

---

К. С. СТАНИСЛАВСКИЙ

МАТЕРИАЛЫ  
ПИСЬМА  
ИССЛЕДОВАНИЯ



ИЗДАТЕЛЬСТВО АКАДЕМИИ НАУК СССР  
МОСКВА • 1955

М. Н. Строева

РЕЖИССУРА К. С. СТАНИСЛАВСКОГО  
В ЧЕХОВСКИХ СПЕКТАКЛЯХ МХТ

(«ЧАЙКА», «ДЯДЯ ВАНЯ», «ТРИ СЕСТРЫ», 1898—1901 гг.)

I. «ЧАЙКА»

В бурное время подготовки первой русской революции, когда в стране нарастало и ширилось освободительное движение, когда вставал вопрос о решении судеб народа, закономерно возникала необходимость консолидации прогрессивных демократических сил. Новые, свежие силы в русском искусстве соединялись, чтобы отстоять и развить лучшие традиции прошлого, чтобы поднять знамя борьбы за подлинно современное, подлинно реалистическое искусство.

Сплочение творческих сил, близких передовым демократическим устремлениям эпохи, и привело в 90-х годах XIX в. к возникновению Художественного театра, на долю которого выпала историческая миссия преобразования всего современного театрального искусства.

Победа Художественного театра, как нового направления в искусстве, стала возможной потому, что театральная реформа, охватывающая все внутренние компоненты театра в целом, была осуществлена Станиславским и Немировичем-Данченко на современном репертуаре. Драматургия Чехова, наряду с драматургией Горького, сыграла в этой победе нового театра решающую роль.

Еще задолго до основания театра Немирович-Данченко был знаком с Чеховым и с его драматургическими исканиями и горячо сочувствовал им. К моменту создания МХТ он уже ощущал как очень близкое себе «чеховское направление» в русской литературе, был увлечен идеей постановки «Чайки». Но для осуществления этой идеи необходим был его творческий союз с таким режиссером нового типа, как Станиславский. «...Только на нашей с Вами общности и близости можно построить успех нашего дела,— писал Немирович-Данченко Станиславскому в одном из ранних писем.— Я без Вас ничего не могу. Вы без меня можете, но меньше, чем со мной. Это все я много раз говорил Вам и остаюсь при этом убеждении»<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Вл. И. Немирович-Данченко. Театральное наследие, т. II. Избранные письма, стр. 186.

Чеховские спектакли явились примером замечательного творческого содружества великих создателей театра: были созданы такие постановки, значение которых в истории русского театра трудно переоценить.

На чеховских спектаклях МХТ росло и воспитывалось целое поколение русского общества тех лет. В преддверии революции 1905 года Чехов, благодаря МХТ, становился *«властителем дум»* и *«учителем жизни»* широких кругов демократически настроенной интеллигенции.

Приходя в Художественный театр на чеховские спектакли, как приходят в дом близких друзей, зрители объединялись со сценой общими мыслями и чувствами, страданиями и мечтами. Здесь они не просто наблюдали со стороны «поток жизни», естественный и удивительно правдивый, но вовлекались в самые тайники существования чеховских героев. Драма этих людей становилась их собственной драмой. И, поднимаясь над личными судьбами, Чехов приводил к тревожной мысли о полном неблагополучии существующего общественного строя. На чеховских спектаклях МХТ люди учились распознавать пошлость, ненавидеть мещанство с его самодовольной сытостью и паразитизмом. Театр призывал их к духовной непримиримости, к сопротивлению «презренной обывательщине», к стойкости в поисках истинной цели и смысла жизни. Тем самым чеховские спектакли МХТ приобретали важное прогрессивное значение в общественной жизни страны.

Тонкий художник, Чехов, когда нужно, был беспощадно откровенен с людьми и суров. И молодой театр сумел почувствовать это. На его спектаклях зритель погружался в тончайшую лирическую атмосферу трепетных чувств, благородных настроений, сдержанных порывов, но погружался не затем, чтобы обрести успокоение от житейских бурь. Напротив, театр будил общественную совесть, вселял беспокойство, неудовлетворенность, настойчиво звал к лучшему будущему. Постепенно театр научился все, даже самые незаметные детали спектакля направлять в общее русло, объединять ведущим «сквозным действием», рожденным главной авторской мыслью.

Так, в работе над чеховскими спектаклями складывались общие идейно-эстетические основы искусства раннего Художественного театра, формировался его новый режиссерский метод, слагались принципы актерского мастерства, декорационного оформления и т. д. В этом круге общих проблем особый интерес представляет режиссура К. С. Станиславского.

Сохранившиеся режиссерские экземпляры Станиславского (начиная с «Чайки» и кончая «Вишневым садом») дают ценнейший материал для изучения проблемы творческого роста режиссера. Они показывают, как от одной постановки к другой все глубже и глубже проникает Станиславский в самое существо чеховской драмы, как постигает своеобразие ее идейного и художественного строя. Путь, которым шел здесь Станиславский, был сложным. От недоверия к увлечению, от увлечения — к глубоким художественным открытиям, от них — к широким обобщениям, — так

шел режиссер и каждая новая его работа была отмечена все более неутомимыми исканиями, все большим единством смелого замысла.

Известно, что К. С. Станиславский принял драматургию Чехова далеко не сразу. Обыденная жизнь чеховских героев показалась ему вначале бездейственной, лишенной яркого драматизма и потому — несценичной. Вл. И. Немирович-Данченко стремился, как он пишет, пробудить в Станиславском «интерес к глубинам и лирике «будней», отвлечь его фантазию от эстетики необычайного, исключительного и погрузить в самые обыкновенные окружающие нас будни, наполненные самыми обыкновенными будничными нашими чувствами»<sup>1</sup>.

Однако Станиславский к Чехову и его «Чайке» долго оставался равнодушным, находя пьесу «несценичной, монотонной, скучной». «Пока Вл. И. Немирович-Данченко говорил о «Чайке», пьеса мне нравилась, но лишь только я оставался с книгой и текстом в руках один, я снова скучал»<sup>2</sup>. С таким отношением к пьесе Станиславский и уехал «на отдых» в Харьковскую губернию, чтобы там, на свободе, «писать мизансцену и делать планировку» «Чайки». В его письме М. П. Лилиной из Харькова (сентябрь 1898 г.), непосредственно предшествовавшем работе над «Чайкой», звучит нота раздражения: «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 ждет бог знает что. Я этого не люблю»<sup>3</sup>.

Станиславский рассказывает, что «только во время работы незаметно для себя» он «вжился и бессознательно полюбил»<sup>4</sup> «Чайку»: «К моему удивлению, работа казалась мне легкой: я видел, чувствовал пьесу»<sup>5</sup>. Нас не удивит столь быстрое «вживание» Станиславского в чеховскую пьесу, если мы вспомним о том, что еще в Обществе искусства и литературы в нем побеждал прежде всего художник-реалист, остававшийся верным жизненной правде даже в самых «фантастических» своих постановках. Вначале непривычное для него своеобразие чеховской манеры отпугнуло режиссера и пьеса показалась ему настолько «странной», что он не представлял себе «как это можно играть». Позже, вчитываясь в «Чайку», он понял, что пьеса в основе своей построена на тех же самых, близких ему, законах реалистической драматургии.

Постепенно он почувствовал, что за всеми мелочами будничной жизни в пьесе поднимается нечто большее, репаются судьбы человеческие. И только когда открылся ему этот скрытый драматизм обыденного существования, тогда наметились очертания будущего спектакля. Быть может, в то время Станиславский и не

<sup>1</sup> Вл. И. Немирович-Данченко. Из прошлого, стр. 122.

<sup>2</sup> К. С. Станиславский. Моя жизнь в искусстве, глава «Перед открытием Московского Художественного театра», стр. 200.

<sup>3</sup> Сб. «О Станиславском», стр. 74.

<sup>4</sup> «Ежегодник МХАТ за 1943 г.», стр. 100.

<sup>5</sup> К. С. Станиславский. Моя жизнь в искусстве, глава: «Перед открытием Московского Художественного театра», стр. 201.

мог бы так точно и так глубоко определить свое понимание Чехова, как это сделал он много позже, когда писал: «Чехов неисчерпаем, потому что, несмотря на обыденщину, которую он будто бы всегда изображает, он говорит всегда, в своем основном, духовном лейтмотиве, не о случайном, не о частном, а о Человеческом с большой буквы»<sup>1</sup>. Но, несомненно, уже и тогда мысль режиссера нащупывала главное в реалистическом методе писателя — умение увидеть и показать в частном общее.

Поверхностному взгляду режиссерский план «Чайки» Станиславского может представиться пестрой тканью «натуралистических» зарисовок. На этом, в частности, основаны глубоко ошибочные рассуждения некоторых критиков о «приближении» Станиславского в этой работе к «мейнингенству»<sup>2</sup>. На самом же деле, режиссерская партитура «Чайки» представляет собою зафиксированную художественную форму будущего спектакля, в которой ничто не случайно, все призвано выразить идейный замысел.

Общую идею, пронизывающую всю работу Станиславского над пьесой, можно сформулировать как раскрытие противоречия между мечтой и действительностью чеховских героев. Противоречие это, рождающее глубокую неудовлетворенность жизнью, тот «трагизм повседневности», о котором говорил Горький, выявляется Станиславским через столкновение двух планов спектакля: *лирического* и *бытового*. Лирической теме Нины Заречной, Треплева, Маши и других резко противопоставляется тема пошлого быта, раскрывающаяся через образы Аркадиной и Шамраева. В соответствии с этим детали, создающие лирическое настроение в спектакле, контрастируют с деталями пошлого быта.

Анализ режиссерского экземпляра «Чайки» приводит нас к убеждению, что уже в работе над первым чеховским спектаклем Станиславский приближался к тому пониманию особенности чеховского драматизма, которое было им так верно сформулировано позже: «Незрячему глазу кажется, что Чехов скользит по внешней линии фабулы, занимается изображением быта, мелких жизненных деталей. Но все это нужно ему лишь как *контраст* к возвышенной мечте, которая непрестанно живет в его душе, томясь ожиданием и надеждами»<sup>3</sup>.

Уже в своеобразной свето-звуковой увертюре ко всему спектаклю режиссер дает нам возможность ощутить этот свой принцип работы над пьесой. «Пьеса начинается в темноте, августовский вечер, — читаем мы на первой странице режиссерского экземпляра. — Тусклое освещение фонаря, отдаленное пение загу-

<sup>1</sup> К. С. Станиславский. Моя жизнь в искусстве, глава «Линия интуиции и чувства», стр. 221.

<sup>2</sup> См. Т а л ь н и к о в. Комиссаржевская. Изд. «Искусство», М.—Л., 1939, стр. 170—181. Об этом же в его статье «Перевернутая страница», «Литературный критик», 1934, № 10, стр. 140—174.

<sup>3</sup> К. С. Станиславский. Моя жизнь в искусстве, глава: «Линия интуиции и чувства», стр. 223 (подчеркнуто мною.— М. С.).



*«Чайка» А. П. Чехова. I действие*

*Московский Художественный театр. 1905 г.*

лявшего пьяницы, отдаленный вой собаки, кваканье лягушек, крик коростеля, редкие удары отдаленного церковного колокола — помогают зрителю почувствовать грустную, монотонную жизнь действующего лица. Зарницы, вдали едва слышный гром<sup>1</sup>. Зритель сразу вводится в тоскливую, тревожную атмосферу. И затем, во всей пьесе режиссер подчеркивает и обостряет тему несбывшихся желаний, неосуществленных надежд, разбитых иллюзий. Акцент делается на безнадежности стремлений героев. Их мечта не может осуществиться.

Хорошо себя чувствуют в этой атмосфере только люди без мечты. Недаром режиссер по всей партитуре помечает, что смех Аркадиной и Шамраева звучит явно «не в тон», резким диссонансом к лирическому настроению других действующих лиц, захваченных глубиной своих страданий, тоскующих и неудовлетворенных, которые проходят через весь спектакль, окрашенные единой печальной тональностью. Глубина их страданий обнаруживается в моменты резкого столкновения с пошлой действительностью.

Режиссер обостряет эти моменты по всей пьесе противопоставлением настроений людей мятущихся, беспокойных и людей самодовольно сытых. Так, например, в первом акте в сцене провала треплевской пьесы Станиславский записывает: «Треплев, не помня себя, вскакивает на скамейку у стола, топает ногой и орет так нервно и громко, что становится неловко. Шамраев, не поняв настроения,

<sup>1</sup> «Чайка». Режиссерская партитура К. С. Станиславского. М.—Л., 1938, стр. 121 (В дальнейшем, цитируя этот режиссерский экземпляр, указываем страницу в скобках в тексте.)

густым басом (а ля Сильва) кричит браво и хлопает в ладоши» (стр. 149). У Чехова Треплев ведет себя гораздо сдержаннее, а Шамраев в этот момент безмолвствует.

По такому же принципу разработан и финал первого акта, глубоко потрясший зрительный зал. Маша (М. П. Лилина), убитая равнодушием Треплева, после его ухода, как пишет Станиславский, «с отчаянием, с ухарством, махнув рукой, вздохнув, встает, переходит к дереву, вынимает табакерку и нюхает (как пьяница с отчаянием глотает водку)... Пауза. Маша сидит неподвижно, убитая. Слышно в доме играют *самый пошлый, банальный вальс*... Маша с рыданием опускается на колени и прячет свою голову на коленях Дорна. Пауза 15 секунд. Дорн гладит Машу по голове. *Неистовый вальс раздается еще громче*, звон колокола, пенье мужика, лягушки, коростель, стук сторожа и всякие другие ночные эффекты. Занавес» (стр. 167, подчеркнуто мною. — М. С.).

Тема несбыточности мечтаний подчеркивается прозаической бытовой деталью. Станиславский часто развивает чеховские ремарки в этом направлении. Так, во втором акте после восторженных поэтических слов Маши о Треплеве Чехов помечает: «Слышно, как храпит Сорин». — «Я бы позволил сделать тут следующее, — пишет Станиславский: — пусть Маша говорит свою реплику сентиментально, мечтательно и пусть Сорин неожиданно захрапит. Ввиду того, что этот храп очень не вяжется с настроением Маши — можно вызвать в зрителе улыбку. Пусть, я не против нее» (стр. 177).

В финале этого же акта возникает тема предчувствия гибели светлых иллюзий Нины Заречной. В режиссерском плане эта тема звучит гораздо более явственно, чем у Чехова. По пьесе, после слов Тригорина: «Случайно пришел человек, увидел и от нечего делать погубил ее, как вот эту чайку», Нина, «вздрагивая», говорит: «Не надо так», и после паузы «в окне показывается Аркадина». Станиславский разрабатывает эту паузу так: «Нина с задумчивым, почти мрачным лицом гладит чайку. Голос Аркадиной, оба встрепенулись». Сразу после этого режиссер выводит Аркадину непосредственно на сцену (вопреки чеховской ремарке). Рассматривая Нину в лорнет, Аркадина уводит за собой Тригорина. Восторженная реплика Нины: «Сон!» сопровождается такой записью: «Во время финальной паузы в 10 секунд перед занавесом — хорошо бы поколыхать занавес на помосте так, чтобы она билась и поколотилась о помост (намекнуть на то, что говорится в четвертом акте)»<sup>1</sup> (стр. 205).

Еще более четко и последовательно принцип сценических контрастов проводится Станиславским в последнем акте. Столкновение лирического плана — неудовлетворенных мечтаний — и плана бытового — торжествующей обыденщины — дано здесь еще более рельефно.

<sup>1</sup> В четвертом акте Медведенко рассказывает о треплевском театре: «Стоит голый, безобразный, как скелет, и занавеска от ветра хлопает. Когда я вчера вечером проходил мимо, то мне показалось, будто кто в нем плакал».

Все «грустнее и монотоннее» звучит голос Маши, выкликающей цифры лото, и ему вторит в паузах вой ветра, шум дребезжащих стекол и далекие звуки шопеновского вальса. («Костя играет. Значит, тоскует»). И в то же время становится все более оживленным и бравурным самодовольный смех Аркадиной, охотно подхватывающей грубые шутки Шамраева.

Позже этот смех слышит рыдающая Нина. Чтобы резче прозвучал диссонанс, подчеркивающий тему гибели мечты, Станиславский делает единственную по всей пьесе важную купюру в чеховском тексте. Из монолога Заречной он вычеркивает слова: «Я — чайка. Не то. Я — актриса. Ну, да!» (стр. 286). Слова эти у Чехова Нина произносит «поднимая голову», как бы обретая силы в сознании того, что она теперь нашла свое призвание и станет «настоящей актрисой». Тогда, по мысли автора, веселый смех Аркадиной и Тригорина, хотя и отзывается болью в ее душе, не подавляет ее.

У Станиславского Нина Заречная слышит смех из-за двери сразу же после слов: «Я так утомилась. Отдохнуть бы... отдохнуть!» В это мгновение она стоит, как указывает режиссер, «бессильно опираясь головой о дверь». И потому смех сражает ее: она говорит весь монолог о призвании, «замерев в одной позе», «утомленно», «положив усталую голову на руку» и только под конец «выпрямляется». Воспоминание о треплевской пьесе проходит под непрерывный свист ветра и шум дождя из отворенной двери. И весь уход Нины разработан режиссером так, что не оставляет уже никаких сомнений в дальнейшей печальной, а быть может, и трагической судьбе чеховской героини. «Опять облокотилась о притолку и заплакала», — пишет Станиславский и, по-своему толкуя ремарку Чехова — «обнимает порывисто Треплева и убегает в стеклянную дверь» — раскрывает ее так: «Пауза секунд 10, во время которой слышен отдаленный удар колокола (как и в первом акте во время представления пьесы)... Быстро обнимает и убегает. Стук одной двери (разбилось стекло, так сильно ветер притворил ее), потом стук другой двери, удаляющиеся шаги по террасе. Шум ветра, звон колокола, стук сторожа, смех в столовой усиливаются» (стр. 291).

