

ЕЖЕГОДНИК МОСКОВСКОГО ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕАТРА

1944 г.

Том I

**ИЗДАНИЕ МУЗЕЯ МОСКОВСКОГО
ОРДЕНОВ ЛЕНИНА И ТРУДОВОГО
КРАСНОГО ЗНАМЕНИ
ХУДОЖЕСТВЕННОГО
АКАДЕМИЧЕСКОГО
ТЕАТРА СССР
имени М. ГОРЬКОГО
МОСКВА
1 9 4 6**

Н. Е. Эфрос

„ЧАЙКА“ А. П. ЧЕХОВА НА СЦЕНЕ
МОСКОВСКОГО ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕАТРА

НИКОЛАЙ ЕФИМОВИЧ ЭФРОС — ЛЕТОПИСЕЦ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕАТРА

Константин Сергеевич Станиславский, рассказывая в своей книге «Моя жизнь в искусстве» о постановке «Чайки», писал: «С именем Чехова связано имя покойного критика Н. Е. Эфроса — самого горячего почитателя чеховского творчества. На премьере «Чайки» Н. Е. Эфрос первый бросился к рампе, вскочил на стул и начал демонстративно аплодировать. Он первый стал прославлять Чехова-драматурга, артистов и театр за коллективное создание этого спектакля. С тех пор Николай Ефимович вписался в число самых близких и интимных друзей нашего театра, отдал нам много своего любящего нежного сердца и до конца дней был неизменным другом и летописцем театра, который ему бесконечно обязан и благодарен».

Владимир Иванович Немирович-Данченко, говоря о времени «рождения нового театра» в воспоминаниях «Из прошлого», посвящает Николаю Ефимовичу следующие признательные строки: «Из московских театральных критиков лучшие отношения у меня были с Николаем Эфросом. Позднее он займет едва ли не первое место среди театральных журналистов. Он обладал двумя великолепными качествами критика: большой чуткостью к внутренним линиям спектакля, к лирике; другое качество — умел хвалить, умел восхищаться, что гораздо труднее, чем критиковать. Когда я выпустил первый анонс о репертуаре, я спросил Эфроса: «А что, по вашему, здесь самое ценное?» Без малейшей заминки он ответил: «Конечно, «Чайка»».

Так под знаком «Чайки» началась творческая дружба Николая Ефимовича Эфроса с Московским Художественным театром, и первая четверть века его истории — годы 1898—1923 — неразрывно связаны с литературной деятельностью Эфроса.

Какую бы литературную работу не выполнял Николай Ефимович, в центре его внимания всегда стояло искусство русского театра и в его историческом прошлом и в его настоящем. До основания Художественного театра Эфрос больше всего любил Московский Малый театр, а после «Чайки» он навсегда сделался пламенным пропаган-

дистом того нового творческого слова, которое принесли в мировую театральную культуру художественники. Эта любовь к Художественному театру не сделала Эфроса ни односторонним, ни слепым. Он с повышенным интересом относился ко всему многообразию театральной жизни своего времени. Он был летописцем не только Художественного театра, но и театральной Москвы своего времени. По его рецензиям, статьям, фельетонам можно составить полное представление о московских сезонах 90-х годов XIX века и первого пятидесятилетия XX века.

Но Николай Ефимович Эфрос не любил ограничивать себя только откликами и отзывами критика. Его всегда привлекала история театра, он любил время от времени как бы останавливаться и оглядываться назад, подводить итоги пройденного пути и, углубляясь в недавнее прошлое или театральную старину, искать близкие или далекие истоки настоящего. Такими первыми проблесками будущих исторических работ Эфроса было его участие в сборнике «Московский Художественный театр», выпущенном в 1913 году журналом «Рампа и жизнь» по случаю 15-летия театра, а также редакционная работа (совместно с В. В. Каллашем) над монументальной «Историей русского театра», первый и единственный том которой вышел в 1914 году.

Однако только после 1917 года Эфросу удалось сменить торопливость газетного листа на медлительную поступь создания исторических книг по театру. И вот, начиная с 1918 года, одна за другой выходят написанные им монографии, посвященные Станиславскому и Качалову, спектаклям Художественного театра и его студии: «Три сестры», «Вишневый сад», «На дне», «Горе от ума», «Сверчок на печи», а наряду с этой серией выходят книги Эфроса о корифеях Малого театра — Щепкине, Прове Садовском, Ермоловой, о жизни и творчестве Островского. Венцом всех работ Николая Ефимовича по истории Художественного театра явилась его книга «Московский Художественный театр 1898—1923», которую он писал не покладая рук к юбилейной дате 1923 года. Этой книге суждено было стать для Николая Ефимовича посмертной.

Как историк Художественного театра Эфрос был в сущности мемуаристом. Он описывал то, что подсказывала ему его замечательная память. Он умел воскресить атмосферу уже сошедших со сцены спектаклей, рассказать живым и красочным языком то, чему он был свидетелем и очевидцем. Он был и историком-портретистом. Он любил показать читателю — актера или постановку во всем их конкретном своеобразии. И потому, когда много лет спустя перечитываешь книги Эфроса, их воспринимаешь как своего рода художественные произведения, в которых можно почерпнуть много ценного для исследовательской работы.

Печатаемый в настоящем томе Ежегодника очерк о «Чайке» на сцене Художественного театра является ценным мемуарным материалом, характеризующим историю создания пьесы и спектакля и передающим впечатления чуткого современника. Он написан в 1920 году как текст специальной монографии об этом великом дне русской сцены. Пять чеховских спектаклей Художественного театра Эфрос называл «пятью китами», на которых прочно стоит слава Художественного театра, имея, конечно, в виду его молодые годы. И об этих «пяти ки-

тах» он и написал монографии, из которых «Вишневый сад» и «Три сестры» были опубликованы в 1919 году, «Чайка» печатается в настоящей книге, а «Дядя Ваня» и «Иванов», как рукописные, хранятся в Музее Художественного театра.

Когда вскоре после смерти Николая Ефимовича в Государственной Академии Художественных Наук состоялся вечер его памяти, Вл. И. Немирович-Данченко выступил с речью, в которой назвал Николая Ефимовича настоящим поэтом театра, и сказал: «Художественный театр обязан этому критику в величайшей степени, говорю это в самом настоящем смысле, обязан так же, как обязан крупнейшим из своих деятелей, которые все 25 лет работают в театре... обязан ему самыми большими радостями и, вероятно, утверждением любви к театру со стороны публики — в огромной степени».

Н. Д. Волков

Книги Н. Е. Эфроса о Художественном театре и его деятелях, вышедшие в период 1918—1923 гг. под литературной и художественной редакцией А. М. Бродского:

1. «К. С. Станиславский». — Опыт — характеристики. Петербург. «Светозар», 1919 г., 74 стр. с иллюстрациями.

2. «В. И. Качалов». Фрагмент. Петербург. Изд. «Светозар», 1919 г., 102 стр. с иллюстрациями.

3. «Три сестры». Пьеса А. П. Чехова в постановке МХАТ. Петербург. «Светозар». 1919 г., 74 стр. с иллюстрациями.

4. «Вишневый сад». Пьеса А. П. Чехова в постановке МХТ. Петербург. «Светозар», 1919 г., 93 стр. с иллюстрациями.

5. «На дне». Пьеса А. М. Горького в постановке МХТ. Москва. ГИЗ, 1923 г., 114 стр. с иллюстрациями.

6. «Горе от ума» в постановке МХТ. Москва — Петербург. ГИЗ, 1923 г., 194 стр. с иллюстрациями.

7. «Московский художественный театр 1898—1923». Москва—Петербург. ГИЗ, 1924 г., 449 стр. с иллюстрациями.

О «Чайке»¹ будут писать, когда вас уже не будет», верно предсказывал Чехову кн. А. И. Урусов.²

Так и о спектакле «Чайки» будут вспоминать и судить, когда Московский Художественный театр уже перестанет быть, если суждена ему в грядущем эта доля, и придет на смену какой-то новый театр, осуществитель иных ценностей, нам пока неизвестных или неясных.

Потому что спектаклю 17 декабря 1898 г. был вполне присущ рубежный характер. Важная ставилась веха. Так было несколько десятков лет назад, когда в первый раз играли «Не в свои сани не садись»,³ и усваивался русской сценой Островский, этот будущий богатырь нашей драматургии. Так было и в тот памятный декабрьский вечер: сцене возвращался Чехов и усваивалась его драматургия, нежная и изящная, как цветы.

Многие судьбы решались тогда, — не только одной белокрылой, пронзенной красивой печалью «Чайки». Все ждали решения: и недавно возникший, еще такой шаткий Художественно-общедоступный театр — уцелеть ему или распасться, ничего не свершив; и Чехов — быть ему или не быть драматургом, окончательно отколоться от театра: и новая сценическая метода — оказаться ли ей только вином новым в старых театральных мехах и прокиснуть.

Да, отчасти, пожалуй, определялись ближайшие судьбы и самой русской сцены.

Не то, чтобы нависал над нею окончательный приговор, бил ее час. Но как-то обносилась она к тому времени, запылелась, обрутилась. Наш театр застоялся на одном месте и заскучал со своим старым, изжитым содержанием. Словно инвалид. И раненою, надорванной в нем была воля к жизни. Вот когда поистине был «кризис театра». Былой и еще недавний любимец и властитель чувств и восторгов заметно выпускал эту власть из своих рук. Встала альтернатива: либо найдет новые средства вернуть, новые вырастут крылья, либо останется надолго серым пережитком, уже не волнующим, не вкладывающимся своею долею в лучшие радости современности...

Многое было поставлено на карту. И все ставки были выиграны, все судьбы решились счастливо, на все вопросы даны ответы утвердительные: и о «Чайке», и об ее авторе, и об ее молодом театре. Это был радостный вечер общей победы. А побежденными были: цепкая рутина, боязнь смелого движения вперед, грубость смещения изменения с изменой, которые только звучат сходно, значат же глубоко-различно.

В начале спектакля «Чайки» весь воздух в театре в Каретном ряду, не только на сцене и за ее декорациями, но и в зрительном зале был пропитан острою тревогою. Конечно, там, по ту сторону рампы, она была острее, сгустилась до болезненности. Не в меньшей степени то же ощущалось и по сю сторону, в рядах глубокого партера. Отчетливо помню это особое настроение, точно вчера пережил. И где-то там, далеко, по комнатам «Омюра» (Ялтинской дачи), шагал в такой же тревоге, почти в тоске, автор. Часто покашливал, ежился, хмурился, потирал нервно руки. Злился на себя, злился на других. Как когда-то «проклинал» Немировича-Данченко и Сумбатова-Южина за то, что они «вравили» его в «Чайку», так теперь не добром поминал того же Немировича-Данченко за то, что тот, влюбившись в «Чайку», убедил уступить и согласиться еще раз на этот мучительный экзамен. Многие бежали мысли, взбудораженные, невеселые, острые... А в это время в Каретном ряду, в обеих половинах театрального дома судьбы были уже решены; тревоги сменились радостною уверенностью, запылал восторг. Словно сон свершился на яву, сказка обернулась прекрасною былью. А следующее утро и в ялтинский дом принесло телеграфный листок, подписанный Т. Л. Щепкиной-Куперник:⁴ первая радостная весть о «Чайке»-победительнице. За этим — еще и еще голубые лоскутки, все с теми же светлыми вестями. Чехов долго не хотел верить. Накануне еще объявлявшийся самозванцем, был признан драматургом «божией милостью» и коронован на театральное царство.

