

ТЕАТР

и драматургия

ОРГАН СОЮЗА СОВЕТСКИХ ПИСАТЕЛЕЙ СССР

ФЕВРАЛЬ 1935 № 2 (23)

ТРЕТИЙ ГОД ИЗДАНИЯ

Редакция: Москва 6, 1-й Самотечный пер., 17, тел. Д1-97-40



А. П. ЧЕХОВ

Один из последних снимков (1902 г.)

ЧЕХОВ В БОРЬБЕ ЗА „АВТОРСКОЕ ПРАВО“

Ю. СОБОЛЕВ

1

Первая большая пьеса Чехова — *Иванов*, несмотря на традиционность своей архитектуры, мало чем нарушившей драматургические требования, считавшиеся обязательными в школе эпигонов Островского, была, однако, по замыслу автора направлена против шаблонов современных ему драматургов. Современные Чехову драматурги «начинали свои пьесы исключительно ангелами, подлецами и шутами». Но этих элементов, по глубокому убеждению Чехова, нельзя было найти во всей России. А если и сыщешь их, то «не в таких крайних видах, какие нужны драматургам».

Отсюда — из этого глубоко осознанного убеждения в необходимости обходиться «без крайностей», а обращаться только к типичному, вытекает признание за собой заслуги создания «оригинальной» пьесы: «Я хотел соригинальничать: не вывел ни одного злодея, ни одного ангела (хотя не сумел воздержаться от шутков), никого не обвинил, никого не оправдал». (Письма А. П. Чехова, т. I).

Так возникли в *Иванове* те новые формы, которые составят основу всей чеховской драматургии, но толь-

ко в зачаточном своем состоянии проступают в этой, далеко еще не «чеховской» пьесе.

Серьезность задачи, поставленной автором, требовала и соответствующего сценического разрешения. Чехов отчетливо понимал, что ему придется выдержать борьбу с театром, взявшимся за постановку *Иванова*. И едва только начались переговоры с Ф. А. Коршем, как Чехов начинает предъявлять свои авторские права. Он даже не уверен в том, что пьеса пойдет. «Актеры не понимают, несут вздор, берут себе не те роли, какие нужно», и Чехов «воюет», убежденный, что «если пьеса пойдет не с тем распределением ролей, какое он сделал, то она погибнет».

А воевать пришлось по ряду причин: капризы актеров, «самолюбивых, наполовину необразованных, самонадеянных»; торгашество Корша, которому как купцу «нужен не успех артистов и пьесы, а полный сбор»; отсутствие в труппе женщин, «а в пьесе две прекрасных женских роли» и т. д.

Чехов настойчиво требовал для себя права участвовать в постановке спектакля. Для его современников эта настойчивость казалась излишней. Так, Н. А. Леонкин убеждал Чехова, что «автор постановке только ме-



А. Чехов «Три сестры». В. И. Качалов в роли Вершинина. МХТ. 1901 г.

А. Чехов «Три сестры». И. М. Москвин в роли Роде. МХТ. 1901 г.



Только весной, когда сезон уже был кончен, Чехов приехал в Москву и для него сыграли в чужом помещении и в чужих декорациях *Чайку*. Он не выразил особых восторгов: многое понравилось, но исполнение одной роли (теперь уже нет смысла скрывать какой именно — роль Нины в исполнении Роксановой) осудил жестоко и, кажется, вовсе не принял четвертого акта. Эти неприятные впечатления были впоследствии сглажены: в Ялту приезжал Художественный театр, ставил *Чайку* и *Дядю Ваню*, и Чехов остался очень доволен спектаклями.

В сущности, рассказ о Чехове как об авторе Художественного театра, вообще следует вести начиная с *Трех сестер*, потому что и *Чайка*, и *Дядя Ваня* не были написаны для Художественного театра... Для него Чехов писал *Трех сестер* и *Вишневый сад*.

3

Очень выразительно для понимания принципиальной важности решения Чеховым вопроса о своих авторских правах то, что в одном из писем Антона Павловича к О. Л. Книппер по поводу работы над *Тремя сестрами* читаем и такие строки: «Мне необходимо присутствовать на репетициях, необходимо. Четыре ответственных женских роли, четырех молодых интеллигентных женщин оставить Алексееву (так называет Чехов К. С. Станиславского. *Примеч. Ю. С.*) я не могу при всем моем уважении к его дарованию и его пониманию. Нужно, чтобы я хоть одним глазком видел репетицию».