Тот же прием столкновения двух планов выдержан Станиславским и в финале спектакля. После ухода Треплева (перед самоубийством) беззаботно кружится в вальсе Аркадина под «общий смех» присутствующих. И уже в самом конце, под занавес, снова слышится «монотонный голос Маши, читающей цифры лото, и вполголоса пение Аркадиной (веселый голос). Тригорин бледный, подошел к спинке стула Аркадиной, остановился, так как не решается сказать ей ужасную весть» (стр. 295).

Что важно подчеркнуть в таком идейно-художественном решении, проведенном режиссером через весь спектакль? Прежде всего то, что прием резкого противопоставления двух планов пьесы, двух ее тем раскрывал центральную идею чеховского произведения — идею противоречия мечты и действительности той части русской интеллигенции предреволюционного времени, которая уже не

могла мириться с пошлостью окружающего, но еще не находила истинных путей к обновлению жизни. Нет сомнения в том, что Станиславский, подчеркивая неудовлетворенность мечтаний, гибель лучших стремлений героев, чутко улавливал общественный смысл «Чайки», ее волнующий протест против того строя жизни, который вносил резкий разлад между желаниями и возможностями людей.

Этот вывод опровергает версию о натуралистической ограниченности творчества Станиславского периода создания «Чайки». Анализируя режиссерский экземпляр «Чайки», можно убедиться, как углубилось режиссерское мастерство Станиславского. Реалистические приемы, выработанные им еще в Обществе искусства и литературы, направленные теперь на выявление жизненно важной, современной темы, приобрели новое качество, новую силу.

Однако мы не можем утверждать, что режиссерский метод Станиславского в работе над «Чайкой» вполне соответствовал творческому методу ее автора. Основное, т. е. жизненное, противоречие, вскрытое пьесой, было уловлено верно. Но своеобразие авторского подхода к этому противоречию действительности режиссер ощущал еще не всегда в полной мере. Быть может, Немирович-Данченко был отчасти прав, когда писал, что в работе над «Чайкой» Станиславский так и не почувствовал настоящего чеховского лиризма<sup>1</sup>.

Чехов хотя и различает ясно в среде интеллигенции две враждебные группы и противопоставляет их, но не сталкивает в открытой, непримиримой борьбе. Их вражда лишена антагонистической классовой остроты. Каждый из людей отъединенно несет в себе свою печаль несбывшихся желаний, одиноко ищет новых жизненных путей. Поэтому столкновения не обостряются, не доводятся до полного разрыва, они остаются незавершенными.

Станиславский, работая над первой пьесой Чехова, еще не почувствовал этой особенности ее драматического конфликта. Отсюда, очевидно, и возникали творческие споры с Немировичем-Данченко. В своем режиссерском плане Станиславский не подчеркивал уход в лирические переживания, внешнюю сдержанность душевных волнений, одиночество людей, а стремился максимально обострить непосредственные столкновения, внешние драматические конфликты пьесы. Как бы еще не вполне доверяя силе внутреннего драматизма пьесы, он хотел придать ей большую сценическую выразительность. Но, желая усилить действенность пьесы, режиссер в своей первой чеховской постановке иногда шел лишь к усилению ее внешней действенности, не ощущая еще ее глубокой *внутренней* действенности.

Показательно в этом отношении, как разработан им весь третий акт, построенный на ссорах Аркадиной поочередно с Сориным, Треплевым и Тригориним. Эти мелкие будничные ссоры, часто и легко возникающие и так же быстро проходящие, ничего не решающие и не изменяющие в судьбе чеховских героев, развиваются режиссером до самостоятельно звучащих, детально разработанных,

<sup>1</sup> См. Вл. И. Немирович-Данченко. Из прошлого, стр. 132.

резких драматических столкновений. Отсюда и родилось, как нам кажется, известное примечание Станиславского к сцене Аркадиной — Треплева: «Чтобы сделать пьесу жизненнее, понятнее для публики<sup>1</sup>, очень рекомендую не бояться самого резкого реализма в этой сцене» (стр. 277).

Этим же продиктованы и некоторые другие преувеличения, как, например, обморок Сорина, превращаемый в мнимую смерть, и, наконец, излишнее пользование контрастирующими «эффектами» (звуками, шумами), о которых и сам Станиславский, с присущей ему строгостью к себе, иногда тут же отзывается критически. Например, в четвертом акте во время монолога рыдающей Нины, рядом с одной из пометок — «в столовой смех», — режиссер пишет в скобках: «Это очень грубый эффект, но на публику действует. Конечно, не стою за него» (стр. 283).

Иронические примечания сопутствуют «эффектам», главным образом, в четвертом акте. Это дает нам возможность предположить, что партитура четвертого акта писалась уже с учетом замечаний Немировича-Данченко, сделанных им в письме к Станиславскому по получении от него из Харькова режиссерской разработки первых трех актов для репетиционной работы в Москве.

В этом письме от 2 сентября 1898 г. Немирович-Данченко, оценивая работу Станиславского над первым действием пьесы, пишет: «Вы позволите мне кое-что не проводить на сцену? Многое бесподобно, до чего я не додумался бы. И смело, и интересно, и оживляет пьесу. Но кое-что, по-моему, должно резать общий тон и мешать тонкости настроения, которое и без того трудно поддержать»<sup>2</sup>. И затем, касаясь сцены чтения Ниной Заречной монолога из треплевской пьесы в первом акте, Немирович-Данченко высказывает мнение, что «Треплев и Нина должны здесь доминировать со своим нервным, декадентски мрачным настроением над шаловливым настроением остальных лиц». Исходя из этого, Немирович-Данченко считает необходимым смягчить подчеркнутое Станиславским показное веселье Аркадиной в этой сцене. Он делает это не потому, что не поддерживает основного принципа работы Станиславского над пьесой. Наоборот, он высоко оценивает прием контрастов, понимает его идейную значительность. Протест Немировича-Данченко вызывает лишь чрезмерное увлечение этим приемом, нарушающим своеобразие чеховской манеры письма.

«Не подумайте, однако, что я вообще против всего смелого и резкого в подобных местах, — пишет он. — Я понимаю, что смена впечатлений только усилит эффект мистически-трагический. Я только боюсь некоторых подробностей. Ну, вот хоть бы «кваканье лягушек» во время представления пьесы Тралева»<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> Боязнь Станиславского, что публика «не поймет» пьесу, была несомненно связана с тем, что в Художественном театре «Чайка» ставилась после известного провала ее в Петербурге, на сцене Александринского театра в 1896 г.

<sup>2</sup> «Ежегодник МХАТ за 1949—1950 гг.», М., 1952, стр. 146.

<sup>3</sup> У Станиславского монолог, читаемый Ниной Заречной, должен был идти «под аккомпанемент лягушечьего крика и крика коростеля». Позже эта фраза была вычеркнута.

Мне хочется как раз наоборот, полной таинственной тишины. Удары колокола где-нибудь на погосте — другое дело»<sup>1</sup>.

Можно предположить, что работа его с актерами по режиссерскому плану Станиславского шла по линии смягчения, уточнения и углубления основных принципов этого плана, по линии поисков своеобразной «скрытости», сдержанности лирических переживаний героев. Так, дополняя и взаимно обогащая друг друга, работали режиссеры над чеховской пьесой.

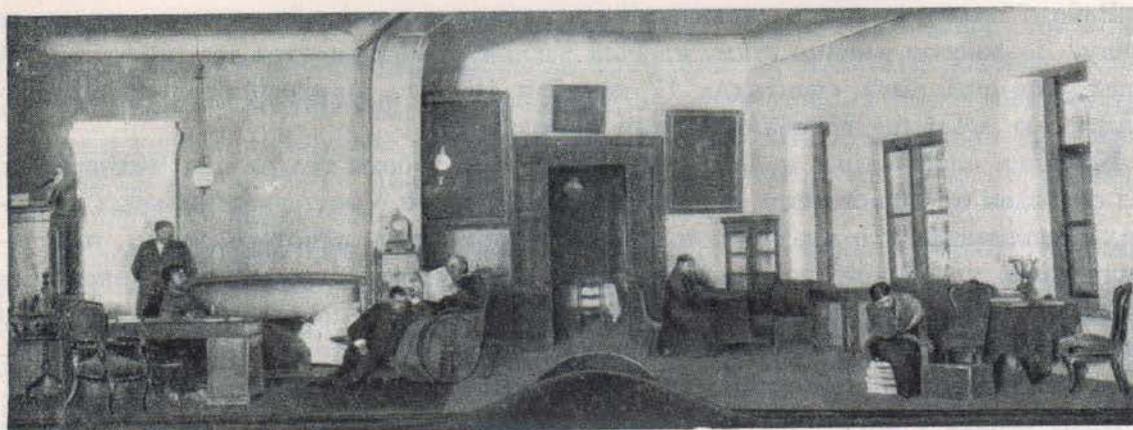
Станиславский так же, как и Немирович-Данченко, верно улавливал тему общественного недовольства, тему осуждения действительности, несущей гибель светлым мечтам юности, но не ощутил еще в этой постановке другой, жизнеутверждающей, стороны творчества Чехова. В «Чайке» он видел, прежде всего, «разбитые иллюзии, нежные чувства, смятые прикосновением грубой действительности». Чехов мужественный и суровый, призывающий людей к стойкости, к преодолению своих страданий и к поискам подлинно творческой деятельности, этот Чехов заслонился в его глазах Чеховым нежно любящим и жалеющим людей, бережно и внимательно угадывающим их глубоко скрытые, скорбные душевные движения. Уход в лирические переживания, а не попытка преодоления личного горя — вот что было для Немировича-Данченко главным в пьесе.

В соответствии с этим, работая, например, над образом Нины Заречной с М. Л. Роксановой, он добивался передачи «поэзии юности»: мечтательной вначале, сломленной и разбитой в конце. Известно, что Станиславский не был согласен с такой трактовкой этого образа, видел в ней «сентиментальность». Он искал какого-то иного решения, но так и не пришел к нему, очевидно прежде всего потому, что путь Нины Заречной также рисовался ему путем трагически гибнущего человека.

Режиссерская трактовка, таким образом, не раскрывала *действенного* начала в центральном образе пьесы — образе Нины Заречной, не подчеркивала мужества и стойкости человека, который нашел свой истинный, хотя и трудный, жизненный путь и идет по нему, преодолевая гнетущие невзгоды, личное горе, одиночество, отчаяние. Понятно, что при такой трактовке образ Нины Заречной должен был решаться в одном плане с образом Треплева. Это чувствуется и в режиссерском плане Станиславского и в письме Немировича-Данченко, приведенном выше. Немирович-Данченко считал, что даже в первом акте (написанном, по словам автора пьесы, *forte*) Треплев и Нина «должны доминировать со своим нервным, декадентски мрачным настроением». У Станиславского же, в его режиссерском экземпляре образ Треплева (особенно из-за неясности для самого режиссера образа Заречной) явно выдвигается на первый план.

Настроением Треплева окрашена по существу вся режиссерская разработка пьесы, начиная с тревожной предгрозовой (зарницы, гром) увертюры и кончая

<sup>1</sup> «Ежегодник МХАТ за 1949—1950 гг.», стр. 146.



«Чайка» А. П. Чехова. IV действие  
Московский Художественный театр. 1905 г.

меланхолическим приближением печальной развязки. Постепенно угасают все светлые стремления героев. Жизнь на каждом шагу говорит им свое «нельзя». Так возникает от сцены к сцене «сквозное действие» будущего спектакля, которое можно было бы определить как *тоску от жизни*, от этой скудной, мертвящей действительности, в которой бессильно гложет живое, творческое чувство и празднует победу самовлюбленная пошлость.

Все компоненты спектакля, даже все его мельчайшие детали, разрабатывались режиссером исходя из этого идейного замысла. Мизансцены, паузы, свето-звуко-шумовая партитура решались Станиславским так, а не иначе, не только потому, что он вообще хотел сделать атмосферу спектакля как можно более жизненной, но также и потому, — и это особенно важно, — что такое решение подсказывалось его ощущением авторской идеи. Раскрывая в мизансцене или паузе внутренний смысл поведения действующего лица, Станиславский стремился к тому, чтобы дать актеру ощущение правды на сцене, но это должна была быть правда, толкающая вперед развитие единого сценического действия. Подлинная «жизнь человеческого духа» могла возникнуть лишь тогда, когда подтекст каждой роли рождался из общего замысла спектакля.

В таком же плане велась режиссурой и работа с художником В. А. Симовым. Вспоминая о режиссерском замысле спектакля, Симов, в частности, писал: «... для последнего действия мне режиссер предложил интереснейшую задачу. Выявить контраст между радостным уютом привольно текущей жизни (первая половина пьесы) и тяжелой пустотой, заброшенностью, разладом внутреннего обихода (финал)»<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> В. А. Симов. Моя работа с режиссерами. «Советское искусство», 5 мая 1934 г.

Работа всех участников спектакля шла по единому идейно-художественному плану. Во многом именно этим, на наш взгляд, и объясняется тот необычайный успех, который имел спектакль 17 декабря 1898 г., принесший с собой реабилитацию «Чайки» и ее автора как драматурга.

Конечно, спектакль в целом, как первый опыт работы театра над Чеховым, не был свободен от недостатков. Можно было говорить и о неудаче отдельных актерских исполнений, и о чрезмерном внешнем драматизме некоторых сцен, и о полемическом увлечении режиссуры верно найденными новыми сценическими приемами (в частности, приемом «четвертой стены», когда часть актеров сидела спиной к зрительному залу). Но все это ни в коей мере не могло заслонить громадной принципиальной важности успеха «Чайки» в Художественном театре.

Был создан принципиально новый спектакль — спектакль, представлявший целостное художественное произведение. В критических статьях больше всего писалось о единстве «настроения», рожденного «Чайкой». Идея, не выраженная декларативно, не вынесенная на поверхность, но пронизывающая всю атмосферу, даже едва заметные детали спектакля, жила неотступно в нем. Поэтому-то спектакль и обладал такой властной силой. Тоскливая, неустроенная жизнь российской интеллигенции рождала в зрителе чувство гнетущей неудовлетворенности.

Сила спектакля, созданного Художественным театром, и заключалась в этом пробуждении в зрителе чувства глубоко взволнованного протеста против той действительности, для которой были обидными такие «сюжеты для небольших рассказов». Со сцены Художественного театра впервые прозвучала тревожащая душу *современная* тема, и именно потому искусство жизненной правды, которого добивался театр, начиная с постановки «Царя Федора Иоанновича», торжествовало здесь свою решительную победу и приобретало необыкновенную силу воздействия.

«Скрытые драмы и трагедии в каждой фигуре» (Немирович-Данченко) раскрывались перед зрителем новыми художественными приемами. Часто не только в словах, а в едва заметном взгляде, в подавляемом вздохе, в самом тоне произносимых слов или даже в молчании, в паузе — неожиданно прорывалось тоскливое отчаяние от несбывшихся надежд. Актерское решение спектакля было найдено именно тогда, когда был почувствован этот чеховский *подтекст* (открытое за словами идейно-психологическое содержание образа). Эта «скрытость» душевных движений чеховских героев, чутко уловленная и переданная театром, толкала актера к постижению глубокой *внутренней* правды образа, к пробуждению в себе тех мыслей и чувств, которые стояли за словами. Понятно поэтому, что именно на материале пьес Чехова Художественный театр нащупал путь (как пишет Станиславский) к «внутреннему реализму», к обнаружению «сложного внутреннего действия», затаенного в самом «бездействии» чеховских людей. В «Чайке» МХТ делал еще первые шаги на этом пути.

В центре спектакля Художественного театра стал образ Маши, созданный М. П. Лилиной. Именно Лилина несла в «Чайке» ту поистине чеховскую тему мужественного преодоления личного горя, которая должна была раскрываться по замыслу Чехова, прежде всего, героиней пьесы — Ниной Заречной. Скромная, простая Маша — Лилина дала верный тон всему исполнению, разбив недоверие зрителей и закрепив успех «Чайки».

Лилина развила и углубила верное режиссерское решение образа. В режиссерском экземпляре Станиславского точно показана главная черта характера Маши — ее энергичные попытки бороться с гнетущим чувством неразделенной любви. Маша у Станиславского не жалеет себя, не жалуется. В решении образа режиссер исходил из слов самой Маши: «Все глупости. Безнадежная любовь — это только в романах. Пустяки. Не нужно только распускать себя и все чего-то ждать, ждать у моря погоды...» Поэтому по ремаркам Станиславского Маша говорит «решительно», «энергично», «резко», «с притворной веселостью, со студенческим ухарством», стоит «подбоченясь, по-мужски», «чокается и пьет водку энергично, тоже по-мужски», «хлопает Тригорина по плечу», «с отчаянием, с ухарством» нюхает табак и «с ожесточением закрывает крышку табакерки». И тогда ярче оттеняются те моменты, когда Маша вдруг задумывается, с «грустным лицом» «замирает в одной позе», «проводит с отчаянием по волосам рукой» или, вздохнув, бесшумно делает два-три тура вальса и, «остановившись у окна», «смотря в темноту», «незаметно для матери вынимает платок и утирает две-три скатившиеся слезы».