Обстановка первого спектакля «Чайки» и то, что ему предшествовало, эта ранняя и такая трогательно-красивая страница жизни Художественного театра, не раз описывалась. Влеклись к ним память и внимание, напрашивалось сопоставление «Чайки» московской, торжествующей, с побежденной александринской «Чайкой», когда воздух сперт от ненависти, и ее певец «по законам физики вылетел из Петербурга, как бомба» (из письма Чехова к Вл. И. Немировичу-Данченко).⁵ Приходилось уже и мне восстанавливать эти картины театрального былого по моим личным впечатлениям и по сообщенным мне К. С. Станиславским его воспоминаниям.⁶ Таким образом, в этой части настоящего очерка я обрекаюсь в значительной степени на повторение раньше рассказывавшегося мною и другими. Постараюсь только собрать вместе разбросанное. Да, может быть, удастся еще прибавить несколько крупиц, только малых крупиц — нового из «эмбриологии» самой «Чайки», несколько черточек и подробностей, все-таки и при малой своей значительности, не лишних и интересных.

* * *

История создания «Чайки», одного из самых оригинальных, своеобразных чеховских творений, притом соединяющих большую обобщен-

ность с несомненной автобиографичностью, остается пока совершенно неразработанной. Не освещена она, не поставлена ни в какую связь с фактами из жизни и личными переживаниями автора.

Где проходит в этой комедии (так определяет «Чайку» сам Чехов) разделяющая линия между *Wahrheit* и *Dichtung*?⁷ Каков жизненный источник произведения, из каких материалов опыта, элементов непосредственно наблюденного и пережитого и под какими их толками творческая фантазия и обобщающая мысль поэта создали «Чайку»? Может быть, сейчас и не время искать и давать ответы на эти вопросы. Потому что нож исследующего рискует пройти по живому мясу, и глаз испытующего — проникнуть в слишком интимные уголки, с понятною ревностью оберегаемые. Но некоторые элементы *Wahrheit* думается, все-таки уже могли бы быть обозначены, поскольку они интересны для полнейшего уразумения и оценки произведения, для изображения творческих процессов, конечно, в полном сохранении скромности. Автобиографический след, самоотражение в вымысле явственно чувствуются в «Чайке», и не только потому, что два ее героя — писатели-беллетристы. Оттого такое освещение фактами биографии, когда станет осуществимым, и интимность перестанет быть нескромностью, представит особенно большой и волнующий интерес.

Нужно только подчеркнуть, что ни одна фигура и ни один факт чеховской действительности не перешли в пьесу в своем полном и подлинном виде. Все видоизменилось, иначе оттенилось и скомбинировалось, переплелось с чистым вымыслом. Та «фабула жизни», которая, — под «Чайкою» может быть признана за ее реальное зерно, — не вполне фабула пьесы, во многом различествует. И участники этой последней — не портреты, писанные с участников первой, фабулы действительности. Чехов меньше всего — фотограф, копист или протоколист данностей, — даже смешно делать такую оговорку. Ведь и самые маленькие его рассказы, в которых будто бы только «холодная кровь» изобразителя, — лиричны и восходят к высшим, широким обобщениям, каждый из них как бы некое слагаемое в его философии жизни.

Если по поводу «Попрыгуны» и можно говорить или догадываться, что тут у автора имелась определенная «натура» (жена одного московского врача, художница-любительница Софья Петровна К-ва)⁸, или по поводу «Архиерея», одного из прелестнейших чеховских рассказов, напоенного тихою печалью, тонкою иронией и нежным юмором, — что тут Чехов «пошел от епископа Таврического Михаила и писал своего преосвященного Петра по этому оригиналу (см. А. Измайлов, «Чехов», стр. 385), — то такие догадки и утверждения требуют во всяком случае больших оговорок, ограничений относительно портретности. Менее всего возможно ставить знаки равенства. Так и относительно трех сестер Менгелевых из Воскресенска под Новым Иерусалимом, которые стали Прозоровыми, героинями «Трех сестер», тосковали: «в Москву, в Москву», и из которых одна, для довершения сходства, даже была начальницей гимназии. Так, конечно, и относительно занимающей нас сейчас «Чайки», и ее главных персонажей, и ее фабулы.

«Чайка» писалась в подмосковном Мелихове, в маленьком, выстроенном Чеховым домике, в саду, летом и осенью 1895 года. Те дей-

ствительные события, которые, думается мне, и переработались в главное фактическое содержание пьесы и в которых был отчасти замешан и Чехов, непосредственно предшествовали этому времени или отстояли очень недалеко. Но некоторые зародыши «Чайки» легли в душу поэта много раньше.

Как-то одним летом Чехов жил в Новгородской губернии, в имении какого-то крупного петербургского чиновника, на берегу большого озера, окруженного еще несколькими имениями. Жил тут же и Левитан, этот Чехов русской пейзажной живописи. Озеро было, как в «Чайке» — «колдовское». Закипали романы. В одном, под конец принявшем черты почти трагические, был замешан и Левитан. Ничего общего с фабулой «Чайки» в нем, этом романе, не было. Он был больше Мопассановского жанра. Но все-таки он, еще больше — его обстановка, это озеро с шестью имениями и т. д. отразились, всплыв в памяти, когда стала, уже под другим впечатлением и толчками жизни, складываться «Чайка». И две струи причудливо сплелись.

С Левитаном же, несомненно, связан и тот маленький эпизод, который — одна из жемчужин драмы — и дал ей имя. Художник не то на Волге не то в подмосковном Бабкине застрелил неизвестно для чего, из охотничьего озорства, чайку, очень опечалился этою бесцельною жестокостью, поклялся никогда больше не охотиться и сложил белую птицу к ногам М. П. Чеховой, сестры писателя со словами: «Слагаю свой скверный поступок к вашим ногам». Однако, охотиться не перестал. В одном из писем Чехов рассказывает нечто аналогичное о подстреленном Левитаном в его присутствии красивом вальдшнепе. Чехову пришлось из сострадания добить трепыхавшуюся раненую птицу. «Одним красивым, влюбленным созданием стало меньше, а два дурака вернулись домой и сели ужинать» — кончает он это письмо (см. А. Измайлов, стр. 397).⁹

Вот генезис одного из моментов пьесы, отсюда, несомненно, ведет свое происхождение один из ее символов.

Но подлинное зерно «Чайки» нужно искать, как я уже указывал, много ближе, в некоторых фактах романического характера из жизни московского писательского круга середины девяностых годов.

Популярный, быстро вошедший в моду, много в ту пору читавшийся писатель, с талантом не крупным, но сочным; прекрасная, пылкая и красивая девушка, обещавшая стать музыкантшей; их быстро разгоревшаяся в непогасимый пожар любовь. Для одного — маленький эпизод, вероятно один из многих, и который, забылся, должно быть, так же скоро, как Тригорин забыл про чучело из чайки, подстреленной Треплевым. Для другой, как всегда, — для чистой, глубокой девушки, сотворенной для поэзии любви, — всё. Потом — разрыв, не долго заставивший себя ждать, маленькая неприятность для него, целая сложная трагедия — для нее. «Трагедия неправильного помещения капитала своего сердца в банк чужого существования», — писал в письме по поводу «Чайки» один крупный государственный деятель и писатель из числа сразу восхитившихся драмой — своей приятельнице-беллетристке.

Теперь время теплым снегом легло на все эти грустные воспоминания.

Роль Чехова в этой драме жизни? Материалы мои — небогатые, и в пользовании ими я очень стеснен страхом совершить нескромность. Думаю, не будет ею сказано: отчасти были в его положении в этом романе действительности схожие с положением Треплева в романе Нины Заречной. Чехов пережил более или менее аналогичный, не в интенсивности, но в содержании и в окраске, опыт сердца. Задрожала новая струна на этом благородном, для всех звуков сотворенном, инструменте... Потом все это ушло или заволокло. Сердце, если оно и болело — выздоровело.

А звуки новой струны, а пережитое лично или виденное близко, почти как свое, стало художественным материалом, стало пластической глиной для фигур на берегу колдовского озера. «Для меда, который я отдаю кому-то в пространство, я собираю пыль с лучших своих цветов, рву самые цветы и топчу их корни», — признается Заречной Тригорин. Его устами признается Чехов. Сама «Чайка» — наибольшее о том свидетельство. В ее меде — «пыль с лучших цветов». На это обречен всякий художник. Потому что всякий художник обречен на такую двойную или двойственную жизнь, на постоянное невольное самонаблюдение даже в минуты самых сильных и непосредственных переживаний, казалось бы, исключаящих раздвоение. Даже в эти минуты он усердно, показывает свой художественный опыт.

Впрочем, факты автобиографического характера в меньшей мере вошли в пьесу, чем личные черты, отражения собственных душевных состояний писателя. Этот элемент совершенно очевиден и вне спора. Иногда — до мелочей.

Тригорин говорит Нине во 2-м действии: «Когда мне приходилось ставить свою новую пьесу, то мне казалось всякий раз, что брюнеты враждебно настроены, а блондины холодно-равнодушны». Разверните 2-й том писем Чехова, на 276 стр. (письмо Суворину по поводу «Иванова»), и прочтете знакомое: «все брюнеты, сидящие в ложах, будут казаться мне враждебно настроенными, а блондины — холодными и невнимательными». Это было написано в письме за шесть лет до «Чайки». И это самонаблюдение драматурга понадобилось для Тригорина.

Или другой пример, другой аргумент из той же области. В конце пьесы Треплев говорит Заречной про Тригорина и его писательское превосходство над собой: «У него на плотине блестит горлышко разбитой бутылки и чернеет тень от мельничного колеса — вот и лунная ночь готова». А в чеховском рассказе «Волк» значит: «на плотине, залитой лунным светом, не было ни кусочка тени; на середине ее блестело звездой горлышко от разбитой бутылки» и т. д. (см. Измайлов, 434). И если внимательно поискать по шести томам писем и по собранию сочинений, можно набрать еще не мало аналогичных совпадений.