Он сам привез пьесу в Москву и прочел ее труппе. Судя по рассказу К. С. Станиславского (см. записи воспоминаний актеров Художественного театра, сделанные Л. А. Суллержицким в альманахе «Шиповник», вып. 23), пьеса не произвела сильного впечатления, причем сразу же выяснилось и глубокое расхождение в самом понимании тональности *Трех сестер*. Оказывается, Чехов был «искренне убежден, что *Три сестры* веселая комедия, почти водевиль». И К. С. Станиславский не помнит, чтобы Чехов «с таким жаром отстаивал какое-нибудь другое свое мнение, как это», — в противовес всем, кто доказывал, что *Три сестры* тяжелая драма.

Однако, никаких подробных объяснений Чехов не дал и на вопросы актеров об образах и характерах отвечал неясно и непонятно. Впрочем, К. С. Станиславский, отмечая это, спешит оговориться: «Мы только потом, — пишет он, — поняли всю необыкновенную образность ответов Чехова и почувствовали, как они типичны для него и для его произведений». Дело, значит, не в том, что Чехов не умел вскрыть содержание той или иной роли, а в том, что его еще не научились понимать.

Чехову не удалось в этот приезд побывать на репетициях, но он принял участие в подготовительных работах, настояв, между прочим, чтобы был приглашен некий генерал для консультации по всем вопросам военно-бытового характера. Чехов придавал большое значение верному изображению военной среды.

К. С. Станиславский замечает, что Чехов не мог помочь театру в работе над «поисками внутренней прозоровского дома. Чувствовалось, что он этот дом знает подробно, видел его, но совершенно не заметил, какие там комнаты, мебель, предметы, его наполняющие, словом, он чувствовал только атмосферу каждой комнаты в отдельности, но не ее стены». По этому поводу Станиславский замечает, что «так воспринимает литератор окружающую жизнь» и говорит, что «этого слишком мало для режиссера, который должен определенно вычертить и заказать все подробности». Однако, К. С. Станиславский тут же спешит добавить, что Чехов прекрасно понял макет, а ведь «нужна привычка для того, чтобы по макету судить о том, что будет, чтобы по макету понять сцену».

И эта оговорка только подтверждает, что Чехов как автор так глубоко чувствовал атмосферу, необходимую для создания прозоровского дома, что ему вовсе не надо было знать натуралистические подробности. Впрочем, мы еще увидим, как будет оспаривать Чехов натуралистические приемы режиссуры Художественного театра.

Чехов уехал в Ниццу и с нетерпением ждал писем, рассказывающих о ходе репетиций. Он подробно от-

А. Чехов. „Вишневый сад“. Слева — И. М. Москвин в роли Епиходова, справа — В. И. Качалов в роли Трофимова. МХТ. 1904 г.



кликается на все сообщения о работе над *Тремя сестрами*. Надо отметить, что в его ответах чувствуется глубоко театральный человек. Из ряда воспоминаний о Чехове мы узнаем о каком-то своеобразном косноязычии, неожиданно проявляемом А. П. каждый раз, когда он дает актерам те или иные указания. Так К. С. Станиславский отмечает, что весь образ Тригорина Чехов раскрывал только в таких выражениях: «у него клетчатые панталоны и дырявые башмаки». В. И. Качалов о том же Тригорине А. П. сообщил такие подробности: «а главное удочки — самодельные, искривленные, он их сам перочинным ножиком делал. Сигара хорошая, может быть, она не очень хорошая, но непременно в серебряной бумажке». А Л. М. Леонидов о Лопухине сказал: «Послушайте, он не кричит, — у него же желтые башмаки и тут много денег».

Приводящие такие, звучащие анекдотически, авторские комментарии Чехова очевидно полагали, что А. П. не владеет сценическим лексиконом, вразумительным для актеров. Но это не верно! Чехов придавал огромное значение внешним подробностям — клетчатым панталонам и дырявым башмакам, самодельным удочкам и сигарам в серебряной бумажке. Для него важно было, чтобы для Шарлотты в *Вишневом саду* нашли собачку, «мохнатую, маленькую, полудухлую, с кислыми глазами». Все это говорит об

основном в импрессионистической манере Чехова. Ведь он учил, что для описания лунной ночи совершенно достаточно упомянуть о горлышке разбитой бутылки, а чтобы сказать о бедности просительницы не надо много распространяться о ее внутренних переживаниях, — следует лишь вскользь упомянуть о том, что она была «в рыжей тальме».

Но не надо ссылаться на писательский метод Чехова, чтобы доказать отсутствие у Чехова некоего «косноязычия», якобы проступавшего в его авторских комментариях. Обратимся к письмам к О. Л. Книппер по поводу *Трех сестер*, и мы убедимся в очень тонком и глубоком понимании Чеховым чисто сценических задач¹. Вот, например, его указания по поводу третьего акта пьесы. О. Л. Книппер пишет, что на сцене в это время шум, а Чехов недоумевает: «почему шум?». И поясняет, что «шум только издали, за сценой, глухой шум, мутный, а здесь на сцене все утомлены, почти спят».