Лилина удивительно просто и естественно сыграла эту роль, вызвав горячее сочувствие в зрительном зале. «Эта Маша становится сразу близкой душе зрителя, — писал Н. Е. Эфрос; — он нежно любил ее некрасивую, нескладную, любил с ее табакеркой, с угловатыми манерами и речами»<sup>1</sup>. И чем решительнее подавляла Маша — Лилина свое горе, тем больше вызывала сочувствия к себе. Глухое, скрытое страдание говорило о победе человека над собой, о его силе и стойкости. Лилина не откровенничала со зрителем, а между тем он узнавал всю жизнь ее Маши, глубоко чувствовал ее затаенную драму. И этот мужественный лиризм намечал жизнеутверждающее начало в спектакле, поднимал тему веры в человека.

Критика отмечала поразительно верную и живую деталь в исполнении Лилиной — тур вальса, как-то невзначай «сорвавшийся» у Маши в четвертом акте, — деталь, дававшую ключ к образу. «Этот тур, — читаем мы в одной из рецензий на спектакль, — в котором такой мучительный контраст со всей обстановкой и настроением акта, принадлежит Чехову, конечно. Это *trait de maître*. Но как мастерски воспользовалась им г-жа Лилина. Каким блестящим дополнением

<sup>1</sup> Н. Е. Э ф р о с. Московский Художественный театр (1898 — 1923). М.—П., 1924, стр. 220.

к характеристике Маши был этот вальс, сразу выдавший, сколько жизни и жизне-радостности гибнет в этом прекрасном человеке, которому бы жить да жить...»<sup>1</sup>

В первом чеховском спектакле Художественного театра Лилиной удалось подойти ближе всех к чеховскому образу, передать его идейно-художественную суть.

Но не все актерские решения были найдены так же точно. Образ Нины Заречной как в режиссерском экземпляре Станиславского, так и в исполнении М. Л. Роксановой получил окраску несколько иную, чем в пьесе. Актриса, направляемая режиссурой, раскрыла тему гибели человека, сломленного жизненными невзгодами. Но та тема, которая особенно была дорога Чехову и которую несла в своем исполнении Комиссаржевская, тема душевной стойкости человека, идущего через горе и страдание вперед, в будущее,—эта тема не прозвучала со сцены Художественного театра. Образ Нины Заречной—Роксановой, решенный в одном плане с образом Треплева—Мейерхольда, вносил в спектакль мотивы обреченности, упадка, уныния. Они жили на сцене в атмосфере нервической взволнованности, резких, крикливых столкновений и полуистерических рыданий. Страдающие, рано отказавшиеся от светлых иллюзий Нина и Треплев уходили из жизни. И тогда изящно вальсирующая и, быть может, слишком «обворожительная пошлячка» Аркадина—Книппер овладевала сценой. Ее игривому смеху вторил веселой песенкой красивый, немного циничный Дорн—Вишневецкий, добродушным смехом отзывался маленький незлобивый старичок Шамраев—Артем и, понуро опустив голову, покорно следовал за нею по пятам вялый Тригорин—Станиславский. Только время от времени, прорываясь сквозь бездумное веселье, упорно и монотонно звучал настойчиво-тоскливый голос Маши—Лилиной, отсчитывающей цифры лото, и ему вторили вой ветра в трубе, шум дождя да отдаленные удары сторожевого колокола.

«Чайка» в Художественном театре была проникнута глубоким сочувствием к простому человеку, она повествовала о гибели человеческого счастья в условиях окружающей действительности, о беспросветном отчаянии и одиночестве людей, которым жизнь отказывает даже в самых естественных, самых обыкновенных житейских радостях и стремлениях. Поэтому реакционная пресса поторопилась объявить спектакль «клеветой на жизнь, нездоровой, нежелательной и бесполезной»<sup>2</sup>, в то время как критики прогрессивного направления утверждали, что спектакль правдиво отражает жизнь современной интеллигенции.

Художественный театр услышал призыв писателя к людям оглянуться на свою жизнь и увидеть, «как плохо и скучно они живут», как невыносимо существование, лишенное «общей идеи», цели, смысла. Театр осуществил стремление Чехова пробудить в людях неудовлетворенность, чувство протеста против болотного, застойного существования.

<sup>1</sup> «Новости дня», 23 декабря 1898 г.

<sup>2</sup> «Московский листок», 20 декабря 1898 г.

П. Д. Боборыкин в повести «Однокурсники», вышедшей в свет в 1901 г., описывает восприятие «Чайки» одним из так называемых «штрафных» московских студентов (подвергавшихся гонениям за участие в студенческих волнениях) Иваном Заплатиным, напоминающим нам чеховского «вечного студента» Петю Трофимова.

Интересно, что из всех исполнителей студент сразу выделяет Лилину—Машу, находя, что только она достойна сочувствия. «Со второго акта эта заеденная жизнью девушка, некрасивая, не очень молодая, пьющая водку и нюхающая табак,—выступила вперед. Актриса — он видел ее в первый раз — заставила его забыть, что ведь это она— «представляет». Ее тон, мимика, говор, отдельные звуки, взгляды — все хватало за сердце и переносило в тяжелую, нескладную русскую жизнь средних людей. Ее только и было ему жаль, а не ту героиню с порывистой страстью полупсихопатки и к сцене, и к писателю-«эготисту» с его смакованием самоанализа и скептическим безволием бабника. Актёр правился ему чрезвычайно, лицо было живое; но все они: и декадент, и мать его — провинциальная «премьерша», и доктор, и его любовница, и дядя — судейский чиновник,—все, все жили перед ним. И общее впечатление беспощадной правды держалось неизменно при чередовании сцен, где так искренно и чутко было передано «настроение»<sup>1</sup>.

Чехову удалось увидеть спектакль Художественного театра только весной 1899 г., когда врачи разрешили ему на короткое время приехать в Москву из Ялты. Театральный сезон был уже закончен, и потому «Чайка» специально для Чехова игралась в чужом помещении, в наскоро собранных декорациях. Это не могло не сказаться на художественном уровне спектакля. И, вероятно, недостатки актерского исполнения в такой обстановке проступили резче.

«В чужом мрачном здании мы растерялись,—вспоминает О. Л. Книппер-Чехова.— После всего «нашего», нового, связанного с нами, нетопленный театр, не наши декорации, угнетающая обстановка»<sup>2</sup>.

«Впечатление, как мы и предполагали,—пишет К. С. Станиславский,—было среднее. После каждого акта Антон Павлович прибегал на сцену, и лицо его далеко не отражало внутренней радости»<sup>3</sup>. О. Л. Книппер-Чехова, вспоминая, в каком состоянии они увидели автора после окончания спектакля, пишет: «Чехов, мягкий, деликатный Чехов, идет на сцену с часами в руках, бледный, серьезный и очень решительно говорит, что все очень хорошо, но «пьесу мою я прошу кончать третьим актом. Четвертый акт не позволю играть...» Он был со

<sup>1</sup> П. Д. Боборыкин. Однокурсники. «Вестник Европы», т. I, январь 1901 г., стр. 67, 68, 69.

<sup>2</sup> О. Л. Книппер-Чехова. О Чехове и о театре. «Театр и драматургия», 1935, № 2, стр. 14.

<sup>3</sup> К. С. Станиславский. Моя жизнь в искусстве, глава «Приезд Чехова», стр. 227.

многим не согласен, главное с темпом, очень волновался, уверял, что этот акт не из его пьесы»<sup>1</sup>.

Станиславский вспоминает, что «одних актеров Антон Павлович хвалил, другим же досталось, в том числе и мне за Тригорина». Чехов говорил ему: «Вы же прекрасно играете, но только не мое лицо. Я же этого не писал»<sup>2</sup>.

Исполнение роли Нины Заречной Чехов, по словам Станиславского, осудил строго до жестокости. Трудно было предположить ее в человеке такой исключительной мягкости. Антон Павлович требовал, чтобы роль была отобрана немедленно, не принимая никаких изменений, и грозил запретить дальнейшую постановку пьесы.

Пока речь шла о других ролях, он допускал милую шутку над недостатком исполнения, но стоило заговорить об этой роли, как Антон Павлович сразу менял тон и тяжелыми ударами бил беспощадно.

«Нельзя же, послушайте, у нас же серьезное дело», — говорил он...

Этими словами выразилось и его отношение к нашему театру. Ни комплиментов, ни подробной критики, ни поощрений он не высказывал»<sup>3</sup>.

Под свежим впечатлением от спектакля Чехов написал Горькому 9 мая 1899 г.: «Чайку» видел без декораций; судить о пьесе не могу хладнокровно, потому что сама Чайка играла отвратительно, все время рыдала навзрыд, а Тригорин (беллетрист) ходил по сцене и говорил, как паралитик; у него «нет своей воли», и исполнитель понял это так, что мне было тошно смотреть. Но в общем ничего, захватило. Местами даже не верилось, что это я написал»<sup>4</sup>.

Таким образом, хотя оценка постановки «Чайки» в Художественном театре не могла повлиять на отношение Чехова к Художественному театру в целом, тем не менее она говорила о довольно существенных расхождениях драматурга и театра.

Чехов резко восстал против интерпретации четвертого акта и особенно против решения образа Нины Заречной. Ведь именно образ Нины Заречной должен был, по мысли Чехова, поднимать жизнеутверждающую тему спектакля, должен был говорить о стойкости человека, идущего через страдания и горе к утверждению своего человеческого достоинства, отстаивающего свое право на творчество, расправляющего крылья для полета в будущее. Вместо этого в спектакле Художественного театра прозвучала тема «подстреленной чайки», тема безнадежной гибели светлых надежд юности.

Несомненно, что в «Чайке» Художественный театр раскрывал дорогие автору мысли, но раскрывал их односторонне. Взгляды Чехова на жизнь были глубже и сложнее. Понимая людей, жалея их, он в то же время был требователен к ним.

<sup>1</sup> О. Л. Книппер-Чехова. О Чехове и о театре, стр. 14.

<sup>2</sup> К. С. Станиславский. А. П. Чехов в Художественном театре. «Ежегодник МХАТ за 1943 г.», стр. 108.

<sup>3</sup> Там же, стр. 110.

<sup>4</sup> А. П. Чехов. Собр. соч., т. 18. М., 1949, стр. 145

По-настоящему он мог сочувствовать лишь тому человеку, который не подчинялся своему горю, а преодолевал его, ибо на этом писатель основывал свою веру в человека, уважение к нему, убежденность в лучшем будущем.

Нельзя забывать и того, что для раннего Художественного театра именно в «Чайке» чрезвычайно остро вставала проблема художественной формы. Спектакль победил потому, что эта проблема решалась последовательно *реалистически*. Но сама острота этой проблемы, ее «революционная» (как определяет Станиславский), полемическая направленность против мертвых штампов старого театра, приводила режиссеров и актеров к чрезмерному увлечению новаторскими художественными приемами. Иногда эта увлеченность чисто эстетическими проблемами заслоняла собою задачу раскрытия авторской идеи.

Поиски *правды* в актерском исполнении на первых порах увлекали театр на путь нахождения «характерности», на путь пристального наблюдения окружающей действительности и отбора индивидуальных характерных жизненных черт взамен шаблонов рутинного театра. «Это резче всего отличало нашего исполнителя от актера старого театра и приближало к простоте и жизненности, — писал Немирович-Данченко... — В чеховских пьесах это и помогало, но и требовало огромной осторожности, чтобы, с одной стороны, не впасть в сценическую банальность, с другой — не приглушить чеховскую лирику»<sup>1</sup>.

Такая ясная реалистическая направленность в режиссерской и актерской работе над спектаклем несомненно имела громадное принципиальное значение. Но на первых порах реалистический метод Художественного театра страдал еще некоторой невыдержанностью и односторонностью. Отсюда шло подчас и чрезмерное увлечение «характерностью».

Ошибки в отборе тех или иных деталей, тех или иных черт характера происходили тогда, когда жизнь бралась без учета того, как она преломляется Чеховым. Детали, вносимые в полемических целях борьбы с антиреалистическими штампами, становились лишними в спектакле, а следовательно, — натуралистическими, в том случае, если они не помогали раскрытию основной авторской идеи, а существовали сами по себе.

Наиболее характерен в этом плане пример разработки Станиславским сцены отъезда Аркадиной в конце третьего акта. В режиссерском экземпляре чрезвычайно подробно и точно передается атмосфера суматохи перед отъездом. Режиссер делает все, чтобы исполнители ролей нашли верное самочувствие в этой сцене. Не забыт ни один самый скромный персонаж, введены даже новые люди (няня, кухарка, прислуга с плачущим ребенком на руках) и всем найдено естественное, жизненно убедительное и сценически выразительное поведение. Но в этой сумятице и давке, в прощальных криках и звоне бубенцов внимание зрителей явно должно сосредоточиться на отъезжающих,

<sup>1</sup> Вл. И. Немирович-Данченко. Из прошлого, стр. 131.

и тогда встреча Нины с Тригориным, необычайно важная для Чехова, должна была пройти почти незамеченной, тем более, что Станиславский сопровождает ее в партитуре только пометками: «опрометью», «поспешно», «наскоро». Так, «очень поспешно» говорит Нина о своем решении «перевернуть жизнь» — уехать в Москву, поступить на сцену. Перемещение акцентов в идейном плане довольно существенное: ведь слова Нины о том, что она «начинает новую жизнь» были для автора гораздо значительнее факта отъезда Аркадиной<sup>1</sup>.

Следует подчеркнуть, однако, что таких «натуралистических» моментов в спектакле было немного.

В целом успех «Чайки» не был успехом отдельных исполнителей. Это был успех театра: была провозглашена победа передового реалистического метода. «Чайка» именно потому и стала навек эмблемой Художественного театра, что тут впервые были смело осуществлены новые принципы сценического искусства.

## II. «ДЯДЯ ВАНЯ»

Второй чеховский спектакль Художественного театра был поставлен меньше чем через год после первого.

Работа над спектаклем «Дядя Ваня» началась непосредственно после показа Чехову «Чайки» в мае 1899 г. Театр спешил воспользоваться присутствием автора в Москве, чтобы «договориться с ним о его авторских желаниях»<sup>1</sup>. Вопреки ожиданиям, Чехов почти не высказывал своих суждений. Не столько авторская скромность или неумение говорить о собственных произведениях, сколько стремление к тому, чтобы актер чувствовал себя свободным<sup>2</sup> заставляло Чехова ограничиваться односложными замечаниями. И тем не менее, даже отдельные мелкие высказывания Чехова таили в себе глубокий смысл.

Так, мимолетно брошенные слова о «шелковом галстуке» Войницкого позже выросли у Станиславского в целую концепцию понимания существа пьесы, ее главного конфликта: «Этот ничтожный намек отражал, по мнению Антона Павловича, всю драму — драму современной русской жизни, — бездарный, никому ненужный профессор блаженствует; он незаслуженно пользуется дутой славой знаменитого ученого, он сделался кумиром Петербурга, пишет

<sup>1</sup> Известно, что Чехов возражал против такой трактовки сцены отъезда и в работе над спектаклем кое-что в этой сцене было изменено.

<sup>2</sup> К. С. Станиславский. Моя жизнь в искусстве, глава «Приезд Чехова — «Дядя Ваня», стр. 229.

<sup>3</sup> Мы имеем в виду известное высказывание Чехова в беседе с артисткой Художественного театра Н. С. Бутовой: «Актер — свободный художник. Вы должны создавать образ совершенно особый от авторского. Когда эти два образа — авторский и актерский сливаются в один, то получается истинно художественное произведение». (Альманах «Шиповник», 1914, кн. 23, стр. 194.).

глупые ученые книги, которыми зачитывается старуха Войницкая. В порыве общего увлечения даже сам дядя Ваня некоторое время был под его обаянием, считал его великим человеком, работал для него бескорыстно в имении, чтобы поддержать знаменитость. Но оказалось, что Серебряков — мыльный пузырь, не по праву занимающий высокий пост, а живые, талантливые люди, дядя Ваня и Астров, в это время гноят свою жизнь в медвежьих углах обширной неустроенной России. И хочется призвать к кормилу власти настоящих работников и тружеников, прозябающих в глуши, и посадить их на высокие посты вместо бездарных, хотя и знаменитых Серебряковых»<sup>1</sup>.

«Дядя Ваня» дал возможность Станиславскому ясно и смело раскрыть свою любовь к простому русскому человеку, человеку труда, и горячую непримиримость к тому строю, который прославляет Серебряковых и душит Астровых и Войницких. Именно эта общественная, социальная направленность делает особенно значительной работу Станиславского над вторым чеховским спектаклем.

Станиславский закончил разработку режиссерской партитуры «Дяди Вани» 27 мая 1899 г. Как и в «Чайке», все его помыслы были сосредоточены на том, чтобы глубоко вскрыть жизнь чеховских героев, чтобы дать возможность актерам донести до зрителя эту живую жизнь. Формула — не играть, не представлять, а *«быть, т. е. жить, существовать»*, идя по глубине заложенной внутри главной душевной артерии»<sup>2</sup>, — оставалась определяющей. Но понимание ее — уточнилось.