А главное — не в них, не в доказуемом так очевидно, но в чувственном, в общей слитности в атмосфере образа. Нет, такое словоупотребление не точно. Нужно: образов. Потому что Чехов как бы распыл, расщепил себя на обоих писателей «Чайки». Живет одними чертами и чувствами в знаменитом, уже много пишущем и сгибающемся под гнетом писательства Тригорине, другими чертами и чувствами — в дебютирующем Треплевом. И я не знаю, к кому больше лежит его душа. Страдания непризнанности, неострые муки писательских дебю-

тов, жажда новых форм, протест против «рутинеров, захвативших первенство в текущем», — они взяты для Треплева из запасов личного опыта, из своего пережитого, из своих «аффективных чувств», своего «аффективного ящика», как любит говорить К. С. Станиславский. Этому нисколько, конечно, не противоречит, что Треплев — с уклоном в декадентство, а Чехов был среди противников этого литературного течения или этой литературной гримасы. Кстати, если еще можно признать «декадентщиной» треплевскую драму про «все жизни, все жизни, все жизни, которые, свершив печальный круг, угасли», — то что-то совсем плсхо прикладывается это обозначение к образу той его беллетристики, который Треплев приводит Нине: «Афиша на заборе гласила»...

В приведенном выше смысле есть несомненная автобиографичность и в Треплеве и в Тригорине, хотя мнение писательского кружка называло другой оригинал последнего портрета — так же писателя.

Я думаю, правильно было бы сказать, что психология Чехова-писателя отразилась преимущественно в Тригорине, лирика Чехова-человека — в Треплевe. Только в обоих случаях с такою общеоговоркою: со значительными изменениями в процессе художественного претворения.

Рассыпаны по всей пьесе и другие элементы Wahrheit—то черточки характеров, то подробности поступков, то фразы и словечки. Чехов не ходит, как Тригорин, с записной книжкой. Но такая «книжка» была в нем: ею была и его писательская память. Остро и цепко было его внимание. Все ловило. Полнела, всегда была богатою память. А гений художника — он был в том, что в нужный момент память открывала как раз нужную свою страничку и вдруг подсказывала то, что определяло метко, придавало чекан лицу, пейзажу, сцене, чувству.

Так, кто знал поближе Левитана, не различает ли он некоторые звуки его мелодии, не узнает ли некоторые черты его природы в Дорне. Отнюдь не повторение, не портрет, но какое-то отражение левитановской натуры, левитановской повадки, манеры, даже некоторых левитановских фразочек тут, думается мне, несомненны. Эта «натура» просвечивает. И сколько, сказать кстати, выражений, фраз самого Чехова, Чехова жизни, то у Тригорина, то у Треплева. Они падали с губ неожиданно, неподготовленные, исторгаемые впечатлениями и переживаниями действительности. Но художническая память их тут же, налету, подбирала, бережно прятала в свое хранилище. Наступал момент — она извлекала их и подносила писателю. И он вплетал эти золотые нити в ткань речи своих героев. «Целую землю, по которой вы ходили» — одна из таких нитей в словесной парче «Чайки».

Равным образом из сферы непосредственно-наблюдаемого, перенесенного прямо из натуры — и табакерка Маши, за которую столько корили Чехова, как за неудачную выдумку, и один из рецензентов «Чайки» обрушил на Чехова столько беззубого гнева: «Истинный художник не стал бы создавать героини из девицы, пьющей водку и нюхающей табак», — с апломбом заявлял рецензент «Новостей» (см. Ю. Соболев, «Антон Чехов. Неизданные страницы», 101). Впрочем, этот строгий и высоко нравственный судья вообще «уничтожил» Чехова и его пьесу, видел в ней, — это точная цитата, не мой шарж, — «сводничество, обольщение, обман, содержанство, чувственность, по-

хоть», словом, махровый букет всех мерзостей и скверн... Ничего с этим не поделаешь. Если «pour les sots acteurs Dieu crée le faux goût et les sots spectateurs»¹⁰, то иногда и для мудрых авторов бывают созданы те же ложный вкус и «не-мудрый» зритель...

* * *

Чехов закончил «Чайку», — в которой, по словам его письма Суворину, «много разговоров о литературе и мало действия, пять пудов любви» и «нарушение всех правил драматического искусства», — в ноябре 1895 г. Можно даже установить дату точнейшую: 20-е ноября этого года. «Вчера я кончил новую пьесу, — значит, в письме от 21-го ноября к кн. А. И. Урусову, — которая носит птичье название — «Чайка».

В некоторых письмах он говорит о пьесе иронически: «не ахти» и т. п. Но вряд ли следует придавать этим замечаниям и подшучиваниям над собою и «Чайкою» очень уж полную веру. Так говорила больше чеховская манера. Несомненно, что пьеса была ему очень дорога, иначе он не почувствовал бы так болезненно остро катастрофу в Александринском театре.

А ведь эта катастрофа осталась в душе как долго не заживающий рубец. И потом из писем Чехова известно, как он звал «Иванова»¹¹ то «поганью», то «бонбоньерочною» пьесой, ругал «Болвановым»; а вместе с тем говорит, что если и после переделок не поймут его, «бросит в печь и напишет повесть «Довольно».

Так и относительно «Чайки». Мог смущаться, робеть за новизну формы, сомневаться в ее приемлемости с точки зрения привычек и вкусов данного театрального момента. При этом новые формы — они явились у него не результатом какой-либо эстетической теории, литературного принципа, предумышленности. Чехов не был сознательным революционером, ни даже реформатором в этой области. Сознанием он даже как-будто тяготел к старому драматургическому канону. Имеются некоторые свидетельства, что ему хотелось писать пьесы, так, как пишут «они» — драматурги заправские, как Суворин писал «Татьяну Репину».¹² Еще вернее, — «писал, не думая ни о каких формах», а потому, что «это свободно льется из его души», — как говорит Треплев. Когда же начинал писать, — выходило иное и по иному, изображаемое никак не хотело укладываться в старое ложе, и пьеса убегала с обычных, привычных тропинок в какие-то безграничности. К удивлению автора, «выходили такие странные вещи», как Чехов признавался в одном письме, еще когда писал «Лешего». Но над всем этим жило сознание пожалуй — нечто менее отчетливо — ну, художественное сщущение, предчувствие, что правда-то все-таки на его стороне. Во всяком случае, есть она и на его стороне, на стороне этих «странных вещей». В «Чайке» их было еще куда больше, чем в «Лешем»¹³ или в «Иванове». И он вместе с Тригориным говорил: зачем толкаться, всем хватит места. И «Чайку» свою нежно любил. Окончив, он послал ее: А. И. Урусову, Вл. И. Немировичу-Данченко, А. П. Ленскому. Эффекты получились достаточно разные. Первые двое были в самом полном восторге. Тонкий вкус Урусова был всем обласкан в «Чайке». Он уже был подготовлен к такому приятию ее восторгом перед «Лешим».

Позднее Урусов выразил свое мнение о «Чайке» и в письме к Чехову. и в газетной статье. Немирович-Данченко свое преклонение перед «Чайкой» выразил, между прочим, и в том, что когда, в сезон александринской «Чайки» его «Цене жизни» присудили Грибоедовскую премию, как за лучшую из иггранных в данном театральном году пьес, он первый горячо запротестовал против такого решения жюри. Отказывался принять премию, потому что она, заявлял он, всецело и бесспорно заслужена не его, но другою пьесою — «Чайкой». «Вот она, подлинная гордость нашей драматургии, этого еще не понимают, но это скоро поймут все».

Напротив, А. П. Ленский, хотя настоящий, тонкий художник, актер большого развития и вкуса, оказался на этот раз во власти «старых форм». То, что написал Чехов в «Чайке» и как написал, — смутило его. Показалось драматургическим банкротством. Он прислал Чехову записку, в которой очень убеждал бросить писать пьесы. Так рассказал Вл. И. Немирович-Данченко в речи, на небольшом собрании в Крюковском санатории Вырубова и Хрушова, по случаю открытия там «чеховской комнаты».

Это разногласие — очень характерное. Было в нем и знаменательное. Как бы предсказывалось то двойное отношение, какое встретит прилет «Чайки» в русский театр. Резкое отрицание и восторженное признание. Уродливая гримаса на лице российской Мельпомены, — ведь так говорили и, особенно, думали в театрах и в публике, — ее светлая, многообещающая улыбка, — ведь и так искренно считала в театрах же и в других слоях публика.

По началу то мнение, которое первым смело выразил Ленский, предпочитая искренность лести писателю, было господствующим, типичным для общественного мнения. Затем, и скоро, отношение решительно перестроилось, стали типичными, я готов сказать обязательными точки зрения и оценки Немировича-Данченко, Урусова, А. Ф. Кони.¹⁴ И кто-то из публицистов (если не обманываюсь — Д. Философов) в этом унисоне восторгов даже почуял элемент «ползания на брюхе» перед Чеховым.

Александринский театр уже играл, с большим успехом, «Иванова».¹⁵ Он повел теперь с Чеховым переговоры о постановке «Чайки». Кого и что в ней прельстило, чьим вкусам и чем сказало, — я не знаю. Но только едва включили эту пьесу с «птичьим названием» в репертуар сезона, — начались для нее мытарства и обиды. Обстоятельный рассказ об них, об этих предшественниках катастрофы 17 октября 1896 г. дан очень близким к этим событиям лицом — режиссером спектакля Е. П. Карповым¹⁶ (см. «Оборник памяти В. Ф. Комиссаржевской», стр. 60—73). 7-го октября было первое представление «Пашеньки» г-жи Персияниновой. Таким образом на сценическую подготовку «Чайки», драмы такой своеобразной, непривычной и даже пугающей для актеров старого уклада и старой манеры игры, оставалось только десять дней. В такой срок и «Пашеньку»-то я думаю, толком не пригодишь, а уж на что все просто, ясно, без сучка и задоринки, по знакомому трафарету. Такой срок был первою палкою в колеса спектакля, первым ударом по «Чайке». А срок этот фактически еще сократился.

Карпов, режиссировавший спектакль, написал Чехову, прося сообщить распределение ролей. Ответ был от Суворина, которому Чехов доверял вместе с Карповым эту существенно-важную, часто, при ошибке, имеющую роковые последствия операцию. Удачное распределение, указанные в труппе исполнители — гарантия торжества, добрая половина победы спектакля. И наоборот. Но это порою операция и в такой же мере трудная, тонкая.

Оба распределяющие в «Чайке» роли почти совпали в своих предположениях. Сильно разошлись только относительно роли Нины Заречной. Чехов и Суворин видели ее исполнительницей М. Г. Савину и отдавали Нину ей, Карпову чувствовалась, как лучшая исполнительница, В. Ф. Комиссаржевская. Взяло верх первое мнение. Невольно удивляешься, как тогда же не признали, что М. Г. Савина — идеальная исполнительница для роли Аркадиной. Однако Аркадину совместно назначили Дюжиковой.¹⁷ Остальное распределение ролей: Тригорин — Сазонов¹⁸, Треплев — Аполлонский¹⁹, Сорин — Давыдов, Шамраев — Варламов, Дорн — Писарев,²⁰ Медведенко — Панчин, Маша — Читау, Шамраева — Абаринова.²¹ Тут были выборы чрезвычайно счастливые, например Давыдов для Сорина, и были выборы очевидной неудачности, доброго не обещавшие, например Сазонов для Тригорина или Аполлонский для Треплева. Собрались на первую репетицию 8-го октября. Савиной не было. Вместо нее — письмо с отказом от роли Нины: «Прочтя еще раз ночью пьесу, пересмотрев несколько раз роль Нины, я решила, что не могу играть эту роль». Чтобы не огорчать автора и бенефициантку («Чайку» ставили в юбилейный бенефис Левкеевой), Савина выражала готовность играть, если это нужно, Машу. Пришлось с извинением брать роль Маши у Читау и просить Комиссаржевскую играть Нину. Но на следующий день на репетиции — новое осложнение. Савина читала Машу по тетрадке, потом отказалась от роли. Было так ясно, что ей нужно играть Аркадину, и только ее. Но и на этот раз такой перетасовки ролей не сделали. Опять пришлось ехать уламывать сильно обидевшуюся Читау. А время, которого и так было до смешного мало, уходило зря, без пользы для «Чайки». Выход напрашивался — отложить спектакль, другой назначить срок. Но это было не в интересах бенефициантки. Левкеева умоляла не откладывать. Уж там, как-нибудь... «Я малодушно согласился», — кается Е. П. Карпов.