А как подробно разъясняет он знаменитую сцену объяснения Вершинина с Машей, — любовный дуэт, вылившийся в звуки «трам-трам»: Вершинин произносит «трам-трам-трам» в виде вопросов, а ты (то

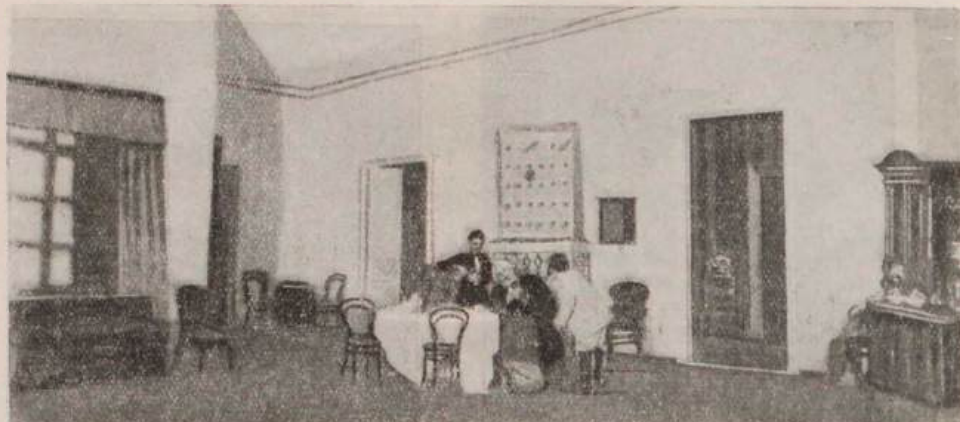
¹ Цитаты из писем Чехова приводятся по берлинскому изданию «Письма Чехова к О. Л. Книппер».



Слева — А. Чехов „Три сестры“. В. А. Мичурина-Самойлова в роли Маши. Александринский театр (1910 г.)

Справа — А. Чехов „Иванов“. Н. Н. Ходотов в роли Иванова. Александринский театр (1909 г.)





есть О. Л. Книппер — Маша. Примеч. Ю. С.) в виде ответа, и тебе это представляется такой оригинальной шуткой, что произносишь это «трам-трам» с усмешкой. Проговорила «трам-трам» и засмеялась, не громко, а так чуть-чуть. Такого лица, как в Дяде Ване, при этом не надо делать, а моложе и живее. Помни, что ты смешливая, сердитая». А вот настоящий режиссерский комментарий, вскрывающий настроение Маши в сцене «покаяния» III акта: «покаяние Маши в III акте вовсе не есть покаяние, только откровенный разговор. Веди нервно, но не отчаянно, не кричи, улыбайся хоть изредка и так, главным образом, веди, чтобы чувствовалось утомление ночи. И чтобы чувствовалось, что умнее своих сестер, считаешь себя умнее, по крайней мере!» Он очень хорошо, выражаясь языком Художественного театра, ощущает «зерно» образа Маши и поэтому протестует против режиссерского требования, чтобы Маша в сцене истерики Ирины вела ее под руки. «Зачем это, — восклицает Чехов, — разве это в твоём настроении... Ты не должна покидать дивана».

Он так же против желания Станиславского пронести труп Тузенбаха через сцену. Это кажется ему подробностью чисто натуралистической.

Чехов не видел репетиций *Трёх сестёр* — болезнь заставила его жить эту зиму в Ницце. И вообще случилось так, что основное в «авторском праве» — присутствие автора на репетициях, — так и не было им осуществлено. Он бывал лишь на последних репетициях *Вишневого сада*. О. Л. Книппер говорит, что дело долго не ладилось. Режиссер и автор не понимали друг друга и никак не могли между собой сговориться.

4

Недоразумения начались уже с момента первого приступа Чехова к писанию *Вишневого сада*. Весь вопрос «упирался» в распределение ролей. По письмам Чехова к О. Л. Книппер и Вл. И. Немировичу-Данченко, к К. С. Станиславскому и к М. П. Лилиной можно проследить историю борьбы Чехова за список исполнителей.

Остановимся на некоторых подробностях, рисующих самый процесс работы Чехова над *Вишневым садом*. Начать писать пьесу он предполагал с конца 1902 года и 14 декабря говорил в письме к О. Л. Книппер из Ялты: «Когда сяду за *Вишневый сад*, то напишу тебе».

Конструкция пьесы еще не ясна. Чехову кажется, что *Вишневый сад* будет в трех актах, а впрочем, «окончательно еще не решил».