Сравнивая режиссерские экземпляры «Дяди Вани» и «Чайки», можно подметить то важное и принципиально новое, что постепенно побеждало в режиссерском методе Станиславского. В «Чайке» раскрытие духовной жизни героев чаще всего сводилось еще к статичному показу их внутреннего состояния, их переживаний и настроений. Действия, конфликты, столкновения происходили во вне. Драматизм определялся главным образом этой *внешней* действительностью, от которой и зависело изменение внутреннего состояния человека.

Теперь драматизм вошел в самую глубь, в самую сердцевину человеческой личности. Режиссер, проникая в душевный мир чеховских героев, обнаружил их внутреннюю противоречивость. В «Чайке» люди пассивно сгибались под ударами судьбы (за исключением, быть может, одной только Маши — Лилиной). В «Дяде Ване» Станиславский почувствовал глубже и полнее, что чеховские герои не только страдают от жизненных невзгод, но и пытаются противостоять им. В этой *внутренней* борьбе с гнетущим воздействием среды он и обнаружил драматизм пьесы.

Ярче всего это *новое* в режиссерском методе Станиславского раскрылось в его решении образов Астрова, Сони и Елены Андреевны.

<sup>1</sup> К. С. Станиславский. Моя жизнь в искусстве, глава: «Приезд Чехова — «Дядя Ваня», стр. 230. Об этом же говорится в более ранних воспоминаниях Станиславского о Чехове (Альманах «Шиповник», 1914, кн. 23).

<sup>2</sup> К. С. Станиславский. Моя жизнь в искусстве, глава «Линия интуиции и чувства», стр. 222.

Вот перед нами Астров первого акта. Станиславский вводит длинную паузу перед рассказом Астрова об эпидемии тифа, называя ее «сценой свиста»<sup>1</sup>. «... Свистит какую-то скорбную песнь, лицо при воспоминании становится все мрачнее и мрачнее. Вдруг он нервно вздрагивает, вздыхает тяжело. Поколотил и потер около сердца и потом нервно трет руки, холодные от нервности»<sup>2</sup>. Перед нами сразу встает образ человека, идущего по жизни с тяжелой душевной драмой. Этот человек мучительно сознает безнадежность своей борьбы—одинокой и самоотверженной борьбы честного русского врача со смертностью и заболеваниями среди страшной нищеты и бескультурья глухого уезда царской России.

Но тут же режиссер подчеркивает другую чеховскую мысль, придающую силы Астрову. Это мысль, что его тяжелый труд все же не пропадет зря, что он нужен будущим поколениям. Подумав об этом, Астров, как пишет Станиславский, «встре-пенулся, встал». И тут же он принимается за дело, близкое ему, любящему природу, умеющему «возделывать свой сад»: долго и любовно возится с цветами, подвязывает их, подпирает палочками, обрезает сухие листья, записывает их названия и т. п. Когда немного позже Астров раскроет свою мечту — произнесет монолог о лесах,— он прозвучит убежденно, естественно, так органично подготовленный точной бытовой деталью.

Уже в этой сцене Станиславский показывает столкновение противоположных чувств в душе Астрова: скорбь преодолевается бодростью. Эта внутренняя действительность образа Астрова глубже всего раскрывается режиссером во втором, «ночном» акте. Астров, борющийся со своим отчаянием, Астров, тщетно пытающийся стать веселым и бодрым — таким видит Станиславский чеховского героя. Поэтому его монолог, начинающийся словами: «Надо сознаться, — становлюсь пошляком» (после реплики Войницкого «пошляческая философия»), построен режиссером на резких взлетах и падениях настроения.

«Слово «пошляческая» произвело впечатление. Пауза. Астров задумался, быстро опустил ноги со стула — встрепенулся, чешет затылок. Хохолет с горечью — быстро, порывисто встает. Трясет головой, весь вздрагивает, как бы желая встрепенуться и боясь опуститься. От сильного нервного подъема куражится — заходил усиленно, стараясь быть веселым и бодрым, хохолет принужденно, пошатнулся на ногах»... И дальше фразу о том, что он приносит «человечеству громадную пользу... громадную» Астров произносит «с иронией»... «Сразу тон унал, Астров сильно осунулся, сел — положил подбородок на спинку стула, замер в грустной позе. Пауза. («Вафля, играй!»). Встрепенулся. Вздох — ударяет ободрительно Телегина по ноге.

<sup>1</sup> Этим замечанием режиссер предварил авторское замечание, сделанное впоследствии по поводу отъезда Астрова: «Он же свистит, послушайте... Свистит! Дядя Ваня плачет, а Астров свистит» («Моя жизнь в искусстве», глава «Поездка в Крым», стр. 232).

<sup>2</sup> К. С. Станиславский. Режиссерский экземпляр «Дяди Вани». Музей МХАТ, 8835, стр. 4. (В дальнейшем, цитируя этот режиссерский экземпляр, указываем страницу в скобках в тексте.)



*«Дядя Ваня» А. П. Чехова. II действие. Соня — М. П. Л и л и н а  
Астров — К. С. С т а н и с л а в с к и й  
Московский Художественный театр. 1899 г.*

Сердито буркнул («Играй!»). Пауза. Вафля играет ужасную польку — веселую. Астров замер в грустной позе. Вдруг встрепенулся. — Встряхнул головой, пере-дернулся весь, встрепенулся, встал, быстро, бодро и рванулся к буфету... пробует отворить буфет, он заперт, свистит, делает гримасу, щелкает». Рассказ о фельдшере («идеть») звучит «очень бодро (напускное веселие). Увидал Соню, прячется за Телегина, как будто шутит, дойдя до перил из-за спины Телегина, выбегает на лестницу и удирает, подняв воротник сюртука» (стр. 29).

Станиславский подробно разрабатывает эту небольшую сцену, занимающую у Чехова всего полстраницы. Ему важно, что именно в этой сцене можно вскрыть внутреннюю противоречивость образа, показать, как бодрый подъем духа Астрова («я рисую себе самые широкие планы будущего») борется со скептической грустью. Чем выше взлет мечты о будущем, тем сильнее горечь настоящего. Режиссер сосредоточивает свое внимание не на внешнем состоянии опьянения Астрова, а на его внутренней драме.

Позже, в сцене с Соней, Станиславский развивает ту же контрастность душевных порывов Астрова. Режиссер почти не комментирует слов Астрова, что «в человеке должно быть все прекрасно», что у него самого «вдали нет огонька» и рассуждений о «мелко мыслящей и мелко чувствующей» интеллигенции. Но зато он специально подчеркивает, что когда Астров дает Соне слово не пить больше, трактуя этот эпизод как попытку внутреннего перерождения, «Астров встряхнул головой, застегнул сюртук, поправил галстук, как будто весь переродился, подтянулся» (стр. 33). Но уже вскоре происходит слом: к Астрову вновь возвращаются тяжелые думы. Сознание безнадежности, бессельности его труда снова (как в первом акте) невольно ассоциируется с мыслью о больном, умершем у него под хлороформом. При этом, пишет Станиславский, «Астров вздрогнул... заковырял спинку стула, лицо становится мрачнее» (стр. 33).

В режиссерском решении образа Астрова главным было то, что, показывая внутреннюю борьбу в его душе, Станиславский стремился подчеркнуть не обреченность героя, а его мятущуюся, хотя и скованную силу, его волю к жизни. Режиссер отказывался видеть в Астрове холодного, разочарованного скептика, считающего себя «конченным» человеком. Наоборот, чувствуется, что его Астров — молодой, жизне-радостный, смелый человек, он «горячо», «увлеченно» произносит свои монологи о лесах, он по-мужски «решительно и твердо» говорит с Еленой Андреевной, «прямо смотря ей в лицо». На мгновение он задумывается, «постукивая молоточком по столу», и, помолчав, «горько смеется сквозь стиснутые зубы» (говоря — «Время мое уже ушло»), но тут же, решительно стукнув молоточком по столу, встает, «смело подходит (к Елене), довольно громко смеясь... смотрит смело и упорно ей в глаза... Смело берет руки, не стесняясь, целует их...» (стр. 46—49).

Даже в последнем акте — «тихом и вялом», по определению Чехова, — Астров у Станиславского все тот же порывистый человек, в нем то и дело вспыхивает и гаснет неумная жажда жизни и протест против затягивающей, презренной обывательщины. Здесь ему даже изменяет обычное хладнокровие, сдержанность и трезвость. «Как будто спокоен, а сам очень нервен» (стр. 62), — помечает Станиславский в сцене Астрова с Войницким. И дальше режиссер показывает, как постепенно Астров «начинает терять терпение», как говорит «страшно нервно», «почти грубо», широко шагая по авансцене и отбрасывая с дороги стулья (стр. 63—64). На секунду им овладевает приступ отчаяния и, смотря куда-то вдаль за окно, он произносит: «Наше положение, твое и мое, безнадежно». Но чувствуется, что все возмущается



*«Дядя Ваня» А. П. Чехова. III действие. Астров — К. С. Станиславский, Елена Андреевна — О. Л. Книппер-Чехова  
Московский Художественный театр. 1899 г.*

в нем против этой мысли. Когда Войницкий жалобно просит дать ему яду, Астров вдруг срывается и «кричит с отчаянием, как кричат караул»: «Перестань!» Потом, «швырнув о стол книгу», он снова шагает, думая о будущем: «Те, которые будут жить через сто, двести лет после нас» и, «остановившись у стола, смотрит опять в окно» (стр. 64).

Мысль о будущем не успокаивает его, а только резче подчеркивает безнадежную тяжесть настоящего и невозможность примириться с ним. Астров садится и, «играя

косточками счетов» (стр. 65), «безнадежно» говорит: «Жизнь обывательская, жизнь презренная затянула нас; она своими гнилыми испарениями отравила нашу кровь...» Но тут же, «тряхнув головой, чтобы очнуться, налету смахнув слезу» (стр. 65), Астров, этот большой мужественный человек, снова берет себя в руки и, бросив «философствовать», говорит с Войницким жестко, требовательно.

И так понятно потом, в последней сцене с Еленой Андреевной поведение этого Астрова, взбудораженного, непримирившегося, сильного, когда он говорит с ней «решительно, очень нервно, быстро, с жаром, как бы хватаясь за соломинку...» (стр. 66). Быть может, этот горячий порыв, действительно, вносил некоторый диссонанс в чеховский финальный акт. Но Станиславскому, в его решении образа Астрова, он был важен. Важен настолько, что даже на репетициях он продолжал и как режиссер и как актер его отстаивать.

Напряженный внутренний драматизм образа — вот, что открыл для себя Станиславский, работая над «Дядей Ваней». Эта была та подлинная, конкретно ощущаемая *внутренняя действенность*, которая давала ключ к воссозданию на сцене «жизни человеческого духа». В образе Астрова она была почувствована и доведена Станиславским до предельной остроты. До той остроты, когда внутреннее напряжение уже готово разрешиться внешним действием, прорваться в поступке, изменяющем жизнь.

Готовность к действию ощущается в том образе, который создавал Станиславский в своей режиссерской партитуре, иной раз даже полемизируя с Чеховым. Если чеховский Астров, действительно, ощущает, что для него все кончено, то у Станиславского в режиссерском подтексте Астрова зреют силы, готовые прорваться наружу. Они еще скованы. Астров часто застывает в задумчивости, то прижавшись лбом к темному стеклу, то сидя на столе, поставив ноги на стул и устремляя взор вдаль. Но уже слишком решительны и смелы его порывы, чтобы они могли окончательно заглухнуть.

В режиссерском экземпляре Станиславского фигура Астрова дана как центральный образ спектакля. Этот чеховский герой в трактовке режиссера привлекает той мужественной трезвостью, с какой он вглядывается в окружающую жизнь. Его сила — в ясном знании жизни, в той смелости и жестокости, с которой он отбрасывает обманчивые иллюзии, утешительную ложь «миражей». Он не обманывает себя ни в чем, он знает истинную цену всем тем либеральным рецептам улучшения жизни, которые затуманивали головы многим вокруг него.

В то же время Станиславский дает понять, что скептицизм Астрова направлен только на окружающую его действительность. Отрицая современную жизнь, Астров утверждает жизнь иную, будущую. И чем сильнее стремится он к ней, преодолевая свое личное отчаяние, тем трагичнее становится его существование, ибо пути к будущему он не знает.

Обнаружив внутренний драматизм образа Астрова, Станиславский конкретно, действительно вскрыл идейный смысл как астровского «скептицизма», имеющего исто-

рически ограниченный характер (т. е. направленного только на современную ему жизнь), так и астровского философского жизнеутверждения.

Значительна также была работа Станиславского над образом Сони. Идя по поверхности образа, легко было бы превратить Соню либо в безропотно покорную, Золушку, либо в ходячую прописную мораль. Станиславского и здесь увлекает сложная диалектика души этой трезвой и мудрой девушки. Как и в образе Астрова, его интересует та борьба, которая происходит в душе. Тема мужественного преодоления своего личного горя получает в образе Сони свое индивидуальное решение. Подчеркивая всюду «женственность», «нежность», «деликатность» Сони, режиссер как бы хочет оттенить душевную силу и стойкость мягкого, трепетно-нежного, молодого существа.

Станиславский внешне не противопоставляет Соню Серебрякову. В ночной сцене второго акта Соня говорит с отцом «нежно, ласково», «заботливо щупая его лоб — нет ли у него жара» (стр. 22). Даже в острый момент столкновения Войницкого с Серебряковым (в третьем акте) свой монолог «Надо быть милосердным», — Соня произносит без всякого вызова или осуждения; она не отшатывается от отца, а наоборот, «подходит к нему, гладит его по спине, старается поцеловать, целует руку», «страшно, нервно, дрожа, как в лихорадке» (стр. 58). И эта внешняя близость внутренне таких далеких, чуждых друг другу людей создает напряженный, поистине чеховский драматизм сцены. Ведь трагизм положения чеховских героев как раз и состоит в том, что они, внутренне отчужденные, вынуждены существовать друг с другом. И именно поэтому так удрушающе страшна близость мертвого «истукана» Серебрякова к его живой, тонко чувствующей, скромной и самоотверженной дочери.

Душевная драма Сони почувствована режиссером глубоко. Он боится, чтобы она не была облегчена или опошлена, и потому специально помечает в сцене признания Сони Елене Андреевне в начале третьего акта: «Всю сцену Соне следует вести очень серьезно и особенно избегать тона *ingénue*» (стр. 43). Но что важно Станиславскому в этой сцене? Ему прежде всего необходимо подчеркнуть, что весь свой монолог, начинающийся словами: «Я не красива», Соня проводит во внутренней борьбе с собой. Она не уходит в свои страдания, а все время с огромным трудом пытается преодолеть их: «Соня нервно говорит, пощипывая и играя книжкой, чтобы скрыть смущение. Темп быстрый («Я люблю его уже шесть лет...»). Удерживая слезы («Он меня не замечает...»). Чуть не расплакалась. Грызет кончик платка — чтобы не разрыдаться. Соня занята для отвлечения своим платком (чтобы не разрыдаться), не может сказать ни слова, а то разрыдается... Встрепенулась. Оправилась, утерла слезы. («Ты мне скажешь всю правду?»). С опущенными глазами («Я скажу, что ты хочешь видеть его чертежи...»). Быстро встрепенулась, пошла... («Нет, неизвестность лучше... Все-таки надежда...»). Едва слышно сказала, раскисла совсем, села на стул спиной к публике. Елена подошла к ней, нагнулась и тихо довела до двери» (стр. 42).

Режиссер дает понять в этой сцене, что как бы стойко чеховская героиня ни переносила свое горе, окончательно победить себя она не может. Потому так естественен этот финал сцены, эта детская беспомощность Сони после долгих и мучительных попыток обрести силы, сдержать отчаяние. И так понятно будет потом, в самом конце пьесы, почему Соня, переходя от стойкости и надежды к отчаянию, то будет, «очнувшись, приниматься за работу», то снова «замирать, раскисать», «задумавшись, закрыв лицо руками», то «встрепенувшись» снова будет щелкать на счетах под стрекотание сверчка, шум дождя и звон удаляющихся бубенцов.

Такая Соня, какой ее представлял себе режиссер, произносит свой финальный монолог: «Мы отдохнем» — «без слез, едва слышно», как «шепчут молитву», «нежно ласкаясь к дяде Ване, прильнув к нему головой» (стр. 73). И, может быть, сами слова ее и не будут расслышаны зрителями в «шуме дождя об стекла», в «звоне колокола», в «торжественно-грустных» звуках гитары Телегина, в «храпе Марины», «монотонном чтении» Марии Васильевны, «всхлипываниях Войницкого» и в неумолчном пении сверчка. Но дойдет до зрителя ее горячее желание помочь, утешить, поддержать в человеке веру в жизнь.

Тем же напряженным внутренним драматизмом насыщен и образ Елены Андреевны в режиссерском истолковании Станиславского. Режиссер строит образ на резком внутреннем противоречии между желаниями и возможностями героини. Это противоречие и создает драматизм ее поведения. Елена Андреевна у Станиславского живет порывами, увлечениями, она жаждет иной жизни, но ее порывы безвольно угасают перед житейскими трудностями.