Так неблагоприятно складывалась судьба «Чайки».

Впрочем, имеются свидетельства, что александринские актеры в большинстве отнеслись к пьесе и своим ролям с большим вниманием и заинтересованностью, каждый хотел дать свое лучшее, как умел и как понимал, насколько мог приспособить себя и свои навыки к новым требованиям. «Репетиции затягивались от 11 до 5—6 часов вечера, по несколько раз повторяли одну и ту же сцену, переделывали планировку, добивались верных тонов, соответствующих пьесе настроений. Актеры волновались, спорили между собой, горячились, нервничали» (Измайлов, стр. 400).

На четвертой репетиции появился автор. Он был огорчен, что не играет Савина, не доверял Комиссаржевской, которой еще не знал. «Боюсь, — говорил он Карпову. — Роль Нины для меня все в пьесе».

Однако скоро успокоился на этот счет. Он не был бы чутким Чеховым, если бы сразу не почувствовал благородного, трепетного, искреннего таланта Комиссаржевской и красоты ее скорбности. Если и была на русском театре актриса, одинаково способная вполне достойно образа передать основное в роли — конечно, это была Комиссаржевская. Думаю, кроме того, что из всего состава исполнителей александринской «Чайки» была ближе всего Чехову, его настроениям, его писательскому цвету и его писательской манере, конечно, Вера Федоровна; может быть, по-настоящему — только она одна. Не даром же скоро оказалась она в Александринском театре «белою вороною» и пошла искать по театральному свету, «где оскорбленному есть чувству уголок». И потом, у кого еще был накоплен такой запас аналогичных переживаний... В недалеком прошлом — драма обманутой, поруганной, замученной любви. Стоило лишь привести в движение знакомую скорбь, отблеск которой всегда был в прекрасных глазах Комиссаржевской, — и скорбь эта, художественно претворившись, затопит сцену слезами.

Этого не могла не учуять душа Чехова. Он за Нину успокоился. «Ничего... она сыграет», — коротко ответил он Карпову, а сестре за два дня до спектакля писал: «Комиссаржевская играет изумительно». ²² С такою оценкою он не расстался и после спектакля, влившего столько досады и горечи в авторское больное сердце. В одном из поздних писем Чехов писал, что в Петербурге только и есть хорошего, что Невский да Комиссаржевская. Лет семь-восемь спустя, когда уже «Чайка» была блестяще реабилитирована Художественным театром, Александринский театр опять поставил «Чайку», ²³ наконец-то с Савиной-Аркадиной. Я видел этот спектакль и по просьбе Чехова пришел к нему, — больному, не расстававшемуся с голубой хрустальной баночкой, — рассказать о спектакле, о Савиной. Вспомнилась первая петербургская «Чайка». И хмурое, угрюмое лицо Чехова засветилось радостной улыбкой, когда он стал вспоминать Заречную-Комиссаржевскую. У меня не остались в памяти слова. Тон же был — восхищение...

А другие исполнители? «Пока «Чайка» идет неинтересно», — писал он сестре. А Карпову, на вопрос: «Что скажете?», — ответил по-чеховски:

«Ничего. Только играют они много. Игры бы поменьше. — Надо все это совсем просто... Вот как в жизни обыкновенно делают, — говорил он исполнителям. — А как это сделать на сцене, я не знаю. Это вы лучше меня знаете...»

В том-то и дело, что и они не очень уже знали это. Потому что «совсем просто» — это и есть самое трудное. И еще потому, что мало «вот как в жизни», нужно еще — и как это должно быть в чеховской драме. С некоею высокою, тончайшею, не будничною правдою, не только в полной, трепетной искренности, но и с особою музыкальностью, в дымках нежных недосказанностей. Чеховские формы, чеховский стиль. Не напрасно же Станиславскому по началу казалось, что этого нельзя играть. Он был тогда глубоко неправ. Но был неизмеримо более прав и более чуток, чем те в Александринском театре, которые считали, что сыграть это — вполне обыкновенное дело, — можно

между двумя «Пашеньками», оставаясь самими собою, ничего в себе не преодолев.

Наступил спектакль. «Чайка» всходила на свою Голгофу. Публика была все больше бенефисная, левкеевская. «Чайка» показалась им веселой комедией, — рассказывает Е. П. Карпов, — если не фарсом. «Все в пьесе казалось им смешным. Весь первый акт в публике стоял жирный, глупый хохот». И заканчивает свое описание нотою отчаяния: «Пропало творчество. Пропала вся пьеса».

Некоторые подробности поведения зрительного зала в этот вечер отвратительны. Какова бы ни была сцена, — зала была неизмеримо ниже ее. Когда во время декламирования Заречной монолога из треплевской пьесы кто-то из актеров-зрителей по сцене сказал: «мило», кто-то из зрителей в зале громко и нагло дополнил: «мило проныла». Эта пошлость пришлась по вкусу. Подхватили дружным смехом. «Серой пахнет. Это так и нужно?» — спросила Аркадина. Снова раскат такого же смеха. Последние остатки настроения, подъема актеров распались. А Чехов был за кулисами, был свидетелем того, как этот загадочный сфинкс — публика — воспринимает его творение, как реагирует на взлелеянное его мечтами...

«В конце четвертого акта, — рассказывает Карпов, — А. П. вошел ко мне в кабинет с застывшею улыбкою на посиневших губах и хриплым, задавленным голосом сказал: «автор проваливается».

И на утро все газеты дружно констатировали: «Давно не приходилось присутствовать при таком полном провале пьесы». И не только констатировали. Становились на сторону судей в зрительном зале и их приговора. «Чайка» производит поистине удручающее впечатление», — говорила одна из газетных реляций и в объяснение прибавляла: «действующие лица бродят не то в экстазе, не то в полусне, и во всем чувствуется какая-то декадентская усталость жизни». Лишь Суворин, не скрывая неуспех, не плелся за приговором большинства и, с этим большинством вразрез, заявил: «Чайка» — прямо талантливая вещь, стоящая по литературным достоинствам гораздо выше множества пьес, имевших успех».

Что привело «Чайку» к катастрофе?

Думаю, прежде всего все-таки исполнение, слишком разсшевшееся с характером пьесы, с предъявляемыми ею требованиями, — исполнение, во многих своих частях заслонявшее пьесу, а не помогавшее ей доходить до понимания зрителей. Пускай даже только рецензентское преувеличение в словах, будто «г. Сазонов изображал больше Подхалюзина», чем петербургского беллетриста en vogue²⁴. И только пошлость — другое рецензентское замечание: «Нине пришла несчастная фантазия надеть на себя простыню, стащив ее с постели». Скинем все это со счетов. Все-таки остается большое несовпадение, и не случайное, а коренившееся достаточно глубоко, характера исполнения с характером драмы. При таком несоответствии «Чайка» дойти до зрителей не могла. Она непременно требовала и сценических «новых форм», новой режиссуры — прежде всего.

Правда, кн. А. И. Урусов сообщает, что «на втором спектакле все пришло в порядок, и публика, сверх ожидания, приняла пьесу и артистов сочувственно».²⁵ Была ли это победа «дошедшей до зритель-

ского сознания «Чайки»? Во-первых, «сочувственно» — понятие растяжимое, и даже просто пристойное поведение могло показаться таким по сравнению с полной непристойностью поведения бенефисной публики. И затем, не мог не сказаться и протест против того, что произошло на премьере и против грубых оскорблений автору в прессе, где были и перлы вроде «не «Чайка», а просто дичь». Во всяком случае, этот относительный успех дела не поправил. «Чайку» в Александринском репертуаре не закрепил. Пьеса не дошла и до шестого спектакля.

Были и другие причины, из окружающей литературной обстановки, хотя, мне кажется, не следует их преувеличивать. Кн. Урусов насчитывает несколько таких: 1) «пьеса раздражала старых литераторов своими новшествами». Из сопоставления статьи кн. Урусова в «Курьере» после московского спектакля «Чайки» и письма его Чехову можно вывести, что Вейнберг²⁶ в своем реферате о «Чайке» «просто рвали металл». 2) «Пьеса раздражала молодых писателей». Из того же сопоставления можно вывести: Мережковский²⁷ по поводу Треплева горячится: Какой это символист? Чехов не знает символистов. И только один из символистов, Минский²⁸ после третьего акта воскликнул: «Это гениально!» Наконец, 3) «Некоторые журналисты почему-то отождествляли Чехова с «Новым Временем» и не прочь были провалить пьесу «из того лагеря».

Сам Чехов так резюмировал то, что произошло: «пьеса шлепнулась и провалилась с треском. В театре было тяжелое напряжение недоумения и позора. Актеры играли гнусно, глупо. Отсюда мораль: не следует писать пьес». И в другом письме тех же дней заявлял: «никогда я не буду пьес этих ни писать, ни ставить»²⁹. То же повторил — то с шутками — «если даже проживу 700 лет»,³⁰ — то с серьезною горечью еще в нескольких письмах, к различным адресатам. Осталась от того вечера 17-го октября острая боль. Не скоро отупела. Вплелась в обиду от отношения публики и обида от отношения иных литературных приятелей.

Оттого так долго упирался Чехов, не сдавался на просьбы Художественного театра дать ему для постановки «Чайку». Было тяжело разбередить старую рану. И было страшно получить новую...

Для полноты изображения театральных судеб «Чайки» отмечу, что вскоре после Петербурга, не убоившись приключившегося там, ее поставил в Киеве театр Соловцова (12-го ноября 1896 г.). Ю. Соболев сообщает («Неизданные страницы», стр. 101), что «Чайку» отлично разыграли, и зрителям она понравилась; один из писавших о спектакле признал ее «недурно задуманным, но слабо выполненным со стороны внешней формы сатирическим наброском на наши общественные нравы», другой говорил восторженно — о «бездне свежести, оригинальности»: «что ни персонаж, то живое, облегченное в плоть и в кровь лицо».