Устанавливается, что центральной фигурой пьесы является старуха. 28 декабря Чехов пишет О. Л. Книппер: «Журавль длинный (так ты величаешь в письме своего мужа) пьесу даст. А вот кто будет играть старуху — неизвестно. Я читал, что Азагарова приглашена в какой-то провинциальный театр, да и едва ли бы она подошла к этой роли».

Но Чехов еще не приступил к писанию. «Пьесу начну в феврале», — говорит он в письме к К. С. Станиславскому 1 января 1903 г. А в письме к Книппер уже устанавливается точный срок: «Пьесу начну писать 21 февраля».

За центральной фигурой, — «старухой» (об этом в письме к В. Ф. Комиссаржевской: «В этой пьесе центральная роль старухи») начинают вырисовываться другие образы. И прежде всего — образ «глупенькой». «Глупенькая» предназначается Книппер: «Ты будешь играть глупенькую» (письмо 11 февраля 1903 г.), «Твоя роль — дура набитая. Хочешь играть дуру, добрую дуру?» (Письмо от 22 февраля 1903 г.).

К началу марта, когда, судя по письму от 1 марта, и «бумага разложена и название написано», «доброй дуры» дано имя. «Ты будешь Варвара Егоровна или Варя, приемыш 22 лет» (5 марта 1903 г.). Это — роль комическая. Но возникает и другой комический образ, по значению не менее важный, чем образ старухи. Это — роль, предполагавшаяся для Станиславского. «У Станиславского роль комическая» (6 марта 1903 г.). Поясним, что эта «комическая роль Станиславского» — роль Лопухина.

В середине марта Чехов начал писать. Дело шло туго. «А пьеса, кстати сказать, мне не совсем удастся. Одно главное действующее лицо еще недостаточно продумано и мешает, но к пасхе, думаю, это лицо будет уже ясно и я буду свободен от затруднений» (18 марта 1903 г.).

Его заботили не только общие вопросы композиции, но и количество актов («В. С.» я хотел сделать в 3 длинных актах, но могу сделать и в 4-х, мне все равно, ибо 3 или 4 акта — пьеса все равно будет одинакова» — письмо от 31 января 1903 г.), и количество действующих лиц («В. С.» будет, стараюсь сделать, чтобы было возможно меньше действующих лиц: этак интимнее» — письмо от 21 марта 1903 г.).

Чехова главным образом заботит вопрос об исполнителях и в первую очередь об актрисе для роли старухи: «А вот кто будет играть старуху? Кто?». 11 апреля он вновь спрашивает О. Л. Книппер: «Будет ли у вас актриса для роли пожилой дамы в «В. С.»? Если нет, то пьесы не будет, не стану писать ее». Работа не подвигается именно потому, что в театре нет актрисы для этой роли. «Писать для вашего театра не хочется, главным образом по той причине, что у вас нет старухи. Станут навязывать тебе старушечью роль, между тем для тебя есть другая роль, да и ты уже играла старую даму в *Чайке*». (15 апреля 1903 г.).

Пьеса, начатая в середине марта 1903 г., в первой редакции была закончена 26 сентября, то есть через шесть месяцев. В этой первой редакции она была сделана как веселая легкомысленная комедия с двумя центральными ролями: «старухи» (Раневской) и «комической ролью для Станиславского» (Лопухин). Кроме того, мы знаем, что и образ Вари был задуман в комических очертаниях.

Этот замысел в процессе дальнейшей работы претерпел сильнейшие изменения. Закончив черновик, Чехов приступает к его переписке, которая тянется необыкновенно долго. С 29 сентября 1903 г. письма Чехова к О. Л. Книппер пестрят упоминаниями о начатой переписке. «Пьеса уже окончена, но переписывается медленно, так как приходится переделывать, два-три места я так и пришлю недоделанными, откладываю их на после, уж ты извини». (29 сентября 1903 г.).

Как видим, это не механическая переписка, а внимательная переработка. «Медленно переписываю, потому что не могу писать скорее. Некоторые места мне очень не нравятся. Я пишу их снова и опять переписываю» (3 октября 1903 г.). 9 октября переписка все еще не кончена. Оказывается, что за это время Чехов дважды переписывал пьесу наобло, меняя и переделывая. Только 12 октября он смог сообщить жене: «Пьеса уже окончена, окончательно окончена и завтра

Варю — быть может, эту роль возьмет Мария Петровна.