Вот финал второго акта — сцена примирения Елены Андреевны и Сони. В беспокойной, нетерпеливой Елене Андреевне вспыхивает жажда счастья: «Вдруг Елена встрепенулась («Мне хочется играть... Я сыграла бы что-нибудь»). Сразу зажглась, запела и говорит очень, очень оживленно, возбужденно («Твой отец не спит. Когда он болен, его раздражает музыка. Поди спроси»). Соня бежит. Елена бодро, весело напевает какую-то симфонию, сама себе дирижирует, подходит к столу у окна, облакачивается руками, делает легкую гимнастику у стола. Поет» (стр. 37). Но как бы уже предвещая ответ, за окном раздается тоскливый, монотонный шум метлы дворника, подметающего террасу после дождя. (Отметим, кстати, смысловую значительность вводимых Станиславским бытовых деталей: прозаический обыденный «шум метлы», назойливо проникающий в комнату вместо желанной музыки.) И финал уже подготовлен: «Шум метлы. Соня, понурившись, входит. Елена продолжает петь. Пауза. Соня оперлась о косяк. Елена перестала петь («Нельзя»). — Обе, задумавшись, потушились. Елена нетерпеливо и тяжело вздыхает, переходит к столу и садится, плачет тихо. Шум метлы за сценой, свист. Часы бьют четыре часа» (стр. 39).

И вот решающий момент — счастье как будто подступило совсем близко и тогда обостряется душевная борьба Елены. В третьем акте, после сцены с Соней, Елена осталась одна в ожидании Астрова. Она «ходит, высчитывая квадраты на полу...»,

говорит «мечтательно, задумчиво, тянется руками кверху — блаженный вздох («Поддаться обаянию такого человека, забыться...»). Потом очнулась, съежилась, нервно смотрит в одну точку...Вздох («Улететь бы вольною птицей от всех вас...»), — тянется, как русалка. Изобразить русалку, какой бы была Елена при других обстоятельствах. Заламывает руки, перегибается. Мечтательно, восторженно. Глубокий вздох и нервный, порывистый переход к пианино. Играет бешеную ругладу, — останавливается, берет несколько грустных аккордов, переворачивается, встает, отрицательно качая головой, медленно [идет] к окну («Но я труслива, застенчива... Меня замучит совесть...»). Легла на косяк окна, задумчиво смотрит вдаль — раскисла, и к концу монолога тон безвольно опустился» (стр. 44).

Интересно, что Станиславский считал нужным специально подчеркнуть важность этих взлетов и падений настроения Елены: «Трудность монолога в том, что в нем много резко противоположных настроений: то медленно, нервно, сразу — встретиться, опять нервно задуматься, сразу быстро пройти — улететь в мечтах за облака — рвануться сыграть бешеные аккорды, перейти и в музыке на грустные аккорды, и совершенно уронить тон к концу» (стр. 44).

Решение образов Астрова, Сони и Елены Андреевны в режиссерском экземпляре ясно говорит о стремлении Станиславского активизировать драматические элементы пьесы, раскрыть ее внутреннюю действенность. Этот новый (по сравнению с «Чайкой») подход к чеховским образам был чрезвычайно важен как для идейного, так и для художественного решения всей пьесы в целом. Напряженная душевная борьба чеховских героев обнаруживала, как страстные порывы к иной жизни глушились обывательщиной, как подтачивались силы и воля людей, как ограничивался их кругозор, как тщетно искали люди ответа на вопрос «что делать?» Чем сильнее вспыхивала жажда счастья, жажда настоящей, светлой жизни, тем резче осуждалась «замуровавшая» этих людей «презренная» действительность, тем ярче разгоралась чеховская вера в человека, в его неиспользованные, затаенные возможности.

Со страниц режиссерского экземпляра перед нами встают не ноющие, жалующиеся и жалеющие себя люди, а люди, рвущиеся к счастью, борющиеся со своими страданиями и тем возвышающиеся в наших глазах. Таким образом, внутренний драматизм, почувствованный Станиславским в чеховских героях, должен был одновременно обнаружить как обличительную силу драматурга, выносившего приговор современной ему действительности, так и жизнеутверждающее начало его творчества, основанное на вере в человека.

Был ли последовательно проведен Станиславским по всей пьесе так верно найденный новый подход к чеховской драматургии? Мы думаем, что в «Дяде Ване» это ему сделать еще не вполне удалось. Об этом свидетельствует прежде всего решение центрального образа пьесы, образа Войницкого. Станиславский верно оттеняет и подчеркивает на протяжении всей пьесы тему неудовлетворенности, недовольства, тему — «пропала жизнь», как главный нерв существования Войницкого. Режи-

сер отмечает, что дядя Ваня ведет себя крайне несдержанно, нетерпеливо, нервно. Он «с досадой ударяет кулаками по столу», с остервенением бьет комаров, «мечется, вскакивает, ходит в волнении», «нервно смеется», «трет лоб и ерошит волосы», говорит «нервно, раздражительно, с досадой», «кричит», «отбрасывает стулья», «валится на диван», «кладет голову на стол», «плачет» и снова «плачет». Чувствуется, что человек, действительно, находится в состоянии крайнего нервного возбуждения, которое и доводит его до выстрела в Серебрякова. Но за всеми этими нервными метаниями уходит другая, гораздо более важная в образе Войницкого тема — его духовное освобождение, его узнавание жизни и постепенное понимание того, что жить нужно начинать сначала, по-новому, отбросив прежние иллюзии.

У Станиславского Войницкий задавлен жизнью, окончательно сломлен ею. Чувствуется, что его «бунт» — лишь предсмертная агония. Он не пытается преодолеть свои страдания, а уходит в них с головой, и именно это невольно должно лишить его настоящего сочувствия зрителей и веры в него, как в человека, несущего в себе хоть какие-нибудь элементы будущего.

Протест Войницкого в режиссерском замысле носит только личный характер. Войницкий не восстает против Серебрякова, как его сознательный идейный противник, а, стреляя в него, лишь дает волю своим разгулявшимся нервам. Режиссер строит эту сцену на предельно обостренном внешнем драматизме и потому она получает мелодраматический оттенок.

Вот, например, как разработан самый финал акта: «Народная сцена. Общий крик. Войницкий кричит, лезет вперед на Серебрякова. — Елена визжит, вцепилась в руку Войницкого, — Телегин сзади бежит, машет, рыдает. Серебряков вбежал и прижался к стене, Соня пытается остановить, Серебряков визжит, Марина ринулась в угол, боясь выстрела, Мария Васильевна — на диван. Собака выскочила из рук Марии Васильевны, бежит по сцене. Выстрел. Общий визг, вздрогнули все... Войницкий приставил револьвер к себе в лоб, женщины вцепились, отняли руку. Войницкий выпустил револьвер... Елена начинает судорожно кричать: «А! а! а!» — и хвататься за сердце и бок — падает на колени, лицом в стул у пианино. Войницкий трет усиленно лоб, сидит у печи. Соня, — обнимаясь в углу с няней. Телегин из-за колонны, грызет платок и тяжело дышит, не смеет войти сюда. Серебряков прижимается к стене, не может шевельнуться. Пауза 10 сек. Все замерли в изнеможении. Общая отдышка, пыhtят в неподвижных позах» (стр. 59—60).

У Чехова столкновение с Серебряковым очень многому учит Войницкого, в последнем акте у него появляется трезвое отношение к окружающей жизни. У Станиславского этот конфликт, имевший скорее внешний характер, ничего в сущности не мог изменить во внутреннем мире Войницкого, он только окончательно опустошил его. Получается, что Войницкий в четвертом акте капитулирует перед врагом. Вот как дана режиссером сцена, когда Войницкий идет мириться с Серебряковым: «Пауза. Войницкий в нерешительности, немного приглаживает, застегивается, заторопился, уходит смущенный, немного виноватый» (стр. 65).



*«Дядя Ваня» А. П. Чехова. III действие  
Московский Художественный театр. 1899 г.*

В сцене прощания перед отъездом Серебряков «появляется под руку с Войницким... трясет ему руку, целуется с ним три раза. Войницкий говорит, держа за руку Серебрякова («Все будет по-старому...»). Серебряков потряс еще раз руку Войницкого и, поклонившись ему, говорит: «Кто старое помянет...» (стр. 69).

Таким образом, Войницкий у Станиславского остается прежним, ничто в его жизни не изменилось, разве что он еще больше постарел душой и опустил. Для него на самом деле теперь начнется «сонное царство» (стр. 70), как называет режиссер последнюю сцену четвертого акта после реплики: «Уехали!». Потому таким безнадежным отчаянием повеет от его фигуры, когда в финале спектакля он будет «сидеть, запрокинувшись, и слезы будут течь из его глаз, помимо его воли, и он будет бояться пошевелинуться, чтобы не расплакаться» (стр. 74). И под конец, не выдержав, он «разрыдается, упав лицом на стол», и будет продолжать

плакать под звон сторожевого колокола, хлещущий в стекла дождь и «молитву» Сони, пока не задвинется «тихий, медленный» занавес.

Это, на наш взгляд, одностороннее и обедненное понимание образа Войницкого — серьезный недостаток режиссерского плана Станиславского. Такая трактовка образа Войницкого заметно переставляла акценты внутри пьесы. Полное безволие и сломленность Войницкого подчеркивали безраздельное торжество его идейных противников, а некоторая расплывчатость внутренней мотивировки его протеста как бы оправдывала поведение Серебрякова и Марьи Васильевны.

Засилие «серебряковщины» ощущается тем более отчетливо, что образы Серебрякова и Марьи Васильевны выписаны Станиславским с присущей ему реалистической яркостью и точностью. Характеризуя Серебрякова, режиссер всюду подчеркивает его бездушие, фальшь, жестокость, эгоистическое равнодушие к людям. Во втором акте Серебряков у Станиславского «ханжит», «ноет и играет комедию», «сентиментальничает» (стр. 20—23). А в третьем акте он торжественно «ждет, пока ему приготовят место — совсем заседание», потом, испугавшись вспышки Войницкого, «сидит как истукан» и лишь в отсутствии его «с одними женщинами — расходится и говорит как министр» («Хорошо, я объяснюсь с ним»), «говорит резонерски, повернувшись к ним спиной и присев на стол, словно читает лекцию» (стр. 51—59). И, наконец, очень характерную деталь дает Станиславский в последнем акте, в сцене прощания: Серебряков механически-равнодушно целуясь со всеми подряд, целуется также и с Еленой: «Вспомнил, что она едет с ним, махнул рукой» — указывает режиссер (стр. 70).

Интересными и точными бытовыми деталями охарактеризован также образ Марьи Васильевны. Что бы ни происходило вокруг, Марья Васильевна неизменно появляется с собачкой, лорнеткой, пенсне, платками, зонтиком, с книгами и ридикюлем. И затем начинается ритуал «обычного усаживания»: она раскладывает все предметы вокруг себя, развешивает платки на креслах, прежде чем сесть. Ставит тяжелые предметы на бумажки-записочки, чтобы их не сдуло ветром. Надевает пенсне. Раскрывает книги. Словом, окружает себя привычными вещами, как бы отгородив себя, таким образом, от живой жизни. И затем уже погружается в чтение и выписывание цитат, равнодушная ко всему, кроме схоластических брошюр.

Так, вводимые Станиславским бытовые детали оправданы идейно, необходимы, точны и выразительны. И если Станиславскому иногда изменяет чувство меры в пользовании этими деталями, то совсем не из «натуралистических увлечений», а скорее из-за увлечения верно найденным приемом.

Вл. И. Немирович-Данченко, проведя предварительную беседу с актерами о пьесе в целом, о ее общей идейной направленности, начал в мае 1899 г. репетиционную работу над спектаклем по режиссерскому плану К. С. Станиславского.

Общие для обоих режиссеров принципы подхода к решению чеховской пьесы, выработанные на «Чайке», сохранились и теперь, став еще более чет-



*«Дядя Ваня» А. П. Чехова. IV действие  
Московский Художественный театр. 1899 г.*

кими и определенными. В основе всей режиссерской работы лежал последовательно реалистический творческий метод, стремление к жизненной правде, к глубокому постижению авторской идеи, своеобразия драматургии Чехова.

И Немирович-Данченко и Станиславский, все глубже проникая в чеховскую драму, невольно отбирали и оттеняли в ней то, что было ближе их творческим индивидуальностям. Отсюда и рождалось то своеобразие режиссерского подхода к пьесе каждого из них (при всей неоспоримой общности главных установок), которое достаточно четко дало себя знать в работе над «Дядей Ваней».

Если Станиславский стремился активизировать действенность чеховской пьесы, обострить ее внешний и внутренний драматизм, то Немирович-Данченко сильнее всего ощущал скрытую лирическую стихию чеховского письма. Чехов для него весь был в «сладкой тоске солнечного заката, в стонущей мечте вырваться из этих будней, в мягкости и нежности красок и линий»<sup>1</sup>. Если Станиславскому казалось особенно важным обнажить перед зрителем душевную борьбу людей, обострить конфликты, вспыхивающие между ними, и подать все это ярко, резко, в полную силу, то Немирович-Данченко стремился окутать пьесу сетью тончайших психологических нюансов и нежных полутонов, чтобы спектакль зазвучал единой

<sup>1</sup>. Вл. И. Немирович-Данченко. Из прошлого, стр. 188—189.

гармонической мелодией, чтобы он лился тоскующей лирической песнью о несбыточном счастье.

Поэтому теперь, когда мы вчитываемся в короткие строчки писем Немировича-Данченко, сохранившие следы раздражения против режиссерской манеры Станиславского, нам становится ясно, что за ними кроются не мелочные, случайные разногласия, а те серьезные художественные противоречия, без понимания которых мы не сможем уяснить себе творческой эволюции обоих режиссеров. Нет нужды преувеличивать их значение: речь идет только о различной индивидуальной манере двух художников, стоявших на единой, последовательно реалистической творческой платформе.

Противоречия эти, наметившиеся уже в «Чайке», обострились в работе над «Дядей Ваней». Но в «Чайке» споры еще не могли быть достаточно плодотворны, так как Станиславский не нашел в то время своего, вполне самостоятельного, подхода к Чехову, а лишь нащупывал его.

В письме Чехову от 27 октября 1899 г. (сразу после состоявшейся 26 октября премьеры «Дяди Вани») Немирович-Данченко, говоря об отдельных, незначительных недостатках («соринках») спектакля, писал: «К сожалению, должен признать, что большинство этих соринки принадлежит не актерам, а Алексееву, как режиссеру. Я сделал все, чтобы вымести из этой пьесы его любовь к подчеркиваниям, крикливости, внешним эффектам. Но кое-что осталось. Это досадно. Однако со второго представления уйдет и это. Пьеса надолго и, значит, страшного в этом ничего нет. Только досадно»<sup>1</sup>.

В год создания «Дяди Вани» Станиславский еще не всегда ясно и конкретно представлял себе, какой должна быть внешняя форма выражения внутреннего драматизма чеховских героев. Поэтому, стремясь раскрыть их переживания наиболее ярко и отчетливо, он подчас нарушал меру чеховской «скрытости». Это не могло не беспокоить Немировича-Данченко, который был, напротив, чуток к поэзии скрытости, недоговоренности и недосказанности у Чехова. И несомненно, он был прав, когда, корректируя режиссерский план Станиславского, умерял порывы Астрова в сцене с Еленой Андреевной в четвертом акте или когда смягчал излишнюю экзальтацию в сцене примирения Соии с Еленой Андреевной.

О том, что Немирович-Данченко был в таких случаях ближе к Чехову, говорит письмо Чехова по поводу сцены Астрова с Еленой Андреевной в четвертом акте. Отвечая на вопрос О. Л. Книппер (которую, как и Немировича-Данченко, смущала трактовка Станиславским этой сцены), Чехов разъясняет: «Вы пишете, что Астров в этой сцене обращается к Елене как самый горячий влюбленный, «хватается за свое чувство, как утопающий за соломинку» [именно таково указание Станиславского]. Но это неверно, совсем неверно! Елена нравится Астрову, она захва-

<sup>1</sup> Вл. И. Немирович-Данченко. Театральное наследие, т. II. Избранные письма, стр. 182.

тывает его своей красотой, но в последнем акте он уже знает, что ничего не выйдет, что Елена исчезает для него навсегда,—и он говорит с ней таким же тоном, как о жаре в Африке, и целует ее просто так, от нечего делать. Если Астров поведет эту сцену буйно, то пропадет все настроение 4-го акта — тихого и вялого»<sup>1</sup>.

Эти строки были написаны Чеховым в самый горячий период репетиционной работы над спектаклем — 30 сентября 1899 г. А 23 октября, после первой генеральной репетиции, Немирович-Данченко уже сообщал Чехову: «Никакого пафоса Алексеев в сценах с нею не дает. Рисуем Астрова материалистом в хорошем смысле слова, не способным любить, относящимся к женщинам с элегантно-циничностью, едва уловимой циничностью. Чувственность есть, но страстности настоящей нет. Все это под такой полупушливой формой, которая так нравится женщинам»<sup>2</sup>. Следовательно, первоначальный замысел этой сцены изменился. Однако, если бы Астров был только таким человеком, каким его рисует выше Немирович-Данченко, то, несомненно, чеховский образ предстал бы перед зрителем несколько обедненным.

Поэтому так необходим был союз режиссеров для создания «Дяди Вани», спектакля, глубоко и правдиво передававшего трагедию современной интеллигенции. Если «Чайка» прозвучала скорее как лирическая скорбная песнь, то в «Дяде Ване» уже ощущалось дыхание подлинно чеховского драматизма.