* * *

22-го мая 1897 года в отдельном кабинете Славянского Базара сошлись К. С. Станиславский и Вл. И. Немирович-Данченко и проговорили 18 часов кряду. В этой долгой беседе рождался Художественный театр. В ней среди многого другого особенно часто назывались Чехов и «Чайка». С недоумением и недоверием — одним, с восхищением



„Чайка“ — А. П. Чехова
О. Л. Книппер-Чехова — Аркадина

и верою — другим. Чеховская драматургия еще ждала своих сценических осуществлений. Художественный театр рождался и для этого осуществления.

Конечно, Чехов непременно должен был быть в первом же репертуарном плане новорожденного театра. Вл. И. Немирович-Данченко уверенно знал: чеховская драматургия — та прекрасная сказочная фея, с приходом которой оживет сонное театральное царство, брызнет живая вода и обновится русская сцена. Этого уверенного знания не могли поколебать в нем ничьи сомнения, ничье непонимание. Тут — громадная заслуга Вл. И. Немировича-Данченко перед русским театром, — не только перед одним Художественным театром. Потому что верным рыцарем чеховской драматургии он выступил еще тогда, когда именно в театре Чехов не признавался. Только позднее, когда первые бои были выиграны, все записались в свиту победительницы.

Мера веры в Чехова выразилась и в выборе пьесы для первой пробы. Выбрали «Чайку». Это был выбор особенно рискованный. С гораздо большими шансами на победу бой зрителю мог быть дан в «Иванове» или в «Дяде Ване». Для неподготовленной зрительной залы эти пьесы были все-таки гораздо более приемлемы, чем «Чайка», особенно — ее первый акт. Но хотелось подвергнуть свою веру испытанию наиболее сильному, чтобы торжество ее было самое полное. Хотелось сразу войти в самую гущу чеховского драматургического творчества. Энтузиаст этой драматургии смело ставил на карту свое самое дорогое: он был уверен, что карта не будет бита. И потом, реабилитировать «Чайку», добыть ей, осужденной, оправдательный приговор и восстановить во всех художественных правах, — это была такая заманчивая задача для «чеховиста» и для того театра, которого уже тревожила мечта — стать «театром Чехова».

Многое предстояло тут преодолеть на путях к разрешению таких задач. Прежде всего, преодолеть отношение к Чехову К. С. Станиславского, его непонимание чеховской новой драматургии. Ведь именно Станиславскому предстояло быть режиссером «Чайки». А он еще думал тогда, как Ленский, не чувствовал еще прелести «Чайки» и не видел в ней «театра». «Мне казалось, я даже был уверен, что это нельзя играть», — вот его собственное чистосердечное признание. Пришлось путем долгих бесед переводить его в новую веру. И все-таки он уехал в Харьковскую губернию писать *mise en scène* для «Чайки» старовером,³¹ только уступив настояниям, но увез вместе с пьесой мысль, что ее постановка — безнадежное предприятие, каприз Немировича-Данченко и некоторых других. «К стыду моему, — рассказывает он в своих воспоминаниях о Чехове в альманахе «Шиповник» (кн. 23, стр. 155), — я не понимал пьесы. И только во время работы, незаметно для себя, я вжился и бессознательно полюбил ее. Таково свойство чеховской пьесы: поддавшись обаянию, хочется вдыхать их аромат». Зато, раз поняв и полюбив, «поддавшись обаянию», он уже остался под ним навсегда, слив свое творчество с чеховским — и как режиссер, и как актер, создавший четыре очаровательных, незабываемых образа — Астрова, Вершинина, Гаева, Шабельского. В этом перечне не хватает пятого — Тригорина. Это не случайный пропуск. Тригорин Станислав-



„Чайка“ — А. П. Чехова
М. П. Лилина — Маша

ского еще не стоял на высоте других его созданий в Чехове. Явив себя в «Чайке» замечательным чеховским режиссером, Станиславский в «Чайке» еще не был таким же чеховским актером.

Не только непонимание Станиславского, — приходилось преодолеть и недоверие Чехова, его александринские воспоминания и его страх снова пережить нечто похожее. Чехов уже любил Художественный театр, не за его сценические создания, которых еще не знал, но за чистоту его сценической атмосферы, за его порывы и мечты. Чехов пророчил славное будущее и «лучшую страницу в истории русского театра». Но так мало было веры вообще в возможность надлежащего сценического осуществления «Чайки», такого, которое сохранило бы, выразило, а не огрубило, не сгубило свойств этого, «после неуспеха в Петербурге больного, а следовательно, — говорит о «Чайке» Станиславский, — и любимого детища». И потому в ответ на настояния — в Художественном театре слышали: «да я же не драматург», «да есть же столько хороших, настоящих пьес», «вы же, господа, непременно должны играть Гауптмана».

Наконец, Вл. И. Немирович-Данченко «уладил это дело». Он дал слово если на репетициях дело не будет ладиться, если он увидит, что опять судьба «Чайки» ставится под риск, — он сам первый наложит veto, изымет из репертуара, не доводя до публичного спектакля. Скрепя сердце, браня себя за бесхарактерность, Чехов согласился. Уехал в Ялту. Там не сиделось. Скоро, — рассказывает Станиславский, — снова приехал в Москву, «вероятно, для того, чтобы следить за репетициями «Чайки». Он очень волновался». Дурная московская погода скоро угнала назад на «Чортов Остров», в «Ялту-каракатицу», как зовет ее Чехов в одном письме, сравнивая ее с «голубоглазою Венецией». Тревожные дни сценической подготовки «Чайки» шли без него, им пережиты вдали от театра.

Они, эти месяцы, принесли главные трудности, потребовали важнейших преодолений. Их создавали уже не всякие сопутствующие обстоятельства, но самое существо «Чайки»: как она написана, как взяты и показаны ее действующие лица, как они приходят в соприкосновение, проявляют свой характер и душу, как ведут диалог недосказанностей, будто бы плохо пригнанных зубцов — смыслов и слов и обмениваемых угроз. И в какую все это — люди, факты, сцены, диалоги, внешние картины — заключено общую атмосферу. Чехов включал в круг художественно-реалистического воссоздания жизни и такие элементы жизни и психологии, которые раньше оставались за линией этого круга. В этом была главная новизна. Кроме чувств ясных и четких, — еще целая гамма чувств промежуточных, получувств, еле уловимых их оттенков, незаметных переходов, тончайших переливов. Чехов глубоко и красиво чувствовал слагающуюся из этих получувств и полутонов атмосферу жизни. Ее прежде всего хотел перенести в свои драмы, потому что понимал: без полутонов — только полуправда, вне вот этой атмосферы — нет истинной подлинности изображений жизни. Этого лишенная, чеховская драма перестает быть самой собою, чрезвычайно нищает, словно стихотворение Тютчева, лишенное метра и рифмы, пересказанное прозою, в тех же словах, но с иною их расстановкою. И когда старый театр делал приблизительно так, играл



„Чайка“ — А. П. Чехова

Действие 4-е

Слева направо: О. Л. Книппер-Чехова — Аркадина, К. С. Stanisлавский — Тригорин,
М. Г. Савицкая — Маша, А. Л. Вишневский — Дорн, А. Р. Артем — Шамраев
Е. М. Раевская — Шамраева

✓ Чехова «безатмосферно», живая ткань пьесы мертва. Может быть, и впрямь могло показаться, как говорил кто-то из рецензентов, что в «Чайке» — сплошь «идиоты», и что во всяком случае все это — не пища здоровая и питательная для сцены, а какое-то «мороженое из сирени»...

Вот главные внутренние трудности. Мне приходилось уже говорить о них и об их преодолении Художественным театром в очерках об «Иванове» и «Дяде Ване». Поэтому ограничусь сказанным. На репетициях началась напряженная, взволнованная работа, начались искания, руководимые художественным чутьем и глубоким вживанием в дух и смысл чеховского творчества. Чехов одним намеком вдруг обливал неожиданным светом целую картину, у него незначашее слово становилось особенно много значащим, и словно случайно попавшие рядом реплики — связанными крепкою внутреннею, душевною связью. ✓ И театр должен был научиться пользоваться такими же сценическими намеками, находить какие-то такие детали, от которых вдруг получали ясную осязаемость настроение и смысл целых сцен, находить эту крепкую внутреннюю душевную связь и т. д. Он ✓ всему этому научился, все это сумел. Нашел новые средства, осуществил новые методы, новою зажил жизнью. В искренности и тонкости переживаний, еще больше — в цепком сочетании частей в целое, в осуществленной «атмосфере» или «настроении» был тот мост, что опять перекинулся, словно над пропастью, между обеими половинами театра, и мы «со своими биноклями и афишами» стали участниками спектакля, стали его «действующими лицами». Грозившее засохнуть дерево по-✓ крылось свежелою листвою и радостно зашелестело ею. Пришла весна.

✓ «Все понимали, — вспоминает К. С. Станиславский, — что от исхода спектакля зависела судьба театра. Но этого мало. Прибавилась еще гораздо большая ответственность. Накануне спектакля, по окончании мало удачной генеральной репетиции, в театр явилась сестра А. П. — Марья Павловна Чехова. Она была очень встревожена дурными известиями из Ялты. Мысль о вторичном неуспехе «Чайки» при тогдашнем положении больного — приводила ее в ужас, и она не могла примириться с тем риском, который мы брали на себя. Мы тоже испугались и заговорили даже об отмене спектакля. Это было равносильно закрытию театра. Не легко подписать приговор своему собственному созданию и оставить труппу на голодовку». (Альманах «Шиповник», 23, стр. 155).

Так наступил вечер 17 декабря 1898 года.

✓ Помню то беспокойство, которое овладело мною, когда раздвинувшийся занавес показал озеро вдаль, таинственно мелькающую белую завесу в правой части сцены, игру жутких светов, — всю эту грустную рамку «сюжета для небольшого рассказа». И это чувство беспокойства, пока было лишь оно, — все нарастало с каждым переходом актеров. Там, по ту сторону ramпы, где Маша нюхала табак и носила «траур по своей жизни», уныло и невпопад говорил учитель о своей любви, Нина давала взбудораженному Треплеву поцелуй, который не был подарком подлинного чувства и, выйдя на подмостки, облитая голубой луною, декламировала странное — о «людях, львах, орлах и куропатках», — все совершалось, мы теперь это знаем, — в смертель-

ном волнении. От всех актеров пахло валериановыми каплями. «Мне было страшно сидеть в темноте и спиной к публике во время монолога Заречной», — вспоминает Станиславский, — «и я незаметно придерживал ногу, которая нервно тряслась». Все так тряслись. А те, которые сидели по эту сторону театральных огней, они также были заражены, также были охвачены волнением, иным, но почти столь же сильным. Творилось в их душах театральных зрителей что-то новое, еще не вполне вразумительное, чему не подыскивалось определенное имя, но заманчивое, таившее в себе, обещающее какую-то новую печаль и новую отраду. Театральное чудо еще не сознавалось, но это чудо уже начало совершаться, подчиняло себе, наперекор некоторым смущавшим странностям «Чайки».