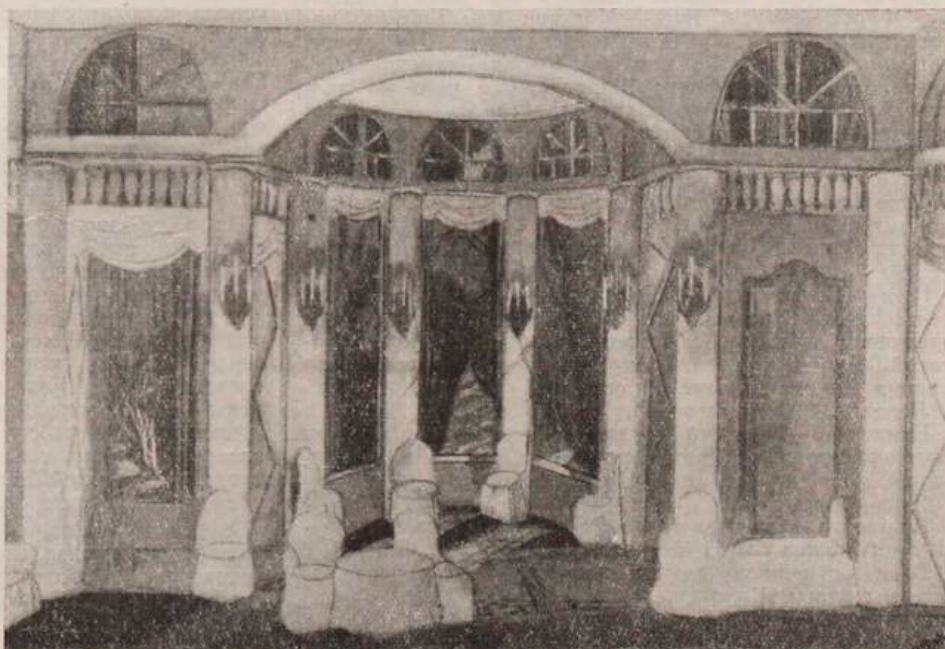
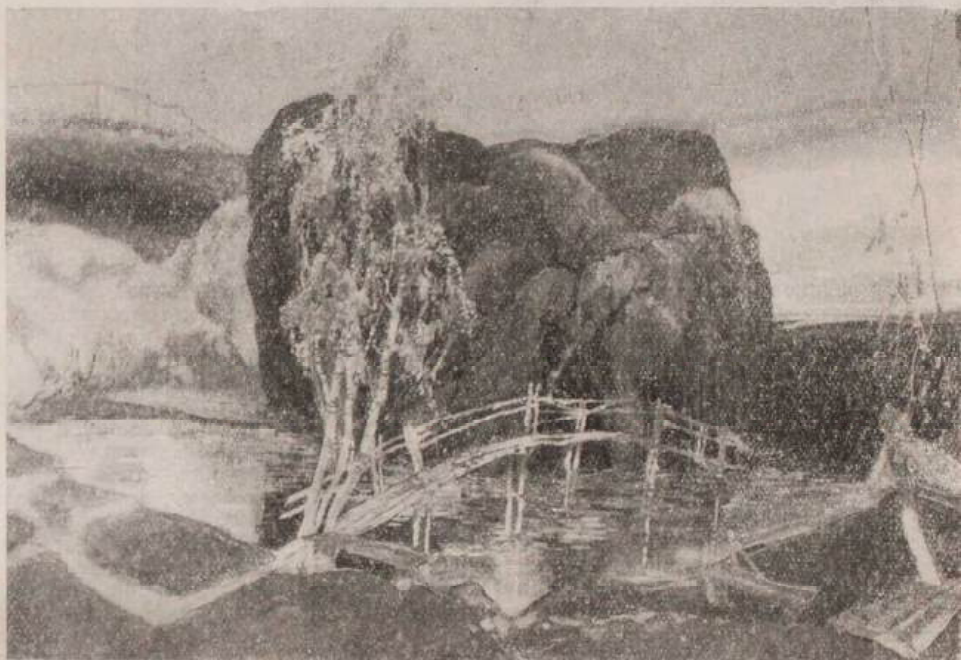
Гаев — для Вишневого.

Лопахин — Станиславский.

Трофимов, студент — Качалов.

Симеонов-Пищик — Грибунин.

Шарлотта. Шарлотта в 4-м акте проделывает фокус с калошами Трофимова. Раевская не сыграет. Тут должна быть актриса с юмором.



А. Чехов „Вишневый сад“. Крымский Государственный драматический театр (Симферополь). Пост. Л. С. Фатин, худ. Н. А. Барышев. Вверху — второй акт, внизу — третий акт

вечером или самое позднее 14 утром будет послана в Москву». И действительно, 14 октября он телеграфирует: «Пьеса уже послана». Она была послана в театр, а жене Чехов переслал особый конвертик, в который вложил записку о распределении ролей.