Спектакль был показан впервые 26 октября 1899 г. Он не вызвал вначале того шумного и безоговорочного признания, каким было отмечено первое представление «Чайки». Успех был несомненный, особенно после второго представления. Но все же Немирович-Данченко отмечал впоследствии, что спектакль «дошел» лишь до узкого круга зрителей, а «большая публика» приняла его позже<sup>3</sup>.

Что же было решающим во втором чеховском спектакле Художественного театра? Почему «Дядя Ваня» продержался на сцене почти три десятка лет?

Нет сомнения в том, что он отвечал живым потребностям времени, что он затрагивал глубокие социальные конфликты эпохи, заставляя зрителей взволнованно и серьезно задумываться над смыслом своего существования. Через отдельные судьбы представителей современной интеллигенции спектакль в целом раскрывал глубочайшую несправедливость, ненормальность жизненного строя царской России, в котором талантливые, благородные, нравственно чистые люди, люди труда, не могли найти достойного применения своим силам.

Эта главная тема «Дяди Вани» — тема нарастающего социального протеста против существующих норм жизни — раскрывалась в спектакле, прежде всего, Астровым — Станиславским. Он был подлинным центром, душой всего спектакля.

<sup>1</sup> А. П. Чехов. Собр. соч., т. 18, стр. 235.

<sup>2</sup> «Ежегодник МХАТ за 1944 г.», т. 1, стр. 121.

<sup>3</sup> Вл. И. Немирович-Данченко. Из прошлого, стр. 166—167.

Станиславскому не пришлось до премьеры долго работать над образом Астрова. Вначале (в мае 1899 г.) он был занят составлением режиссерского плана, причем признавался, что, как актер, сам тяготеет скорее к образу Войницкого. Позже (в сентябре 1899 г.), когда, по настоянию Немировича-Данченко, он взялся за роль Астрова, его отвлекала параллельная работа над ролью Грозного, и он вошел в репетиции «Дяди Вани» лишь за месяц до премьеры.

«Надо тебе заметить, — писал Немирович-Данченко Чехову 23 октября 1899 г., — что я с ним проходил Астрова, как с юным актером. Он решил отдаться мне в этой роли и послушно принимал все указания»<sup>1</sup>. Отдавая должное педагогическому таланту Немировича-Данченко и отмечая его несомненное воздействие на трактовку Станиславским образа Астрова (хотя бы, например, в последней сцене с Еленой Андреевной), мы должны все-таки отметить, что главное в решении этого образа было уловлено актером самостоятельно и задолго до начала работы с Немировичем-Данченко. Мы имеем в виду раскрытие образа Астрова Станиславским в его режиссерском экземпляре (написанном в мае 1899 г.).

Станиславский вначале даже не сознавал всей значительности созданного им образа. «Константин Сергеевич часто говорил, что он удивляется своему успеху в Астрове. «Я же там ничего не делаю, а публика хвалит», — вспоминает его слова О. Л. Книппер-Чехова<sup>2</sup>. Действительно, образ Астрова не давал материала ни для подчеркнутой внешней характерности, ни для возвышенного трагического пафоса. Станиславский как будто должен был оставаться самим собой и передавать зрителям свои мысли, свое ощущение современности. Именно это и удалось ему, быть может, прежде всего потому, что он ощутил, как очень близкую себе, внутреннюю действенность образа, основную идею, которой вдохновлен Астров. Это была идея творчества, созидания во имя будущего.

Недаром еще на репетициях Станиславский «легко овладел»<sup>3</sup>, казалось бы, самым трудным в роли Астрова — его монологами о лесах. И не было ни одной рецензии или статьи, в которой не отмечалось бы, как проникновенно произносит Станиславский слова Астрова: «Когда я слышу, как шумит мой молодой лес, посаженный моими руками, я сознаю, что климат немножко и в моей власти, и что, если через тысячу лет человек будет счастлив, то в этом немножко буду виноват и я». «И, глядя на руки Астрова—Станиславского, — вспоминает О. Л. Книппер-Чехова, — верилось, что эти руки действительно насаждают леса, и глазам его верилось, что живет он не обывательской жизнью, а смотрит далеко вперед»<sup>4</sup>.

Образ Астрова—Станиславского замечателен тем, что, оставаясь самым обыкновенным, будничным, реальным, он в то же время был весь устремлен в будущее. Некоторым критикам казалось даже, что он *«слишком реален, слишком походит*

<sup>1</sup> «Ежегодник МХАТ за 1944 г.», стр. 121.

<sup>2</sup> Сб. «О Станиславском», стр. 266.

<sup>3</sup> «Ежегодник МХАТ за 1949—1950 гг.», стр. 173.

<sup>4</sup> Сб. «О Станиславском», стр. 265—266.

на обыкновенного земского доктора»<sup>1</sup>. Действительно, Станиславский не пытался идеализировать Астрова: в нем проступал цинизм человека, уже сдающегося в чем-то перед пошлостью «быта», появлялся холод и равнодушие скептика. Но тем ярче оттенялись минуты душевного подъема, когда, преодолевая разочарование и боль несбывшихся желаний, Астров смело раскрывал свою сокровенную любовь к жизни и веру в творчество во имя светлого, прекрасного будущего. На этой внутренней борьбе с «властью быта» и был основан драматизм образа. Разрыв «мечты» и «действительности» обострялся до трагизма. Но побеждала, доминировала все же тема жизнеутверждения, близкая самому художнику-революционеру в искусстве, смело борющемуся за осуществление своей мечты. Чувствовалось, что Астров Станиславского знает окружающую жизнь такой, какова она есть на самом деле, что его сила — в свободе от сентиментальных обманов и утешительных иллюзий. Только такой человек мог стать героем чеховского произведения, только в такого человека Чехов мог поверить.

Астров—Станиславский не обманывал себя надеждами на легко достижимое счастье, не пытался убедить себя и других в том, что его тяжелый, безрадостный труд сможет теперь изменить жизнь, в корне преобразовать ее. Но чем самоотверженнее были его мечты о будущем, чем трезвее относился он к окружающей жизни, тем возвышеннее и поэтичнее становился его образ. И это было истинно по-чеховски: чем ближе к жизни, чем правдивее и без прикрас, тем поэтичнее. Глубокое ощущение правды образа давало Станиславскому возможность испытывать моменты высокого лирического подъема в роли. Станиславский достиг в Астрове того, чего тщетно добивался в исполнении ролей трагического репертуара еще в Обществе искусства и литературы — в ролях Отелло и Аякосты. И в то же время от Астрова был органичен для него переход к героическому образу Штокмана.

В Астрове романтический пафос приобрел новое, своеобразное качество. Говорил ли Станиславский свои прекрасные монологи о лесах, «плясал» ли он одним едва заметным ритмическим движением рук и плеч, смотрел ли чуть прищурившись вдаль или задумчиво останавливал глаза на карте Африки — во всем чувствовался сдержанный темперамент мужественного, сильного человека. Это не был темперамент борца, победителя, героя, это не был открытый пафос свободного человека. В нем была сила скованная, потенциальная, в нем таились возможности, которым, быть может, не суждено было до конца раскрыться. И такому темпераменту необходима была скромная и простая форма выражения, чуждая декламационному пафосу прежнего рутинного театра. Сам пафос приобрел новое качество, стал естественным проявлением чувства.

В момент лирического подъема как бы неожиданно раскрывалось подлинное существо Астрова — его сокровенная, неугасимая вера в прекрасное

<sup>1</sup> В. П о с с е. Московский Художественный театр, «Жизнь», т. IV, апрель 1901, стр. 339. То же мнение выражено в статье А. Кугеля (Homo Novus) в «Петербургской газете».

будущее своей родины, вера в творческий труд, который мог бы сблизить его с потомками.

В статье о Станиславском-актере Л. Я. Гуревич, оттеняя эту главную идею его образа Астрова, пишет: «Когда шумит его молодой лес, он перестает чувствовать себя одиноким и бессильным, он сознает себя частью человечества, рвущегося к обновлению жизни и победе над всеми несовершенствами природы и собственной жизни, — и сколько неизжитой энергии пробуждается в нем, когда он говорит об этом»<sup>1</sup>. Эта внутренняя энергия, жажда жизни, жажда красоты побеждала в Астрове, несмотря ни на что, и именно на ней было основано жизнеутверждающее начало образа. Астров Станиславского не сдавался до конца.

Образ Астрова—Станиславского будил в зрителях протест против обыденщины, обкрадывающей талант и сковывающей силу этого замечательного человека, и убеждал в том, что такой человек достоин жизни иной, настоящей, высокой.

Тем же мужественным чеховским жизнеутверждением был проникнут и другой образ спектакля — образ Сони в исполнении М. П. Лилиной. Как и в «Чайке», Лилина воплощала здесь самые основные творческие принципы Чехова, Станиславского и Немировича-Данченко. Была в ней «простота, глубина и благородство», о которых говорил Чехов, была в ней мягкая и нежная «скрытость» душевных движений, которую так тонко подмечал в Чехове Немирович-Данченко, и, наконец, была большая внутренняя сила, которую сумел почувствовать в Чехове Станиславский, работая, как режиссер, над «Дядей Ваней» и создавая образ Астрова.

Главным в образе Сони—Лилиной было то, что простое в нем становилось поэтическим. «В сцене у буфета между Соней и доктором Астровым г-жа Лилина, ей-богу, играет пленительно и тоньше, нежели наиболее прославленная знаменитость, — читаем мы в одном из отзывов на спектакль, — играет как самый совершенный художник, как природный поэт, чарующий своей непосредственностью»<sup>2</sup>.

Н. Е. Эфрос пишет об исполнении Лилиной: «Гений доброго сердца и застенчивой девичьей любви — такова эта Соня. И в то же время такая деловитая, такая умница, не отрывающаяся для мечты и тоски по ее несбыточности от жизни, вся — «бытовая». Такою входит в пьесу, такою проходит через нее»<sup>3</sup>.

Поэтичностью, не удаляющейся от жизни, а вытекающей из нее, мечтою, не уносящейся в «нездешние миры», а тесно связанной со всем земным, реальным, был пронизан образ Сони—Лилиной. Так же как Астров Станиславского, Соня Лилиной не разрешала себе «жить миражами», она знала жизнь такую, как она есть, — и в этом была ее сила. В зрительном зале от акта к акту нарастало сочувствие и уважение к этой скромной, некрасивой девушке, обездоленной, но не ною-

<sup>1</sup> Л. Я. Гуревич. К. С. Станиславский, Мастер МХАТ. М.—Л., 1939, стр. 8.

<sup>2</sup> С. А. Андреевский. Театр молодого века. Литературные очерки, СПб., 1902, стр. 487.

<sup>3</sup> Н. Е. Эфрос. Московский Художественный театр (1898—1923). М.—П., 1924, стр. 233.

щей, не жалующейся на свою судьбу, а сохраняющей непоколебимую веру в то, что рано или поздно для всех людей труда должна наступить достойная их, счастливая жизнь. Эта вера придавала ей стойкость, жизненную энергию, способность переносить безнадежную серость своего существования, горечь своей личной судьбы.

Современники писали, что Лилина создает в этом спектакле «живой образ чисто русской идеальной девушки»<sup>1</sup>. Им была близка эта «удивительно симпатичная девушка, живая и любящая жизнь, кроткая и терпеливая, но стойкая и непоколебимая в своих стремлениях»<sup>2</sup>.

Роль режиссуры была настолько велика в этих первых чеховских спектаклях, что малейшая неясность, несогласованность или ошибка в режиссерской работе давали себя знать и в актерском исполнении. Так, например, разногласия между режиссерами в толковании образа Елены Андреевны не замедлили сказаться на игре О. Л. Книппер, особенно на первых спектаклях.

В этом сложном, несколько противоречивом чеховском образе каждый из режиссеров подчеркивал и выделял лишь одну сторону, казавшуюся ему главной. Станиславского увлекала в образе Елены Андреевны ее «русалочья кровь», ее беспокойные, нервные порывы, сменяющиеся бессильным спадом настроения. В этом он видел внутренний драматизм образа. Немирович-Данченко, напротив, стремился подчеркнуть «нудность», безвольную скованность и «эпизодичность» жизни Елены Андреевны, показать, что ей прежде всего — «лень жить».

Этим и было вызвано, на наш взгляд, замечание Немировича-Данченко в письме к Станиславскому (от 17 октября 1899 г.) по поводу интерпретации Станиславским сцены дяди Вани с Еленой Андреевной во втором действии. Немировичу-Данченко кажется неверным, что Елена «сильно пугается того, что он пьян», это «не в тоне всего лица», — пишет он, подчеркивая, что тон должен быть «более спокойный, тот нудно-тоскливый, которым отмечено отношение Елены ко всему, что происходит кругом нее»<sup>3</sup>. Характерно, что в то же время Немирович-Данченко находит «отличным и уместным» другое указание Станиславского, относящееся к монологу Елены Андреевны в третьем действии, — «ходит, высчитывая квадраты на полу», — подчеркивающее самоуглубленность, задумчивость, скованность внутреннего состояния человека.

Однако гораздо опаснее и для актера и для спектакля в целом оказывались не эти разногласия, которые в конечном счете были всегда плодотворны, а те серьезные ошибки, которые иногда допускались обоими режиссерами совместно. Мы имеем здесь в виду трактовку образа Войницкого.

<sup>1</sup> Ф. Л. «Дядя Ваня», «С.-Петербургские ведомости», 21 февраля 1901 г.

<sup>2</sup> А. Богданович. Критические заметки. «Мир божий», апрель, 1901.

<sup>3</sup> «Ежегодник МХАТ за 1949—1950 гг.», стр. 174.

Режиссура не раскрыла перед актером подлинную многогранность и глубину этого образа. С другой стороны, сам А. Л. Вишневский, исполнитель роли Войницкого, не подходил к ней по своим внутренним актерским данным. Так или иначе, но уже на последних репетициях ощущалось явное неблагополучие с этим образом. «Слабее всех пока сам дядя Ваня, — писал Немирович-Данченко Чехову 23 октября 1899 г. — Образа никакого. С 3-го действия дает много отличного темперамента, а в первых двух запутался»<sup>1</sup>. И уже после премьеры — 27 октября 1899 года — он повторял: «Вишневского будут бранить. Нет образа. Есть нервы, темперамент, но образа нет»<sup>2</sup>.

Действительно, отзывы об исполнении роли Войницкого были почти сплошь отрицательными. Говорилось, что Вишневский отходит от авторского образа. Эту мысль Н. Е. Эфрос сформулировал в своей книге следующим образом: «... Дядя Ваня Чехова в гораздо большей степени — артистическая натура и большая одухотворенность, чем дядя Ваня А. Л. Вишневского. Он был не из породы благородных «чудаков», он был только запылившийся в будничных заботах и досадах брюзга. Конечно, это была испорченная жизнь, но жизнь меньшей ценности»<sup>3</sup>. Судя по этой характеристике, отступление от чеховского образа было на самом деле значительным.

Чехов поставил Войницкого в центре своего произведения и озаглавил пьесу его именем. Для драматурга необычайно важна была тема духовного роста, внутреннего освобождения, пробуждения, беспокойства и неудовлетворенности человека. Поэтому Войницкий, тяжело и мучительно переживающий свое второе рождение, впервые увидевший жизнь в ее истинном свете и заплативший дорогой ценой за это знание жизни, был для него главным героем пьесы. Войницкий Вишневского таким героем стать не мог. Тема освобождения от прошлых иллюзий не звучала в его исполнении. Наоборот, зритель чувствовал, что перед ним человек, окончательно запутавшийся в жизненных противоречиях. Он метался, ослепленный злобой и отчаянием, сам не зная, кого винить в том, что у него «пропала жизнь», и измученный своим бессилием кончал полным внутренним банкротством и примирением. Финал пьесы по существу отмечал момент его духовной гибели. О Войницком — Вишневском можно было только сожалеть, но поверить в его будущее было невозможно. И если бы в этом плане были решены образы и других героев пьесы, то Чехов был бы превращен в истинного пессимиста, ибо непонятно было бы, ради кого и ради чего он отрицает современную действительность.

Однако этого не случилось. Исполнение Вишневским роли Войницкого составляло исключение в этом спектакле, подлинными героями которого стали Астров Станиславского и Соня Лилиной. И поскольку эти героини несли истинно чеховскую жизнеутверждающую тему, ничего не было опасного в том, что их окружала мрач-

<sup>1</sup> «Ежегодник МХАТ за 1944 г.», стр. 121.

<sup>2</sup> Там же, стр. 123.

<sup>3</sup> Н. Е. Эфрос. Московский Художественный театр (1898—1923), стр. 235.

ная, гнетущая атмосфера. Наоборот, чем сильнее сгущалась вокруг них эта атмосфера, тем более мощный социальный протест поднимался в зрительном зале, тем ярче разгоралась вера в людей, противоборствующих влиянию этой среды, сохраняющих даже в таких условиях чувство человеческого достоинства.

Режиссура много сделала для того, чтобы подчеркнуть в спектакле конфликт человека с окружающей его средой. Большая работа в этом плане была проведена режиссерами совместно с художником В. А. Симовым и над декорационным оформлением спектакля. Помещичий быт отнюдь не поэтизировался. Наоборот, в обстановке подчеркивалось холодное бездушие, враждебность человеку.