Самый рискованный момент акта — монолог Нины, произносившийся протяжно, нараспев, как не говорят на театре. Вот прозвучит где-то в зрительной зале смешок, зашелестит иронический шопоток. Не покажется ли тогда все под гору? В такие моменты в театральной зале и легкий разновесок может перетянуть одну чашку весов на коромысле. Признаюсь, в эти секунды спектакля мне казалось, что «общественное мнение» залы оформляется недружелюбно, что вот «Чайка» опять гибнет, свидетельствуя о своей сценической неосуществимости. И было тревожно до жуткости, было больно. Шла внутри какая-то двойная жизнь — волнение с «Чайкой» и волнение за «Чайку». Душа раскрывалась пред лившимся со сцены, готовая принять в себя ее очарование. И вместе ловила все вибрации этого коллективного существа — зрителей. Уж таково развиваемое профессией «двойное зрение» изобразителя театральных впечатлений. ✓

Страх был напрасный. Монолог Нины и сцена между матерью и обиженным сыном прошли вполне благополучно. Этот «барьер» был взят. Настроение густело, определялось в своем содержании, приобретало властность. Рассыпанная храмина намеков, беглых черточек, психологических бликов, недоговоренности, «недочувствованности» уже начинала собираться в какое-то целое, еще не вполне отчетливое, но гармоничное. Проступила и вся ткань взаимоотношений, фантастический скелет драмы в ее «завязке», если говорить старым термином. И незнакомцы с колдовского озера становились знакомыми, вот станут близкими. Потому волнение стало оформляться в художественную радость. Но все-таки, почти до самого конца действия, чего-то не доставало. Какой-то капли, которая, упав в полную уже чашу, мгновенно вызовет процесс кристаллизации. ✓

Эта чудодейственная капля пролилась. Маша, такая некрасивая, словно в шершавом платье, которая нюхает табак, говорит неуклюже «одождайтесь» и «жизнь свою тащит волоком, как бесконечный шлейф», осталась у озера с Дорном. Вся взбаламученная чарами озера, чарами луны, пьесы Тrepлева, больше всего — чарами любви к самому Константину, — заговорила. Душа не вместила в этот вечер тайны, выдала чужому. «Помогите же мне, помогите, а то я сделаю глупость, я насмеюсь над своею жизнью, испорчу ее». И Маша, рыдая, дав волю душившему отчаянию, повалилась на садовую скамью. Сквозь рыдания еле внятно пробилося: «я люблю Константина». Это не театр говорил — это плакала жизнь, вознесенная на высоту искусства. ✓

где стоят рядом, в тесном объятии Правда, Простота, Красота. Это М. П. Лилина в аккорд спектакля ввела свою сильную, ярко талантливую ноту. И тогда настроения оформились окончательно. Мы, зрители, были уже в полной власти сцены, «Чайки», Чехова, Художественного театра. Я уже говорил: многие судьбы решались, все решились благополучно. Новый, незнакомый восторг всколыхнул всех. Чехов в театре был утвержден. Художественный театр победил. При склонности к торжественности можно сказать: исторический момент, исторический вечер.

✓ «Казалось, что мы провалились. Занавес закрылся при гробовом молчании. Артисты пугливо прижались друг к другу и прислушивались к публике. Гробовая тишина. Из кулис тянулись головы мастеровых и тоже прислушивались. Кто-то заплакал. Книппер подавляла истерическое рыдание. Мы молча двинулись за кулисы. В этот момент публика разразилась стонами и аплодисментами. Бросились давать занавес. Говорят, что мы стояли на сцене в пол-оборота к публике, что у нас были странные лица, что никто не догадался поклониться в сторону залы и кто-то из нас даже сидел. Очевидно, мы не отдавали себе отчета в происходившем. В публике успех был огромный, а на сцене была настоящая пасха. Целовались все, не исключая посторонних, которые ворвались за кулисы. Кто-то валялся в истерике, многие, и я в том числе, от радости и возбуждения танцевали дикий танец».

И то же сравнение с пасхой, с «светлым христовым воскресением», — в воспоминании Вл. И. Немировича-Данченко (см. «Московский Художественный театр», изд. «Рампа и жизнь», т. 1, стр. 51).

Потом, во втором действии, волна этого настроения несколько опустилась. Нервы ли упали у актеров и зрителей или первые не совладали с содержанием этого акта, хотя он проще первого, по случайности ли не вышел у Нины «сон», венчающий акт, — но полноты эффекта не было. Зато в третьем действии повторилось почти то же, что было после первого. В последнем действии — впечатление громадное. Слова Дорна «лопнула склянка с эфиром», трагический смысл которых был ясен и без последующего *à-part* Тригорину: «Дело в том, что Константин Гаврилыч застрелился», — ударили со всею силою. Многие в зрительном зале сидели точно в полузабытье. А кругом шумела бурная, восторженная овация. Вызывали актеров. Требовали послать телеграмму Чехову. «Чайка» стала победительницей.

✓ Мне случилось быть в Художественном театре 18-го декабря, днем, по какому-то делу к Немировичу-Данченко. В фойе наверху группа актеров готовила какую-то сцену. И лица у всех сохраняли праздничное выражение. Казалось, весь воздух в этом театральном доме переменялся, стал другой, тоже праздничный. Была разлита в нем радость, хорошая гордость.

Это настроение омрачила болезнь О. Л. Книппер. Один из ближайших спектаклей «Чайки» пришлось отменить. Когда попробовали заменить его другим спектаклем, не сыскали во-время кого-то из участников. Пришлось оставить вечер совсем без спектакля. Я увиделся в этот пустой вечер с Вл. И. Немировичем-Данченко. Он был удручен. Ему казалось, что это — плохой признак, что в настоящем прочном театре



„Чайка“ — А. П. Чехова
Действие 4-ое

А. Л. Вишневский — Дори, А. Р. Артем — Шамраев, К. С. Станиславский — Тригорин

такой казус, как невозможность дать какой-нибудь спектакль, приключиться не может. «Значит, у нас дело поставлено несерьезно...» А он уже был целиком, всем существом в этом деле.

Конечно, это было только напрасное нервничанье, мимолетное облачко. Книппер поправилась. «Чайку» стали опять играть, всегда — с очень большим успехом, всегда — при переполненной зале, иногда — даже много лучше, чем 17-го декабря. Так, к слову сказать, особенно случилось с ролью Заречной, в которой М. Л. Роксанова играла разное, вечер на вечер не приходился. «Чайка» перешла и в следующие сезоны, продержалась до 1902 г., потом на три года выбыла из репертуарного строя, в 1905 году была опять сыграна с некоторыми новыми исполнителями. Жизнь этой «Чайки» была не долгая. После революции того года Художественный театр поехал за границу. Когда вернулся, «Чайки» в репертуаре уже не оказалось. С тех пор ее все нет. Не раз решали вернуть, намечались новые исполнители. Что-то мешало осуществить решение. Но «Чайка», заложившая фундамент «дому Чехова», должна в нем жить.

* * *

В спектакле «Чайка» самым драгоценным и тем, что дало победу и создало «пасху», было, конечно, целое, «ансамбль» в новом и более богатом смысле этого театрального термина. Вл. И. Немирович-Данченко не грешил излишнею похвалою своему театру, когда говорил: «актеры, автор, режиссер, декоратор, художник — все слились в нечто общее, цельное, нераздельное». Только порядок переименования слившихся не вполне соответствует степени важности, удачливости каждого. И такая «слитность» была более высокого порядка, чем достигавшаяся и в старом театре, именно ею — «слитностью» — были прежде всего очарованы и восхищены все, сумевшие воспринять создание Художественного театра. А такими были все, не испугавшиеся необыкновенности, все, которые не решали а priori,³² что это — не новая форма, а просто — театральный «дурной характер» и модничанье. «Вышли из театра восхищенные необыкновенною стройностью ансамбля исполнителей», — читаю я у театрального обозревателя «Русской Мысли». И аналогичное нахожу в отзыве «Русских Ведомостей», в большинстве газетных отзывов благоприятного спектаклю характера.

Конечно, эта цельность не есть что-то совсем обособленное независимое от отдельных исполнений, хотя она много больше, чем простая их сумма. И равным образом ни одно отдельное исполнение не может потонуть в нем вполне, словно распуститься. Каждое живет и своею индивидуальною жизнью, в своей силе и богатстве, а то и в своей слабости и нищете. В республике спектакля нет равенства художественных способностей или художественных достижений.

Уже приходилось упоминать о Тригорине К. С. Станиславского. И сам исполнитель, и автор, и большинство оценивавших спектакль не были удовлетворены. То, что можно назвать психологией исполнения, было очень хорошее. Продуманное, прочувствованное, пережитое и так переданное. Но у Чехова никогда нет психологических абстракций, схем чувств. Этот лирик — бытовик, и этот символист — жанрист. Ста-

✓ ниславский откровенно признавался: дать тут верный и красочный «жанр» и притом в душевной наполненности, ему не удалось. Этот Тригорин оказался оторванным от «быта», был он сверх меры безвольным, скучно скучающим, усталым. Словно бы на показ «тряпичным». И писатель, уже проходящий в разряд «властителя дум», сбивался на заурядного обывателя-франта.

✓ Критик «Русских Ведомостей» делал догадку, что исполнение так транспонировано с определенным умыслом, в заботе о характере всего спектакля. «Быть может, для того, чтобы зрители видели перед собою знаменитого писателя, ему надо было бы придать больше духовной силы, но тогда пришлось бы убавить в нем его болезненные черты — апатию, усталое следование жизненному потоку, волевой идиотизм, если так можно выразиться. Уменьшение этих свойств сейчас же отразилось бы на изменении общего тона, и «заразительное» влияние пьесы несомненно значительно уменьшилось бы. Для сохранения цельности тона, Тригорина именно надо было сделать таким, каким мы его видели на сцене Художественно-общедоступного театра» («Русские Ведомости» № от 20 декабря 1898 г., ст. И-т). Вряд ли можно согласиться с тем, что «цельность тона» требовала искажения образа. В этом был бы заключен приговор и самой «цельности» или «тону». Через сознательную художественную греховность не создается художественная праведность... Во всяком случае, сам К. С. Станиславский объясняет характер своего исполнения много проще. «Я вовсе не был знаком с литературным миром, — говорил он мне в беседе на эту тему, — не имел никакого представления о жизни, быте, типах этого мира. И потому Тригорин представлялся мне совсем не таким, каким писал его Чехов». А несколько лет спустя Станиславский в своих воспоминаниях в «Шиповнике» передал сказанное ему недовольным Чеховым: «Вы же прекрасно играете, но только не мое лицо. Я же этого не писал. У него же клетчатые панталоны и дырявые башмаки. И сигару он курит вот так!»

✓ «Эту шараду я разгадал, — добавляет от себя Станиславский, — только через шесть лет, при вторичном возобновлении «Чайки». В самом деле, почему я играл Тригорина хорошеньким франтом в белых панталонах и таких же туфлях «bain de mer»? Неужели потому, что в него «влюбляются»? Разве этот костюм типичен для русского литератора? Дело, конечно, не в клетчатых брюках, драных башмаках и сигаре».