«Любовь Андреевну играть будешь ты, ибо больше нскому. Она одета не роскошно, но с большим вкусом. Умна, очень добра, рассеянна, во всем раскисается, всегда улыбка на лице.

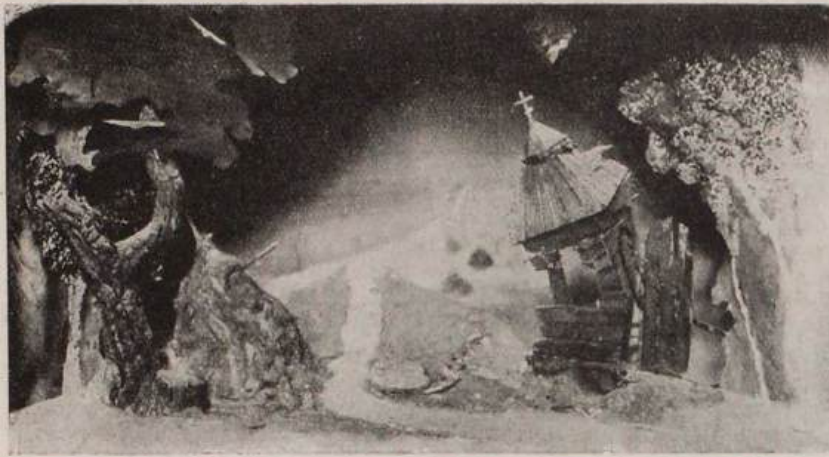
Аню должна играть непременно молоденькая актриса.

Елиходова, быть может, не откажется взять Лужский.

Фирс — Артем.

Яша — Москвин» (14 октября).

В письмах к Немировичу-Данченко Чехов проводит такое же распределение: «Гаев и Лопахин — эти роли пусть выбирает и пробует Станиславский. Если бы он взял Лопахина и если бы удалась ему эта роль, то пьеса имела бы успех. Ведь если Лопахин будет бледен, исполнен бледным актером, то пропадут и роль и пьеса.



А. Чехов «Вишневый сад». Новосибирский театр «Красный факел». 2 акт (1935 г.). Пост. Ф. Литвинов, худ. Г. Руди

Епиходов — если хочет Москвин, то быть по сему. Выйдет великолепный Епиходов. Я предполагал, что будет играть Лужский. Фирс — Артем. Дуняша — Халютина. Яша — если Александров, про которого ты пишешь, тот самый, который состоит у вас помощником режиссера, то пусть берет Яшу. Москвин был бы чудеснейшим Яшей. И против Леонидова ничего не имею. Прохожий — Громов.

Шарлотту Помяловой, конечно, нельзя отдавать. Муратова будет, быть может, хороша, но не смешна. Эта роль госпожи Книппер.

Не хочет ли Вишневский попробовать Лопахина?

Если Москвин хочет играть Епиходова, то очень рад. А Лужскому что тогда? (30 октября).

И в письме к К. С. Станиславскому говорил Чехов, что он ничего не имеет против Москвина в роли Епиходова: «Пьеса только выиграет от этого».

В большом письме к жене 28 октября Чехов еще раз занят распределением ролей: «Пищика должен играть Грибунин. Боже сохрани, отдавать эту роль Лужскому. Фирса — Артем. Яшу — Москвин или Громов, который вышел бы оригинальнейшим Яшей. Но лучше, конечно, Москвин. Но если бы Мария Петровна (Лилина) согласилась играть Шарлотту, то чего же лучше? Я думал об этом, но не смел говорить. Что она хрупка, мала ростом, это не беда. Леонидова я не знаю. Купца (т. е. Лопахина — Ю. С.) должен играть только Константин Сергеевич (Станиславский). Ведь это не купец в пошлом смысле этого слова, надо сие понимать».

Итак, Чехову представляется такой список исполнителей:

Гаев — Вишневский («Я написал для Вишневого роль, только боюсь, что после Антония¹ эта роль, сделанная Антоном, покажется ему неизящной, угловатой. Впрочем, играть он будет аристократа». Из письма Чехова к жене 12 октября).

Лопахин — Станиславский.

Епиходов — Лужский («для Лужского я написал подходящую роль. Роль коротенькая, но самая настоящая»).

Яша — Москвин.

Шарлотта — предполагалась в первоначальных замыслах может быть, Книппер, может быть, Лилина.

Варя — в первоначальном наброске предназначалась, как мы знаем, Книппер.

Аня — для молодой актрисы.

Фирс — Артем.

Трофимов — Качалов.