В. А. Симов вспоминает, как был оформлен, например, третий акт: «Что-то удручающее, томительное охватывает свежего посетителя, который войдет в гостиную (третий акт). На первый взгляд, казалось бы, все, как следует. Комната большая. Полуциркульные окна — высокие; в стеклянной двери видна терраса, парк. Дверь внушительная, между колоннами, обвитыми чахлым плющом, а над ними хоры с решеткой из точеных балясин. Мебель и люстра — в чехлах, на потолке — коричневый протек. Могло бы быть поэтично, но поэзии нет.

Моей задачей являлось: сделать так, чтобы в этой обстановке определенно веяло серебряковщиной, т. е. холодной корректностью, чинным покоем, самоуверенным довольством и при всем этом внутренней пустотой и нестерпимой скукой». Далее Симов пишет, что, воспользовавшись одним своим давним наблюдением, он сумел передать в обстановке дома ощущение «сухости, показного порядка, формы нежизненной», «отсутствия домашности», какое бывает, например, в приемных и гостиницах. «... Вся сила в том, чтобы вынуть живую жизнь и оставить одну пустую оболочку. Разгадка была найдена, я воспользовался ею в компановке декораций и бутафории. Получилась солидная, но бездушная гостиная в старом доме, со скрипом и пением (на разные лады) дверей, с жужжанием осенних мух. Нет веселья, нет улыбок беспричинных; нервно тикают часы — рядом, в столовой медленно тают тягучие дни, вечера... А в недрах покойно-сучного дома назревает разлад, и тем неожиданнее разразится семейная драма, которая всколыхнет полусонное затишье»<sup>1</sup>.

Главным принципом работы над оформлением спектакля был отбор точных бытовых деталей, которые раскрывали бы основную идею пьесы. Такой деталью, например, стали в четвертом акте хомуты, повешенные над рабочим столом Войничкого. «Чтобы придать конторе деревенский, будничный характер, — пишет Симов, — мы развешали на гвоздях хомуты, сбрую. Прозаически деловито, словно петля, узда — вот изнанка серебряковского благополучия. Незаметная деталь помогла перенестись в рабочую обстановку управляющего имением. Мелочи, дрязги, чеховская тоска по другой жизни; на фоне хомутов чувствуется несносный хомут жизни,

<sup>1</sup> В. А. С и м о в. Моя работа с режиссерами, «Советское искусство», 5 мая 1934 г.

от которого хочется уйти, забыться, отдохнуть. Сквозь хомут — «небо в алмазах», а само небо — с овчинку»<sup>1</sup>.

В работе над «Дядей Ваней» режиссеры, несомненно, уже достигали «реализма, отточенного до символа», овладевали искусством доводить обыденные положения до степени высоких реалистических обобщений. И только предвзятым отношением к молодому, прогрессивному театру со стороны реакционно настроенных критиков можно объяснить те обвинения в натурализме и мейнинггенстве, те издевки и насмешки по поводу «сверчков и комаров», которые заполнили страницы газет после премьеры спектакля. Для режиссеров Художественного театра эти обвинения не были новостью: они слышали их уже и раньше от рутинеров, обеспокоенных их новаторскими устремлениями.

Вдумываясь в постановку и учитывая «настроение публики (не рецензентов, а лучшей части публики)», Немирович-Данченко в письме Станиславскому от 17 октября 1899 г. просил «некоторых уступок», которые требовала его «писательская совесть». Он считал необходимым «внимательно искать, ... что относится к области той новизны, которую она (публика) поймет в будущем, а что является нашим собственным заблуждением»<sup>2</sup>. В частности, его возражения вызывал «платок на голове от комаров» у Астрова — Станиславского в первом акте. Ему казалось, что эта подробность «не может понравиться Чехову», так как «даже с жизненной точки зрения — это натяжка», что именно такие «слишком заметные... излишние подробности... только дразнят гусей»<sup>3</sup>.

В таких вопросах Станиславский был менее осторожен, менее щепетилен. В данном случае он не послушался совета Немировича-Данченко. Сохранилась фотография 1899 года, на которой Астров — Станиславский в первом акте снят с платком на голове (позже он снял его). Очевидно, для Станиславского как режиссера и актера настолько важно было сохранить верно найденное ощущение, что он дорожил каждой деталью, помогающей этому ощущению.

На протяжении всего первого акта, как указывает режиссер, все «мучаются от комаров», «бьют комаров с остервенением», «с негодованием», «нервно и ожесточенно машут руками», «закуривают и пускают дым вокруг себя, чтобы отделаться от комаров» и т. д. (стр. 3—8). Режиссер стремится создать этой одной всесторонне обыгрываемой яркой подробностью уютную обстановку, окружающую людей. Но, быть может, Немирович-Данченко был прав в том отношении, что Станиславский чрезмерно увлекался верно найденным приемом, который невольно становился самоцельным.

Важный идейный смысл имели и другие бытовые подробности спектакля, очень немногочисленные, тщательно отобранные и обдуманные. Вот как рассказывает, например, Станиславский о появлении знаменитых «сверчков» и других деталей

<sup>1</sup> В. А. Симов. «Моя работа с режиссерами». Рукопись, Музей МХАТ, № 5132.

<sup>2</sup> «Ежегодник МХАТ за 1949—1950 гг.», стр. 172.

<sup>3</sup> Там же, стр. 173

спектакля: «Мы репетировали четвертый акт «Дяди Вани». Весь смысл его в «уехали». Режиссеру нужно было достигнуть того, чтобы зритель ясно почувствовал, что вот они уехали, и все в доме опустело, точно крышка гроба опустилась, что все навсегда умерло. Без этого нет акта, без этого нет у пьесы конца. Посмотрите, как сам Чехов старательно описывает этих сверчков. Для него они — целый символ. Вся Россия в этих тоскливых сверчках... Нам нужно было искать средств, чтобы помочь актерам дать нужное впечатление. Мы стали пробовать, перепробовали очень многое. Все помогало слишком незначительно, нужное нам впечатление не достигалось. Во время томительной паузы на одной репетиции, когда придумывали, как же быть, где выход, кто-то из рабочих, возясь с декорацией, застучал палкой. И мы, искавшие средств передать впечатление отъезда, вдруг почувствовали в этом стуке топот лошадей по мосту. Отчего же не воспользоваться этим, раз это верно и выразительно передает мысль автора, дает то, что нужно? Раз это помогает разрешить поставленную задачу? То же совершенно и относительно других частных постановки «Дяди Вани», тех частных, которым другие захотели приписать доминирующее значение — увидеть нашу цель, когда это было лишь одним из средств дать нужное впечатление и уйти от театральных шаблонов»<sup>1</sup>.

В целом все эти тщательно подобранные детали составляли тот бытовой фон, ту обывательскую среду, из которой стремились вырваться чеховские герои, с которой они вступали в конфликт — центральный идейный конфликт всего спектакля.

Новаторский принцип Станиславского, верно ощутившего, что быт в чеховской пьесе является одним из элементов драмы, был развит и углублен им в дальнейшей режиссерской работе над спектаклем «Три сестры».

### III. «ТРИ СЕСТРЫ»

«После успеха «Чайки» и «Дяди Вани» театр не мог уже обойтись без новой пьесы Чехова,— писал К. С. Станиславский.— Таким образом, наша судьба с тех пор находилась в руках Антона Павловича: будет пьеса, будет и сезон, не будет пьесы — театр потеряет свой аромат»<sup>2</sup>.

«Три сестры» были первой пьесой, написанной Чеховым специально для Художественного театра, как бы по его «заказу».

Работа над спектаклем началась под руководством К. С. Станиславского. Немирович-Данченко, проведя предварительную беседу, уехал за границу, и репетиции вел на этот раз сам Станиславский по составлявшемуся им одновременно режиссерскому плану. Можно предположить, что режиссерский экземпляр иногда

<sup>1</sup> «Московский Художественный театр. Исторический очерк его жизни и деятельности» М., т. I, 1913, стр. 29—30. См. также Н. Е. Эфрос. Московский Художественный театр (1898—1923), стр. 232.

<sup>2</sup> К. С. Станиславский. Моя жизнь в искусстве, глава «Три сестры», стр. 234.

фиксировал уже найденное на репетициях, так как он был закончен Станиславским 8 января 1901 г., а первая черновая генеральная репетиция спектакля состоялась в конце декабря 1900 г. В тексте режиссерского плана имеются прямые указания актерам и записи, которые могли появиться только во время или после очередной репетиции.

Первое, что поражает в новой режиссерской работе Станиславского, — это подход к пьесе, как к единому целому, как к гармонически развивающемуся симфоническому произведению. В «Чайке» еще встречались отдельные куски, обозначавшие лишь внешние «переходы» актеров, а в «Дяде Ване» некоторые характеристики действующих лиц не всегда вязались с общим настроением сцены. Теперь все эти элементы последовательно включались в общую ткань спектакля, логически связывались единой режиссерской мыслью, раскрывающей идею всего спектакля.

Идею эту можно было бы определить, как показ внутренней борьбы человека с «властью пошлости». Противопоставление человека окружающей его среде делалось Станиславским и раньше, но ни в «Чайке», ни в «Дяде Ване» оно не выступало так явственно на первый план. И, что самое главное, теперь это противопоставление приобрело принципиально новый характер.

Прежде, в «Дяде Ване» и особенно в «Чайке», бытовой фон играл роль скорее пассивную, иллюстративную, он лишь объяснял причины тех, а не иных, настроений и поступков людей. В «Трех сестрах», в полном соответствии с авторской мыслью, пошлый быт становится активной, наступательной, гораздо более опасной силой. Он как бы въедается в жизнь людей, постепенно обволакивает все, даже самые интимные стороны их жизни, сопутствует всем поступкам, на каждом шагу глушит мечты, с равнодушной издевкой сминает порывы, стремления. Но и человек, живой, чуткий, тонко чувствующий и богато одаренный чеховский человек, не остается прежним. Его внутренняя жизнь так же драматически напряжена, как была напряжена внутренняя жизнь героев «Дяди Вани». Но теперь внутренняя действительность все больше требует разрешения во вне, насыщена большей целеустремленностью. Эта цель — найти истинный путь к счастью, к свободной и светлой трудовой жизни.

Столкновение двух враждебных сил составляет драматический стержень всего режиссерского экземпляра пьесы. Это столкновение начинается со второго акта. Первый акт, как всегда у Чехова, — светлая, радостная прелюдия — «именины, весна, весело, птицы поют, ярко светит солнце»<sup>1</sup>.

«Ветки с едва зеленеющими почками» заглядывают в «только-что раскрытые после зимы» окна. Ирина устраивает кормушку для птиц, слышно их «щебетание снаружи, за фонарем». «В тон весеннего настроения Андрей играет на скрипке за кулисами какую-то звучную сонату»<sup>2</sup>. Так начинается первый акт в режиссер-

<sup>1</sup> Вл. И. Немирович-Данченко. Из прошлого, стр. 168.

<sup>2</sup> К. С. Станиславский. Режиссерский экземпляр 1-го акта «Трех сестер». Фотокопия. Получена из Пражского драматического театра. Музей МХАТ, № 5646, стр. 4, 12.

ском экземпляре Станиславского. На сцене много цветов, то и дело слышится музыка, громкий смех, радостные восклицания. Задумчивость быстро обрывается, улыбка стирает слезы. Станиславский вводит даже целые сцены смеха, шутливой потасовки и неожиданного веселья, стремясь усилить настроение бодрости и жизнерадостности. Мечты о Москве легко заглушают печаль воспоминаний о прошлом. Борьба этих двух мотивов и скорая победа весенних надежд на будущее лежит в основе режиссерской разработки начала спектакля.

Такое решение первого акта говорит о верном понимании режиссером композиционных особенностей чеховской драмы. В «Трех сестрах» (так же как и в «Чайке», и в «Дяде Ване») за первым действием, полным надежд и веры, следует второе, где мечту сменяет реальность — пошлый быт, обступающий героев. Позже, в третьем действии, происходит столкновение этих двух планов пьесы и взрыв, который приводит к полному крушению всех надежд героев на реальное осуществление их мечтаний и сохраняет нетронутой лишь самоотверженную веру в лучшее будущее человечества.

В полном соответствии с этой композицией второй акт по контрасту с первым у Станиславского (в режиссерском экземпляре) начинается почти мрачно; режиссер сразу, уже в разработке света и звука, дает ощущение тревоги, закравшейся в дом, прежде согретый радостными надеждами.

«Начало: В гостиной темно, печь догорает, только полоса света падает из отворенной в комнату Андрея двери. По этой полосе света мелькает иногда тень Андрея, который разгуливает по своей комнате, вспоминая лекции. Слышны шаги Андрея и разговор, монотонный вполголоса, изредка покашливание, вздохи, сморкание, передвижение стула. Все замолкает, он остановился у стола и перелистывает тетради (шум листов). Может быть, звук, намекающий на слезы, и опять сморкание, шаги, говор вполголоса, и тень его на сцене.

В столовой лампа готова потухнуть, она то вспыхивает, то опять тухнет...

Замерзшие окна. Снег на крышах.. Снаружи — идет снег. Метель...

... Рояль передвинута и ею заставлен фонарь»<sup>1</sup>.

И, как бы объясняя причину происшедшей перемены в доме, режиссер указывает: «Обстановка комнаты украшена по вкусу Наташи». Сразу становится понятным, что это она заполнила собою, своим Бобиком все вокруг: «На диване валяются детское одеяло, пеленки, подушечки, свивальники и др. На столе у дивана — игрушки: маленькая шарманка (пискливый звук), хлопающий в тарелки арлекин. На полу у рояля — большой ковер, на нем подушки с дивана, игрушки — детская гармонь, волчок, тележка и др. На рояле — куски материи, ножницы, полотенца». Создается ощущение, что в комнате не осталось ни одного свободного уголка, куда бы не заполз наташин мещанский быт. Свет и воздух изгнаны. В темноте раздается

<sup>1</sup> К. С. Станиславский. Режиссерский экземпляр «Трех сестер». Музей МХАТ, № 22, стр. 3. (В дальнейшем, цитируя этот режиссерский экземпляр, указываем страницы в скобках в тексте.)

лишь «монотонный стук маятников двух часов», «ветер воеет в трубе печи» да снежная метель «бьется в стекла». И как бы сгущая эту атмосферу безысходной тоски, снаружи время от времени доносятся «звуки гармоники», «проносится по улице тройка с пьяными выкриками» и слышится «вдали пьяное пение прохожего гуляки» (стр. 3).

Становится понятным, почему так беспокойно мечется по комнате тень Андрея, почему так уныло бредет, «шлепая туфлями», Анфиса, «неся в комнату Андрея кувшин с квасом». «Анфиса изменилась, — подчеркивает режиссер. Она съежилась, побледнела... убирает игрушки, становится на колени, выражает изнеможение, усталость». Когда появляется Наташа, Анфиса испуганно принимается укладывать игрушки, а «толстая нянька, надрываясь, шопотом отчитывает ее» (стр. 4—5). Наташа, по ремарке режиссера, входит лишь затем, чтобы погасить повсюду лампы. Делается совсем темно. Андрею приходится зажечь свечу и при ее неверном мигающем свете он ведет разговор с Ферапонтом, вернее, разговор с самим собой: «Как страшно меняется, как обманывает жизнь!..» И, как бы в подтверждение его слов в паузах «слышатся голоса пьяных, песни, гармоника с улицы... Вдали на улице, гремя бубенцами, проезжает тройка, слышны оклики кучера и пьяные голоса, может быть, это ряженые или Протопопов» (стр. 5).

Нужно заметить, что в режиссерской разработке «Трех сестер» Станиславским особенно четко и последовательно выдержан принцип введения лишь идейно важных, необходимых бытовых деталей. Врывающиеся в комнату звуки гармоники и пьяных голосов оправданы не только в бытовом плане (масленица), но и идейно (они подчеркивают, по мысли режиссера, безнадежную пошлость, дикость окружающего).

Вот, например, как построена сцена Маши с Вершининым. С их приходом в комнате «становится светло». Но приподнятый, мечтательный разговор-исповедь двух влюбленных весь построен на том, что, мешая им, во время пауз под диваном то и дело «скребется мышь», и они прогоняют ее, постукивая по дивану, а из комнаты Андрея сначала слышится «ужасно жалобная мелодия на скрипке», потом «звук пилы (он пилит или подпиливает что-то). От тоски он там, очевидно, мечется — принимается то за одно, то за другое дело, все из рук валится», — разъясняет режиссер (стр. 7). В такой обстановке сам собой напрашивается и становится понятным горький, безответный вопрос Вершинина: «Русскому человеку в высшей степени свойственен возвышенный образ мыслей, но скажите, почему в жизни он хватается так невысоко? Почему?».

Мысль о разрыве мечты и действительности как бы подтверждается наглядно, на каждом шагу. Вот Ирина произносит разочарованно: «Труд без поэзии, без мыслей...» И в паузе тоскливо «скребется мышь». Ирина снова начинает мечтать о Москве, но в это время Вершинин «взял лежащую на столе игрушку — Петрушка с цимбалами — и пошумел ею — потом он держит эту игрушку в руках и изредка шумит ею», как бы создавая иронический аккомпанемент к ее словам. Ирина упрямо

продолжает. «Мы переезжаем туда [в Москву] в июне...» — снова слышится насмешливый «шум Петрушки» (стр. 8). Здесь у Станиславского совсем тот же прием, что и у Чехова в первом акте пьесы, когда слова Ольги — «захотелось на родину страстно», как бы невзначай, но по существу, с явной издевкой, сопровождаются репликой Чебутыкина: «Чорта с два!».