✓ Разгадав пантальонную шараду, Станиславский ко второй «Чайке» значительно переработал своего Тригорина, приблизил к чеховскому. Но вполне осуществленным Тригорин не был и тут. Отстал в художественной завершенности и значительности от Астрова и других совместных созданий Чехова и Станиславского. Впрочем, и у первого московского Тригорина были поклонники. Цитировавшийся обозреватель «Русской Мысли» находил в «очень хорошей передаче» лишь маленькие недочеты, а кн. Урусов не признавал и их: «все в роли Тригорина у него ново и своеобразно». Сравнив с Тригориным петербургским — Сазоновым, поставив московского «неизмеримо выше», кн. Урусов добавил, что «г. Станиславский по тону и манерам напоминал одного из наших лучших романистов». На кого намек — не берусь ответить. Во

всяком случае, у исполнителя такого умысла не было, он не имел в виду никакого определенного оригинала.

В сезоне 1901/1902 г. Тригорина несколько раз играл В. И. Качалов. Был он для роли слишком молод, не «импозантен», как сам говорит про это свое бледное исполнение, — «чувствовалась приклеенная борода». На репетициях его видел Чехов. И этот Тригорин не вполне удовлетворял автора. Качалова он любил, как актера, еще по исполнению роли Рубека в ибсеновском «Эпилоге»,³⁴ предсказал ему очень большое сценическое будущее. И потому, вероятно, сам вызвался дать ему указания относительно Тригорина, пригласив поговорить о роли. Беседа носила приблизительно тот же характер, что и со Станиславским, только роль «панталон» тут играла удочка.

— Знаете, — начал Чехов, — удочки должны быть, знаете, такие самодельные, искривленные. Он же сам их перочинным ножиком делает... Сигара хорошая... Может быть, она даже и не очень хорошая, но непременно в серебряной бумажке...

Потом подумал и сказал:

— А главное — удочки...

Качалов этой «шарады» с самодельными удочками не мог разгадать. Стал расспрашивать, как играть то или иное место в пьесе. Чехов похмыкал и сказал:

— Хм... да не знаю же я, ну, как — как следует.

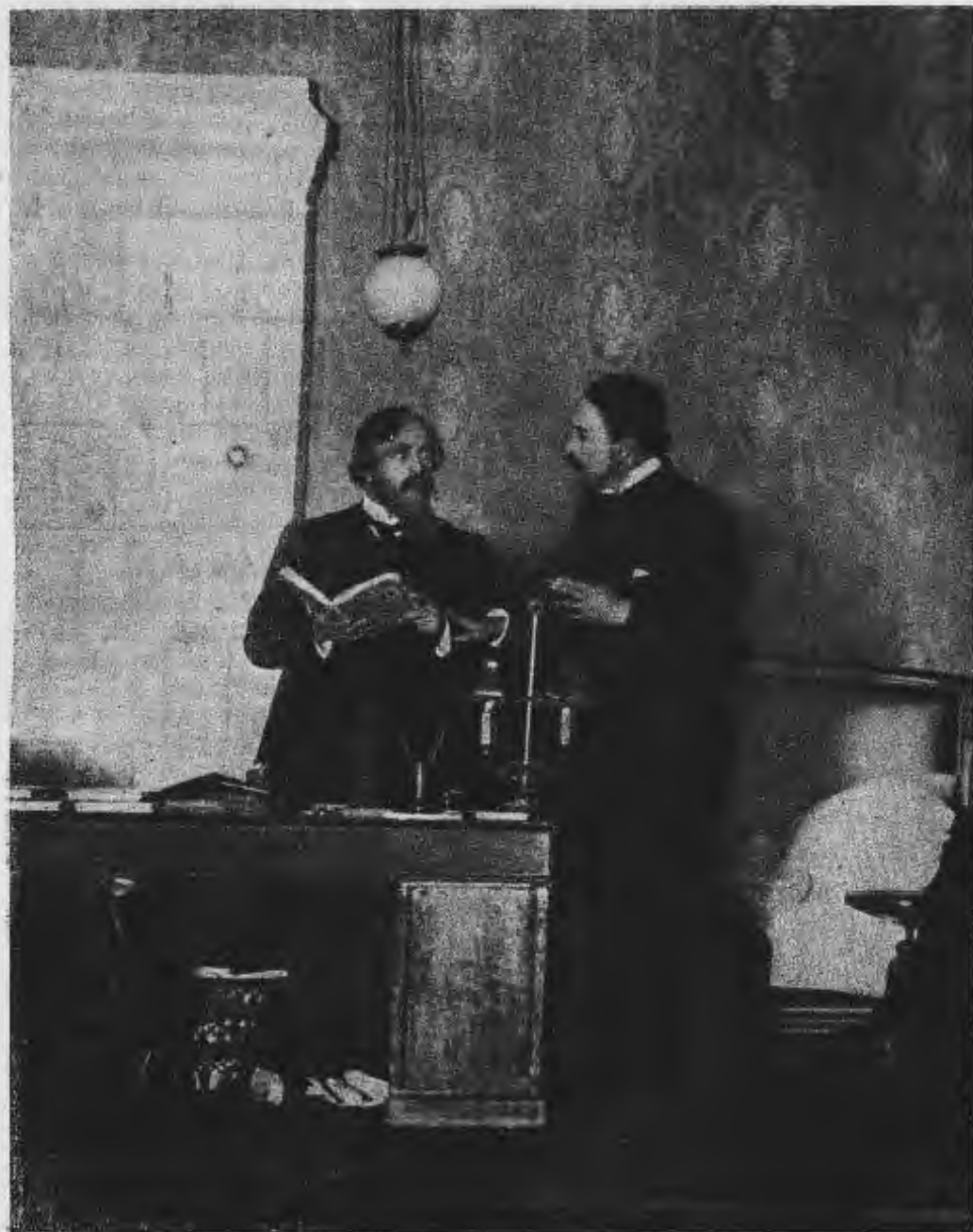
Потом показал один тригоринский жест: поправил жилет, неуклюже два раза покряхтел.

— Когда долго сидишь, всегда хочется так сделать...

И «удочки», и жест помогли мало. Роль у В. И. Качалова не вышла, скоро он ее оставил. Кто знает, может быть, может быть, еще и вернется к ней.

Не получила полноты осуществления и сама «Чайка», — тот образ, который Чехову, по его признанию, был дороже всего в этой драме. Исполнительница М. Л. Роксанова (одна из очень талантливых учениц Вл. И. Немировича-Данченко в драматической школе Филармонического общества) показалась автору самой неудачной в спектакле, губящею образ. «Исполнение одной из ролей он осудил строго, до жестокости. Трудно было предположить ее в человеке такой исключительной мягкости, — рассказывает Станиславский. — А. П. требовал, чтобы роль была отобрана немедленно, не принимая никаких извинений». Имею основания думать, что это — про исполнительницу роли Заречной. И уверенно считаю, что у столь сурового отношения автора не было вполне достаточных оснований. К особенно дорогому всегда относятся и особенно ревниво. Чехов увидел недостатки исполнения преувеличенными. Если бы они были в действительности такими, какими ему показались, «Чайка» не победила бы.

Но, правда, недостатки, — и существенные, — в этом исполнении были. У молодой и бесспорно талантливой актрисы была индивидуальность не вполне для Нины Заречной. Была в ней стремительность, некоторая угловатость, разбереженная уже, не гармоничная душа и всегда словно слегка гневные глаза. Оттого ее Нина выходила не ласковая, не наивная, не светлая. А непременно такую хотел Чехов Нину в первых действиях «Чайки», такую любил, такую писал эту девушку



„Чайка“ — А. П. Чехова
Действие 4-е

А. Л. Вишневский — Дорн, К. С. Станиславский — Тригорин

с другого берега колдовского озера, со всею нежною музыкою первой весны и первой любви. Она, эта музыка, «и сердца жар, и замиранье», вся поэзия первого «сна», — они не были уловлены, они во всяком случае не сообщались в достаточной силе и в чеховском свете.

А потом, когда Нина, смятая обманувшей любовью и жизнью, стала уже актрисой и «волокла за собой шлейф» жестоких воспоминаний и разочарований, и каждое слово было как рыдание, — разбереженная душа исполнительницы дала исполнению некоторый истерический уклон. Стонущие нервы, — не рыдающее сердце.

Но в этом исполнении была и большая сила искренности, заражающая пережитость. Всякие недостатки, только не холод и не условно-театральная теплота. И выпадали спектакли, когда Роксанова, не становясь и тут вполне чеховскою Заречною, играла захватывающе. Кн. Урусов, видевший «Чайку» не раз и зритель очень чуткий, писал о «замечательной искренности» и не соглашался с упреками рецензентов. Я видел, между прочим, последний спектакль «Чайки» того театрального года. И соглашался на этот раз с кн. Урусовым, хотя в своем отчете о первом спектакле был в числе опровергаемых им.

Великолепно удались две другие женщины пьесы. Особенно Маша. Я уже говорил об игре М. П. Лилиной. По поводу другого чеховского исполнения С. Андреевский³⁴ писал о ней: «Г-жа Лилина, ей-богу, играет пленительнее и тоньше, нежели наиболее прославленная знаменитость, — играет, как самый совершенный художник, как природный поэт, чарующий своею непосредственностью» (ст. «Театр молодого века» в газ. «Россия»). Эти восторженные слова в полной степени приложимы и к тому, что делала Лилина в Маше. Все тут было: яркая образность, богатая и тонкая, не по театральным трафаретам, характерность, столь же богатая психологическая содержательность, повелительная трогательность. И при всем том — совершенная простота средств. Казалось, что это — экспромт, что это готовым вылилось из души, а не плод большой, осторожной работы художника. А из последующих исполнений М. П. Лилиной очевидно, что это не было счастливым совпадением индивидуальностей, не была счастливою театральною случайностью. Было художественное преображение. Один из моментов исполнения, конец первого действия, решил судьбу московской «Чайки». Такой ценности момент был не один. Они рассыпались по всему исполнению. Если вы видели, вы не забыли: глубокой печалью, чувством жутким, почти страшным отдались в душе те безмолвные, словно автоматические туры вальса, какие сделала Маша, уже вся — безнадежность, под донесшуюся из дальней комнаты музыку Кости. Просто взяла и повернулась несколько раз в такт. Только. Но в этих турах чем-то еще новым, бесконечно печальным и бесконечно ласковым засветилась женщина с табакеркой. И никогда не было так больно за ее искалеченную жизнь, как в эти секунды безмолвия.