Уже после распределения ролей Чехов был в страхе, что при окончательном решении, кому что играть, вмешаются соображения закулисной «политики»: «как бы Немирович не роздал ролей из политических соображений», — спрашивал он с тревогой жену в письме 30 октября, а 7 ноября писал ей, что Немирович прислал ему «телеграмму срочную с просьбой прислать в ответ срочную же телеграмму — кому играть Шарлотту, Аню и Варю. Против Вари стояли три фамилии — две неизвестных и Андреева. Пришлось выбрать Андрееву. Это хитро устроено». А между тем об Ане и Вере он писал много раз.

«Аню может играть, кто угодно, лишь бы была молодая и походила на девочку и говорила бы молодым звонким голосом. Это роль не из важных».

«Варя — посерьезнее роль». Варю он придавал большое значение и ему очень хотелось, чтобы эту роль играла именно Лилина («Иначе роль выйдет и плоско, и грубой. Придется переделывать ее, смягчать»). Но М. П. Лилиной роль не улыбалась. Она отказалась от нее, претендуя на роль Ани. Чехов этого никак не понимал. «Ведь это куца роль, неинтересная. Варя, по-моему, гораздо больше подходит ей (т. е. Лилиной). Немирович пишет, что она боится сходства Вари с Соней из *Дяди Вани*. Что-ж тут похожего? Варя монашка, глупенькая». Еще раз попытался Чехов уговорить Лилину играть Варю, заверяя ее, что она не может повториться, во-первых, потому, что «Варя не похожа на Соню и Наташу, т. е. на Соню из *Дяди Вани* и Наташу из *Трех сестер* — роли, которые уже играла Лилина. Но вышло не по желанию автора. После очень долгих препирательств окончательный список исполнителей был установлен театром в таком виде:

Станиславский — Гаев, Леонидов — Лопахин, Москвин — Епиходов, Александров — Яша, Муратова — Шарлотта, Андреева — Варя, Лилина — Аня, Артем — Фирс, Качалов — Трофимов, Грибунин — Симеонов-Пищик.

Этот состав исполнителей, как мы увидим, был принят Чеховым скрепя сердце.

Вл. И. Немирович-Данченко в день первого представления *Вишневого сада*, когда было организовано на сцене театра чествование Чехова, говорил, что Антон Павлович имеет полное основание считать, что Художественный театр — это его театр. Вряд ли верил ему тогда Чехов: в «его» театре даже роли были отданы не тем исполнителям, в расчете на которых писалась пьеса. Как не схожа его драматургическая судьба в этом отношении с Островским, который, едва принявшись за работу над новой пьесой, уже твердо знал тот состав исполнителей, который будет в ней занят! Островский писал роли в строгом расчете на определенных актеров.

А Чехов? Чехов, отослав пьесу в театр, оказался в положении автора, ни одно указание которого при распределении ролей не было принято во внимание. Не буду останавливаться на роли Раневской. «Три года собирался я писать *Вишневый сад* и три года говорил вам, чтобы пригласить актрису для роли Любови Андреевны. Вот теперь и раскладывайте пасьянс, который никак не выходит», — сердито писал он Вл. И. Немировичу-Данченко 2 ноября 1903 г. Впрочем, особенно долго театр и не раскладывал этот пасьянс: ведь Чехов «сам» отдал Раневскую Книппер. Но он был вынужден это сделать. А это, в свою очередь, заставило его в тот период работы над пьесой, который тянулся после 26 сентября по 12 ноября, заново перепланировать образ Раневской, придать ей такие черты, которые могли быть воплощены на сцене именно Книппер, потому что сложилось так, что «все равно» играть бы эту роль, кроме Книппер, было некому. В результате — образ лишился основных своих черт. Раневская, написанная для Книппер, не та комическая старушечья роль, которая была в первой

¹ В Юлии Цезаре, Ю. С.

редакции пьесы. И Чехов чувствовал, что в окончательной редакции Раневская не получила, из-за спешки в отделе, необходимой законченности. «Твоя роль сделана только в третьем и первом актах, в остальных она только намазана», — писал он О. Л. Книппер 12 октября 1903 г.

Не менее огорчительно для Чехова была необходимость передать роль Лопухина незнакомому исполнителю: Станиславский, для которого она была написана, от нее отказался. Когда Чехов узнал, что Станиславский берет Гаева, он с недоумением спрашивал: «Кто же тогда будет играть Лопухина? Ведь роль Лопухина центральная. Если она не удастся, то значит и пьеса вся провалится. Лопухина надо играть не крикуну».

