tairovy* jsou výsledkem režie, nikoli okamžitého nápadu. Rozdíl spočívá v psychice ruského herce, který je na rozdíl od spontánnosti svého italského kolegy s divadlem spjat celou svou duší. Mnohé z těchto Gregorových postřehů, tlumočených Táborským, svědčí nejen o erudici znalce světové dramatiky, ale také o schopnosti podnětných analytických send, dobře dokreslujících obraz ruského divadelnictví.

Třetí část publikace tvoří již zmíněné *vzpomínky Naděždy Sergejevny Vasiljevové*, které Táborský přeložil podle textu uveřejněného v 1. čísle *Ježegodniku* za r. 1909.³¹ Zachycují působení Vasiljevové v letech 1869—1878

²⁹ *Театральная энциклопедия*, т. 1, А—Г, М. 1961, с. 1035.

³⁰ Joseph Gregor, René Fülöp-Miller, *Das russische Theater*, s. 9—56.

³¹ *Ruské divadlo*, III, s. 36—49. *Ze vzpomínek Naděždy Sergejevny Vasiljevové. Moskevská perioda 1869—1878*. V originále: *Отрывки из воспоминаний Н. С. Васильевой. Московский период. 1869—1878*. ЕИТ 1909, вып. 1, с. 1—9.

na scéně Malého divadla v Moskvě, které herečka výstižně charakterizuje. S obzvláštní láskou vzpomíná na komiky V. I. Živokiniho a P. M. Sadovského, kteří jí byli nápomocni při prvních divadelních krocích.

Memoáry vynikající herečky Vasiljevové velmi živě dokreslují obraz ruského divadla, vytvořený, i když velmi letmo, v prvních dvou kapitolách. Táborský jich tedy použil ve své práci zcela organicky. Bohužel se však i v tomto prozaickém překladu Táborského setkáváme s obdobnými nedostatky, jimiž trpí jeho tlumočení poezie, i když v míře poněkud menší. Vedle míst, přeložených velmi prostě a nenuceně, vyskytuje se zde opět celá řada rusismů, někdy neobratných a těžkopádných, jindy zcela nesrozumitelných. S podobnými nedostatky se ostatně setkáváme i v jiných prozaických překladech Táborského, jako bylo jeho tlumočení statí S. N. Kondakova a Sergeje Makovského, zvláště pak jeho publikace *Siluety ruských umělců*.³² Překlady prózy nás proto přesvědčují o tom, že množství rusismů, jež je pro styl Táborského příznačné, je důsledkem nejen jeho překladatelské metody, ale také zběžné práce a málo pečlivé korektury. V brožuře *O ruském divadle*, jež tvoří spolu s monografií o *Puškinovi* jediné dvě knižní publikace Táborského z oblasti ruské literatury, pracuje autor i tentokrát svým obvyklým kompilačním způsobem. Jestliže současná kritika, jejíž ohlas byl ostatně velmi malý, konstatovala, že knížka Táborského je jakýmsi úvodem k Honzlovým studiím o ruském a sovětském divadle,³³ měla na mysli především posloupnost údobí, jimiž se oba autoři zabývají. Charakter obou prací je však zcela jiný. Táborský nikdy nevybočuje z role pedagoga v tom nejširším slova smyslu. Chce získat zájem čtenáře a poučit jej, zůstává však v podstatě diletantem, což je zvláště markantní, když mluví o současném sovětském divadle. Na rozdíl od něho je Honzl zkušený divadelní praktik, jehož každý příspěvek o sovětské divadelní současnosti či nedávné minulosti je zaníceným přitakáním nebo vášnivou polemikou, určenou vlastní autorovou režijní koncepcí. I tak však můžeme ocenit příspěvek Táborského (přes některé nepřesnosti, které jsme mu vytkli) jako záslužné dopl-

³² Sergej N. Kondakov, *Starý ruský národní ornament, Výtvarná práce 2, 1922, s. 251 až 269, přel. F. T. Týž, Mezinárodní sjezd byzantologů v Bukurešti, NL 29. 6. 1924. Sergej Makovskij, Ruská grafika nové doby. (Do revoluce), Hollar 2, 1923, č. 1, s. 1—13, č. 2, 85—96, přel. F. T., N. P. Kondakov, Ruská ikona I. Seminarium Kondakovianum, Praha 1928. Popis tabulí od N. N. Beljajeva, s. 7—14. Týž, Ruská ikona II. Seminarium Kondakovianum, Praha 1929. Sergej Makovskij, *Siluety ruských umělců*, přel. z ruského rukopisu František Táborský, Česká grafická unie, Praha 1922, 124 s. Сергей Макаровский, *Силуэты русских художников, Наша речь, Прага 1922, 159 c.**

³³ Fr. Táborský, *O ruském divadle*, Radhošť 1935, Černá země 13, 1936/7, s. 23. Recenzent zde má na mysli Honzlovu práci *Moderní ruské divadlo a Sovětské divadlo*. Edice Radhoště vycházely v nákladu asi 6000 výtisků, měly svůj okruh čtenářů, o tom viz *Ruské divadlo*.

nění informací o ruském divadle, jehož historii byla u nás v dřívějších dobách věnována jen velmi malá pozornost. Tato citelná mezera se zaplňuje teprve až v posledních letech.³⁴

³⁴ Stručné zmínky o počátcích ruského divadla za Alexeje Michajloviče a za Petra I. obsahují *Slovanské literatury* Jana Máchala, d. 1, s. 224—225. V době poválečné věnuje soustavnější pozornost staršímu údobí ruského a slovanského dramatu a divadla Slavomír Wollman, Sr. jeho stati: *Vývoj dramatického žánru v starých slovanských literaturách*, Čs. přednášky pro IV. mezinár. sjezd slavistů, Praha 1958, s. 241—261. *Situace slovanského dramatu a divadla na prahu 18. stol.*, *Slavia* 29, 1960, s. 65—75. *Základní problémy dramatu v slovanských literaturách 18. a 19. stol.*, Čs. přednášky pro V. mezinárodní sjezd slavistů, Praha 1963, s. 223—232 aj. První ucelený výklad dějin ruského divadla podal Karel Martinek ve svých skriptech: *Dějiny ruského předrevolučního divadla I. Od počátku do roku 1863*, SPN, Praha 1967.