М. П. Лилина играла в четырех чеховских пьесах. Маша, Соня, Аня, Наташа — какие они разные, каждая — со своим особым, тонко выраженным лицом, со своею мелодиею, со своею поэзиею. Воплощенная пошлость, будничность — Наташа — такая же совершенная, как воплощенная чистота и надземность — Соня. Все живут в памяти очаровательными, греющими воспоминаниями. Я уверен, все останутся

в театральных святцах. Только когда Лилиной пришлось при второй постановке «Чайки» преобразиться из Маши в Нину (Машей стала М. Г. Савицкая), — это не удалось. Почему? Мудрено ответить. Нина четвертого действия — вне диапазона М. П. Лилиной. Но мало удалось и все предшествующее, не было по-лилински правдиво и очаровательно, было с театральностью. Мало ли какие сцепления маленьких причин и случайностей иной раз оказывают на сцене решающее влияние. Хорошо это знают все близкие театальному искусству. А может быть и так: мысль о неодолимости четвертого действия ложилась бременем и на игру в предыдущих, не давала ей свободы и беззаботности.

Вся — верная, вся — характерная, блестящая Аркадина у О. Л. Книппер. Слово синтез актерского каботинства и вздорности красивой, избалованной женщины, которой, по французской поговорке, столько лет, сколько кажется. И без тени шаржа или преувеличения в изображении всего этого сплетения нитей самовлюбленной актрисы и начинающей отцветать красавицы. Мягко, с артистической мерой и во множестве прелестных подробностей, тонких откликов, мелочей. Один неприятный недочет — кое-какая лишняя крикливость в большой сцене ссоры с сыном и подделанная патетичность в примирении с ним.

Не участвует в «действиях», только ему все время сопутствует, но довольно сложная лигура — доктор Дорн, *bel ami chéri*³⁵ всей округи, еще не вполне в отставке. Холодный умник, скептик. Наверное, любит читать Монтэня.³⁶ Сам немного из породы «князей-эгоистов». У А. Л. Вишневого это выходило с меньшею содержательностью, но образ получался. «Цельный, выдержанный тип», — оценивал кн. Урусов. Такие же выдержанные, цельные и типичные: Сорин — В. В. Лужского, Шамраев — А. Р. Артема, учитель Медведенко — И. А. Тихомирова.

Остальные исполнители: Шамраева — Е. М. Раевская, горничная — М. П. Николаева, повар — Б. М. Снегирев, Яков — Н. Г. Александров. Когда в 1905 г. возобновили «Чайку», Нину, кроме Лилиной, играла еще Л. А. Косминская, Машу — М. Г. Савицкая, дававшая много искренности, пропитавшая все исполнение пережитыми чувствами, но все-таки не заслонившая воспоминаний о Маше-Лилиной; Треплева — В. В. Максимов³⁷, Медведенко — М. Л. Лось и Н. А. Подгорный. Остальные исполнители — из первой «пасхальной» «Чайки».

**

Московская «Чайка», упрочив жизнь Художественного театра, вернула русской сцене Чехова. Зарок, данный после «Чайки» петербургской, был писателем с себя снят.

Отвечая на приветственную телеграмму, отправленную ему по требованию публики первого спектакля «Чайки», Чехов телеграфировал: «Передайте всем: бесконечно и всей душой благодарен. Сажу в Ялте, как Дрейфус на острове Дьявола. Тоскую, что не с вами. Ваша телеграмма сделала меня здоровым и счастливым».

Это уже подавало надежду, звучало в устах Чехова, как первое обещание. 3-го января «Чайку» играли в пятый раз. Публика была в настроении особенно восторженном, Москва уже «положительно влюби-

лась в «Чайку», как около того же времени писал кн. Урусов Чехову. Обозначились «рецидивисты», как писал тот же кн. Урусов, — зрители, приходившие на спектакль «Чайки» во второй и третий раз. После первого же акта публика решила, по чьему-то предложению, отправить автору адрес. А. И. Урусову досталось составлять тут же текст. Лист быстро покрылся подписями без счета. В адресе от имени русского общества выражалась надежда, что Чехов «не перестанет дарить отечественную драматургическую литературу такими же талантливыми вкладками, как и до сих пор» (цитирую так, как передано в газетной хронике).

Под этим напором зарок не мог не дрогнуть, не потерять своей недавней непреклонности. Автор уже иными наполнился настроениями, переложил гнев на милость. Да ведь отречение от драматургии было тяжелым и для него самого насильем. Но он еще не торопился с новым решением. Потом Художественный театр привез в Ялту, специально для того, чтобы показать ему, своего «Дядю Ваню». Чехов убедился, что у него есть свой театр, убедился, что он в российском театре — не лишний, но нужный, необходимый.

Такое сознание окрылило и перешло в творческое дело. Театр — за реабилитацию «Чайки», за «Дядю Ваню», публику — за ее внимание Чехов отблагодарил по-царски — «Тремя сестрами».

ПРИМЕЧАНИЯ К РАЗДЕЛУ III

Н. Е. Эфрос

«Ч а й к а»

1. Статья была написана автором в 1920 году и в числе других статей («Дядя Ваня» и «Иванов») была передана редактору издательства «Светозар» А. М. Бродскому. По техническим трудностям в полиграфии того времени все три статьи не были напечатаны. В 1928 г. они были переданы музеем МХАТ.

2. Урусов Александр Иванович (1843—1900) — знаменитый адвокат, высокообразованный человек, знаток литературы и театра. Один из первых оценил Чехова, как драматурга. Цитата взята из письма А. И. Урусова к А. П. Чехову.

3. «Не в свои сани не садись» — первая из пьес Островского, поставленная на сцене. 14 февраля 1853 года она шла в Московском Малом театре в бенефис артистки этого театра Лидии Павловны Никулиной-Косицкой (1829—1869), 19 февраля того же года — в Петербурге на Александринской сцене. В своей автобиографии Островский пишет: «В бенефис Л. П. Косицкой, 14 февраля 1853 года, я испытывал первые авторские тревоги и первый успех. Шла моя комедия — «Не в свои сани не садись»... она первая из всех моих пьес удостоилась попасть на театральные подмостки».

4. Писательница Татьяна Львовна Щепкина-Куперник, друг Чехова, первая приветствовала его с успехом «Чайки» на сцене Художественного театра. Чехов в письме от 26 декабря 1898 года благодарит ее: «Телеграмму вашу я получил и был тронут до глубины сердца. И письмо ваше пришло первым, и, так сказать, первая ласточка, принесшая мне весть о «Чайке», были вы, милая, незабвенная кума»; так А. П. Чехов называл Т. Л. Щепкину-Куперник.

5. В Александринском театре «Чайка» была поставлена за два года до Художественного театра — 17 октября 1896 года. После провала пьесы на петербургской императорской сцене Чехов писал Вл. Ив. Немировичу-Данченко: «Да, моя «Чайка» имела в Петербурге в первом представлении громадный неуспех. Театр дышал злобой, воздух сперся от ненависти, и я по законам физики вылетел из Петербурга, как бомба. Во всем виноваты ты и Сумбатов, так как это вы подбили меня написать пьесу» (20/XI 1896 г.).

6. Статья Н. Е. Эфроса «Детство Художественного театра» в книге «Московский Художественный театр» «Исторический очерк его жизни и деятельности», т. I (1898—1905), М., изд. журн. «Рампа и жизнь», 1913 г.

7. Wahrheit und Dichtung — правда и поэзия. «Dichtung und Wahrheit» — «Поэзия и правда» — заглавие автобиографии Гете, охватывающей детство и юность писателя.

8. Софья Петровна К-ва — Кувшинникова, жена московского врача Д. П. Кувшинникова.

9. Письмо к А. С. Суворину от 8 апреля 1892 г.

10. «Pour les sots acteurs Dieu crée le faux goût et les sots spectateurs» — «Для глупых актеров бог создал ложный вкус и глупых зрителей».

11. Пьеса «Иванов» написана в 1887 году, в 1888 году поставлена в театре Корша в Москве.

12. «Татьяна Репина» — пьеса А. С. Суворина, написана в 1886 году, в 1889 г. переработана автором. Поставлена в январе 1889 года в Малом театре. А. П. Чехов взял на себя переговоры с артистами Малого театра по поводу их участия в пьесе.

13. Пьесу «Леший» Чехов писал в 1889 году.

14. Кони Анатолий Федорович (1844—1927 г.). Судебный деятель и писатель. Был близок к театральному миру. Оставил обширные мемуары (4 тома), под общим заглавием «На жизненном пути».

15. «Иванов» в Александринском театре был поставлен в феврале 1889 года в бенефис режиссера театра Федора Александровича Федорова-Юрговского (1842—1905 г.).

16. Карпов Евтихий Павлович (1857—1926) — режиссер и драматург.

17. Дюжикова Антонина Михайловна — артистка Александринского театра.

18. Сазонов Николай Федорович (1843—1902 г.) — актер Александринского театра. После постановки «Чайки» близко сошелся с А. П. Чеховым.

19. Аполлонский Роман Борисович (1865—1928) — артист Александринского театра. Вначале играл роли героев-любовников, позднее — характерные.

20. Писарев Модест Иванович (1843—1905) — артист Александринского театра с 1881 года. До этого с большим успехом играл в частных театрах в Москве и в провинции. Театральный педагог.

21. Абаринова Антонина Ивановна — артистка Александринского театра. До поступления в этот театр пела в опере.

22. Письмо, из которого взята цитата, адресовано Чеховым не его сестре Марии Павловне, а брату Михаилу (15 октября 1896 г.).

23. Вторая постановка «Чайки» в Александринском театре состоялась в 1902 году.

24. En vogue — на подъеме.

25. В. Ф. Комиссаржевская после второго спектакля писала Чехову: «Сейчас вернулась из театра. Антон Павлович, голубчик, наша взяла! Успех полный, единодушный, какой должен был быть и не мог не быть» (21 октября 1896 г.).

26. Вейнберг Петр Исаевич (1830—1908) — поэт, переводчик и искусствовед.

27. Мережковский Дмитрий Сергеевич — писатель-беллетрист, поэт, критик, публицист. Впоследствии белоэмигрант.

28. Минский Н. (псевдоним Николая Максимовича Виленкина) — поэт, драматург, переводчик.

29. Письмо А. П. Чехова к брату Михаилу (18 октября 1896 г.).

30. Письмо к А. С. Суворину (2 ноября 1896 года).

31. Первоначальное отношение К. С. Станиславского к «Чайке» может иллюстрировать следующая цитата из его письма к М. П. Лилиной с дороги (из Харькова): «Дорогой ничего не делал, прочел только роль Тригорина — она мне больше по душе, чем Дорн; по крайней мере, что-то есть, а там ничего нет, а ждут бог знает что» (сентябрь, 1898 г.).

32. A priori — заранее.

33. Ибсеновским «Эпилогом» здесь называется последняя из написанных им пьес «Когда мы, мертвые, пробуждаемся», поставленная Художественным театром 28 ноября 1900 года.

34. Андреевский Сергей Аркадьевич (1847—1918) — известный адвокат, поэт и критик.

35. Bel ami chéri — милый, дорогой друг.

36. Монтень Мишель (1533—1592) — знаменитый французский писатель-гуманист.

37. Максимов Владимир Васильевич (1884—1937 г.) — заслуженный артист РСФСР. В 1905—1906 г. был в Студии на Поварской и в Художественном театре. Пользовался популярностью, как киноактер.