5

Недоразумения Чехова с театром, начавшиеся в связи с распределением ролей, перекинулись затем и на моменты репетиционные. Не обошлось без борьбы, например, с натуралистическими методами инсценировки. Чехов узнал, что Станиславский хочет во втором акте пустить поезд, и это привело его в ужас. «Его надо удерживать от этого. Хочет и лягушек и коростелей!» — восклицал он в письме к жене и уговаривал Константина Сергеевича отказаться от птиц, приводя ему такие соображения: «Сенокос бывает обыкновенно 20—25 июня. В это время коростель, кажется, уже не кричит, лягушки тоже умолкают к этому времени, кричит только иволга».

От коростеля отказались. Но от комаров не избавились. Когда Чехов увидел на репетиции, что во втором акте стали хлопотать комаров, он сказал: «В следующей пьесе я непременно напишу так, что действующее лицо скажет: какая удивительная местность, нет ни одного комара».

Но все это были маленькие огорчения в сравнении с той болью, которую невольно причинил ему театр, когда решил сделать большую купюру в финале второго акта. Когда ему об этом сказали, — вспоминает Станиславский, — он сделался очень грустным, поблел от боли, но, подумав и оправившись, ответил: «Сократите».

Репетировать *Вишневый сад* начали 9 ноября. В повестках название пьесы не было дано. Только после 46-й репетиции пьеса идет на репетициях уже под названием *Вишневый сад*. С 5 января назначались генеральные. Всего пьеса была сработана на 58 репетициях, при четырех полных генеральных.

Спектаклем Чехов остался недоволен: «Вчера шла моя пьеса. Настроение у меня поэтому неважное», — писал он И. Л. Щеглову 18 января 1904 г. Ф. Д. Батюшкову Чехов писал, что «актеры придут в себя и будут играть «В. С.» не так растерянно и неярко, как теперь, не раньше масленицы».

Вишневый сад в сезоне 1904 г. шел не только в Москве. Пьеса «дается во всех городах по три-

четыре раза. Сейчас читал про Ростов-на-Дону, где идет третий раз. Ах, если бы в Москве не Муратова, не Леонидов, не Андреева! Ведь Андреева играет прескверно, я только помалкивал», — сетовал он в письме 27 февраля.

Раздражали Чехова и мелкие промахи спектакля. «Скажи Немировичу, что звук во 2 и 4 актах *Вишневого сада* должен быть короче и чувствоваться совсем издаലെка. Что за мелочность, не могут никак наладиться с пустяком, со звуком, хотя о нем говорится в пьесе так ясно».

Но это мелочь. Чехову гораздо неприятнее, что 4-й акт, «который должен был продолжаться двенадцать минут максимум, идет сорок минут. Одно могу сказать, испортил мне пьесу Станиславский».

Раздражало Чехова и то, что на афишах и в газетных объявлениях пьеса упорно называлась драмой. «Немирович и Алексеев (Станиславский) в моей пьесе видят положительно не то, что я написал. Я готов дать какое угодно слово, что оба они ни разу не прочли внимательно моей пьесы» — сердился Чехов в письме О. Л. Книппер от 10 апреля 1904 г.

...«Испортил пьесу Станиславский»... «Немирович и Станиславский ни разу не прочли внимательно моей пьесы». Прошло уже тридцать лет после премьеры *Вишневого сада* в МХТ, и мы можем говорить спокойно не только об ошибках театра, но и о некоторых заблуждениях автора. Дело, конечно, не в том, что Станиславский и Немирович «испортили», или «не прочли внимательно» пьесу, — дело в том, что они действительно увидели в пьесе то, чего не хотел видеть автор. Автор был убежден, что и после перекройки *Вишневого сада* его первоначальный замысел остался очевидным. Замысел пьесы, написанной в тонах легкой комедии, водевиля, местами даже фарса.

И в этом основное в расхождении театра с автором. Надо в итоге сказать, что драма Чехова-автора в том и состояла, что все его попытки принять самое активное участие в постановке своих пьес каждый раз терпели полную неудачу. Так было с *Ивановым*, так случилось с *Чайкой*, так произошло и с двумя последними пьесами. Кого в этом винить? Театр? Но в театре вообще тогда работа с автором не велась. В Художественном театре работать с автором начали уже в послеоктябрьский период, и та окончательная редакция, которая превращала авторский текст в текст сценический, не была результатом совместной работы автора и театра. Но и Чехова нельзя винить в том, что он не повел борьбу за осуществление своих авторских прав до конца. Всегда случалось так, что он болел в периоды работы театра над его пьесами, мог только издали следить за репетициями и вносить исправления в текст. Так, например, телеграммой из Ниццы огромный монолог Андрея Прозорова, рассуждавшего о семейной жизни, он заменил одной фразой: «жена — есть жена». И эта новая редакция лишний раз доказала, каким верным пониманием законов сцены обладал Чехов.