Еще яснее тот же прием контрастирующих деталей проведен режиссером в следующей за этим сцене «философствования»: «Давайте хоть пофилософствуем», — предлагает Вершинин. «Тузенбах нашел маленький органчик (шарманку), играет: «О чем?» — «Давайте помечтаем... например, о той жизни, какая будет после нас, лет через двести-триста». Пауза. Тузенбах «повернул шарманку два-три раза, она издала неопределенные звуки»: «И через тысячу лет человек будет точно так же вздыхать: «Ах, тяжело жить!» Тузенбах «держит органчик в руках и изредка поворачивает, тот издает жалобные звуки» (стр. 9). Но Вершинин энергично возражает: «Через двести-триста лет, наконец, тысячу лет, — дело не в сроке, настанет новая, счастливая жизнь. Участвовать в этой жизни мы не будем, конечно, но мы для нее живем теперь, работаем, ну, страдаем, мы творим ее — и в этом одном цель нашего бытия и, если хотите, наше счастье». И Станиславский помечает: *«Подстегнуть публику, бодро, подымать тон, очень важно»*. Но тут же, против тех же самых слов Вершинина он пишет: *«Вдали гармоника и пьяные голоса как бы нарочно напоминают, что все то, о чем говорит Вершинин, наступит не скоро»* (стр. 10. — Подчеркнуто К. С. Станиславским).

Поражает глубина проникновения Станиславского в авторскую мысль, в глубокий драматизм сцены. Чехов убеждал людей в том, что «настанет новая, счастливая жизнь», вовсе не для того, чтобы успокоить и усыпить в них чувство протеста против современного строя жизни. Наоборот, он пробуждал его. И замечательно, что Станиславский, считая «очень важным» передать зрителю бодрую веру в будущее, одновременно вселяет в него беспокойство, создавая гнетущую атмосферу быта вокруг чеховских героев.

Понятно, что в такой обстановке радость не может быть полной. Казалось бы, Маша счастлива в этой сцене, она весела, смеется. Но режиссер помечает: «Смех у Маши нервный, она может и расплакаться, поэтому она живо тушит обе свечи». Дальнейшая сцена идет без света: «Темнота. Снег. Луна. Видны огни папирос». И так выразительны эти вспыхивающие во мраке одинокие огни папирос людей, «горячо» спорящих о счастье, о труде, о будущем. Но спор постепенно замирает и заканчивается «тихим пением... какого-нибудь романса о загубленной молодости». Потом и «пение как-то разладилось и прекратилось. Все замерли» (стр. 10). И когда Маша не хочет сдаваться и вновь говорит с Вершининым о счастье, о Москве, ее прерывает «зловещий звонок в передней» (стр. 12). Письмо Вершинину («жена опять отравилась») отрывает его от Маши.

В таком плане разработан режиссером весь второй акт. Все время подчеркивается контраст между внутренним состоянием людей, их стремлениями, порывами и

той жизнью, которая каждой своей деталью как бы говорит им: «нельзя». Но Станиславскому важно показать, что люди не сдаются, что в них не гаснет, а наоборот, пробуждается жажда жизни. Это чувствуется по тому, как построено столкновение Наташи с гостями, собравшимися в доме Прозоровых. Режиссер вводит целую «сцену смеха» после французских фраз Наташи: «Одни шикают, другие, покатываясь со смеха, валятся на тахту» (стр. 15). Как бы ощущая освобождение после ее ухода, Тузенбах «запел, протанцевал вальс по авансцене... смеется, весело бежит, подпрыгивая» к роялю: «Я сажусь играть!» Маша, услышав звуки вальса, «вскочила с места, пускается плясать — одна, подпевая, она танцует с отчаянием. Родэ ловит ее и они продолжают вместе». И когда Наташа бесцеремонно выпроваживает гостей, режиссер подчеркивает, что это — «комический, веселый уход» (стр. 17).

Так же точно и «выход ряженных», превращенный Станиславским в целую сцену, должен был, по его замыслу, внести свежую, жизнерадостную струю в опустевшую полутемную атмосферу дома. «Они видны, слышны веселые голоса, звон колокольчиков...» Но ряженных не впускают (по распоряжению Наташи): «...Молчание. Все веселье сшибли, кто-то свистнул. С веселой компании сшибли дух. Они как-то даже сконфузились» (стр. 17).

Весь финал акта уже во власти Наташи и Протопопова. Заглушая голоса людей, гремят бубенцы протопоповской тройки: «Во время сцены Кулыгина — Ирины — Ольги — Вершинина слышно, что тройка стоит у ворот, лошади трясут головой, гремят бубенцами» (стр. 19). Так подготовлено и оправдано тоскливое отчаяние Ирины в финале акта: «Ирина все неподвижна... Плетется тоскливо к роялю. Проход Наташи. Отъезд тройки. Пауза. Лампа в столовой тухнет, мигает, мышь скребет. Ирина стонет как бы от боли: «В Москву, в Москву». Она лежит на рояле. Маятник» (стр. 20).

В третьем акте столкновение враждующих сил обостряется. Вся атмосфера действия становится необычайно напряженной. Станиславский специально оговаривает это: «Где только можно, в этом акте — давать нервность и темп. Паузами не злоупотреблять.— Переходы, движения у всех — нервные и быстрые» (стр. 30). Теперь уже не скребущаяся мышь, не пискливые звуки органчика и не пение загулявшего пьяницы создают «настроение». Через весь акт гремит «учащенный набат в густой колокол» (стр. 30), «с грохотом мимо дома, по двору проезжают пожарные» (стр. 46), «красный свет [из окон] — падает бликами по полу» (стр. 30).

Пользуясь тревожной смятенностью людей, пошлость переходит в наступление. Наташа завоевывает права полновластной хозяйки дома. Во втором акте она еще могла обращаться к Андрею или Ирине «очень нежно» (стр. 5), «почти ласково» (стр. 17). Теперь, в сцене с Анфисой, она «говорит без крика, но очень внушительно и дерзко, жестом выгоняет» (стр. 30). И дальше с Ольгой она начинает говорить «без крика, но твердо, при малейшем движении Оли раздражается все сильнее и сильнее. Доходит до визгливого истерического крика. Визжит со слезами в голосе»

(стр. 34). И, утвердив себя таким способом в положении хозяйки дома, Наташа то и дело проходит, ни на кого не глядя, через всю комнату со свечой, злобно хлопая дверьми (стр. 43—46). Надо заметить, что последняя мизансцена была близка к тому, чего хотел автор, когда писал Станиславскому: «... Лучше, если она [Наташа] пройдет по сцене, по одной линии, ни на кого и ни на что не глядя, à la леди Макбет, со свечой — это короче и страшней»<sup>1</sup>. Первоначально предполагалось, — как писал Станиславский Чехову, — что «Наташа при обходе дома, ночью, тушит огни и ищет жуликов под мебелью».

Чувство неудовлетворенности жизнью чеховских героинь в этой обстановке разрастается до невыносимого страдания. Ирина «стонет от тоски, качает головой, мечется... валится на кровать, рыдает за ширмами» (стр. 41). «Я не могу, не могу переносить больше!.. Не могу, не могу!» Она не в силах вырваться отсюда и, как будто умоляя других сделать это за нее, помочь ей, «со стоном кричит почти»: «выбросьте меня, выбросьте, я больше не могу!» После чего «начинается форменная истерика за ширмами, все сильней, сильней, (только, ради бога, не по-настоящему!!!!!!!)», — пишет Станиславский (стр. 41).

Третий акт для сестер — обостренные поиски выхода, поиски действия. Маша, более сильная и смелая, как будто нашла его, решила разорвать беспросветную нудную пошлость своей жизни. Вот как построено режиссером ее признание сестрам: «Маша быстро встает, взволнованная, решила, нервно оживлена, нервно потягивается, становится на колени, так же, как и Оля, у изголовья Ирины, обнимает одной рукой Ирину, другой Олю. Говорит тихо («люблю этого человека... одним словом, люблю Вершинина»), притянув головы Оли и Ирины ближе к себе. Три головы сестер близко друг от друга... Мечтательно смотрит наверх с восторженным лицом, вспоминает весь роман свой...» (стр. 44). После слов Ольги: «Оставь это. Я все равно не слышу», Маша, «с досадой хлопнув себя по коленям, встает, идет бодро к Оле, тон отчаянный, на все махнула рукой, решила...» (стр. 44).

Станиславский подчеркивает, что Ольга, в сущности, понимает Машу, сочувствует ей (что у Чехова не раскрыто в этой сцене), — «Оля так же нежно ласкает ее, грешную, как и невинную Ирину. Оля нежно целует Машу, гладит». Режиссеру важно показать, что общие стремления объединяют сестер. Интересно в этом плане его указание: «Маша ухаживает за Ириной, хотя это не в ее характере» (стр. 44).

Особенно ясно эта общность устремлений сестер, бьющихся в поисках выхода, раскрыта в сцене ухода Маши: «Уход Маши — поспешно, порывисто, очень нервна и возбуждена, крепко обнимает Олю, говорит на ходу к двери. У двери Оля нежно, по-матерински целует Машу. Собственно говоря, она ее понимает, в самых тайниках сознает, что поступила бы так же. Теперь она ее не осуждает, а жалеет. Поэтому целует ее нежно, как мать» (стр. 46). И как бы подчеркивая важность этого момента, поворотного в судьбе Маши, с улицы вновь доносятся звуки пожара:

<sup>1</sup> А. П. Чехов. Полное собр. соч. и писем, т. 19 стр. 8.

«С грохотом мимо дома, по двору проезжают пожарные: топот, звонки, пустые бочки, крики двух голосов, поцелуй Оли и Маши на фоне этого шума» (стр. 46).

Четвертый акт приносит крушение всех надежд, расставание с мечтой о возможном счастье. «Счастья нет, не должно быть и не будет для нас... Мы должны только работать и работать, а счастье — это удел наших далеких потомков», — вот лейтмотив последнего действия. Для контраста с первым, весенним актом, здесь Станиславский указывает: «Настроение. Осень. Свежо, все в пальто (еще летние). Во время всего акта там и сям падают с деревьев желтые листья» (стр. 54).

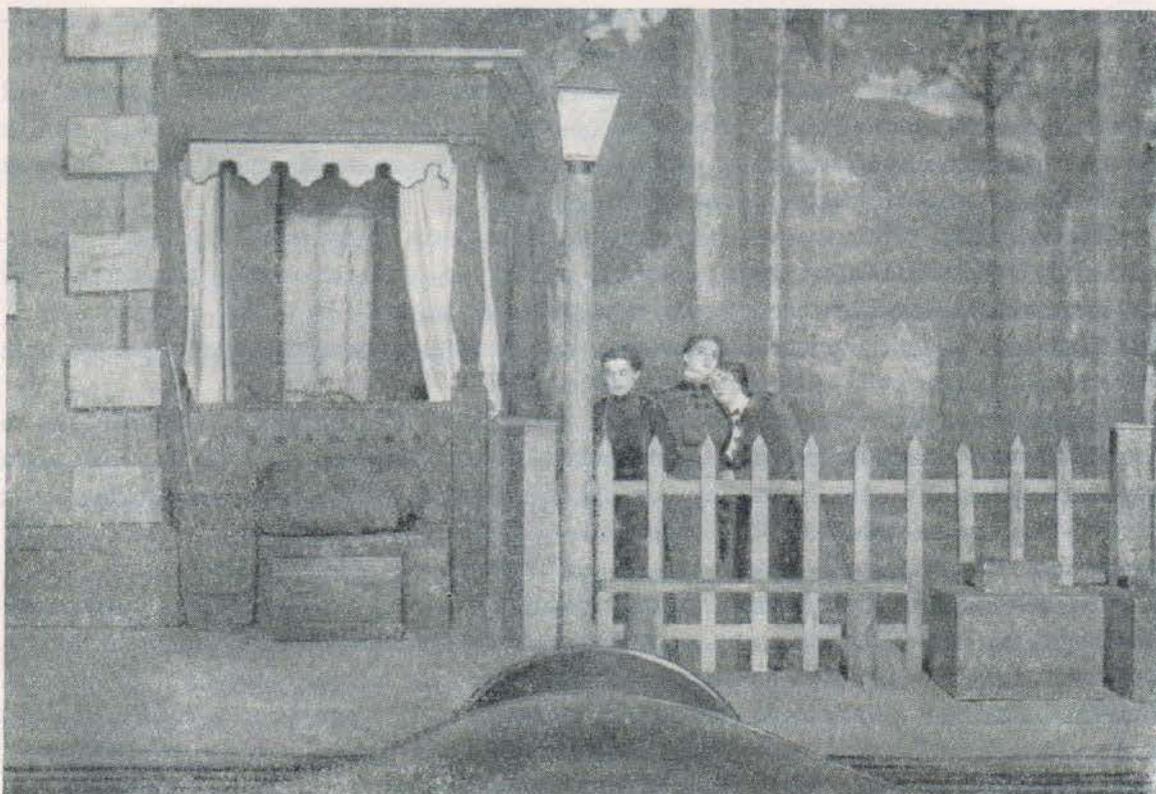
«Занавес поднимается, когда в соседней церкви слышится трезвон (после обедни — молебствие по случаю ухода войска)» (стр. 54). Беспокойная предотъездная суматоха создается режиссером при помощи ввода многочисленных прохожих — дворника, денщика, кухарки, горничной, провожающих офицеров. Таскают вещи. То и дело хлопает калитка (стр. 59).

Каждый из героев несет свое горе, свою печаль расставания. У Тузенбаха «все время тревожный взгляд, он часто посматривает на часы, нервно откашливается. Ирина замечает его положение и тревожно посматривает на него» (стр. 59). Он знает, что дуэль неизбежна, и предчувствует ее трагический конец. Но, прощаясь с Ириной, он пытается подавить в себе печаль, тщетно старается казаться веселым. Вот как построена режиссером сцена прощания: «... Музыка ближе. Скрипка и арфа. Тузенбах ласкает Ирину, поправляет ей волосы, теплее закутывает ее в плед, целует каждый палец руки. Ирина сосредоточена, не сводит глаз с Тузенбаха... Он гладит Ирину по голове. Она все еще прильнула к его груди... Тузенбах — «Мне весело» — очень приободрился, поднял тон, оживился... «Надо идти, уже пора», — быстро целует руку, сходит, берет за ручку калитки и отворяет ее. Ирина сбегает с тревожным взглядом, хватая его за руку и удерживает. Тузенбах насильно улыбнулся. Ирина обнимает его и кладет голову на грудь. Тузенбах задумчиво смотрит по направлению к саду...» (стр. 64).

В том же состоянии ожидания несчастья находитесь и Маша: «... Пролет журавлей, Маша порывисто встает. Рассеянна, наворачиваются слезы... Арфа и скрипка вдали. Маша трет лоб, вздыхает глубоко, мотает головой... Смотрит на часы, очень нервна, задумчива» (стр. 61—62).

Но в то время, когда в саду вокруг дома постепенно все сгущается тревожная, печальная атмосфера прощания, дом живет своей, особой, совершенно чуждой этим страдающим людям жизнью. Теперь в нем безраздельно властвуют Наташа и Протопопов. Отзвуки этой жизни доносятся время от времени сюда, в сад, крикливым, равнодушным диссонансом. Чтобы совсем отгородиться от того, что сейчас происходит в саду, Наташа «задергивает балкон занавеской» и там то и дело слышится хохот, причем «в числе хохочущих густой бас, очевидно, Протопопова» (стр. 67).

На сцене — тонкая, сдержанная лирика грусти, а в нее врываются равнодушные, веселые «голоса, звук волчка, удары большого мячика о пол, шум катающегося»



«Три сестры» А. П. Чехова. IV действие. Маша — О. Л. Книппер-Чехова,  
Ольга — М. Г. Савицкая, Ирина — Н. Н. Литовцева

Московский Художественный театр. 1901 г.

по полу деревянного шара. Изредка хохот (выделяется бас)» (стр. 68). Станиславский считает нужным показать, как эта балконная атмосфера просачивается в сад: «В одном месте мячик выскочил с балкона, нянька его подымает в саду и возвращается на балкон». Режиссер не останавливается даже перед попыткой вывести на сцену самого Протопопова. «Попробовать, чтобы Протопопов поднял его [мячик], показавшись на минуту перед публикой. Это может выйти великолепно или отвратительно. Надо попробовать на одной из генеральных, — пишет Станиславский, несколькими штрихами намечая образ Протопопова, — это была бы чудная роль. Представьте: вдруг неожиданно с балкона выскочил толстый господин с сигарой в зубах — он бежит за мячиком, несколько раз нагибается, так как не может сразу поймать его. Потом скрывается навсегда с мячиком» (стр. 68).

Но когда наступает самый тяжелый момент расставания и людское горе заполняет сцену, — режиссер убирает пошлость со сцены: «До этого (т. е. до момента прощания Маши с Вершининым. — М. С.), не мешая действию, еще слышались

разговоры и шум мяча и игрушек на террасе, после этого момента стихать, постепенно сводить на-нет и уходить с балкона...» (стр. 72).

«... Маша выходит по аллее быстрыми шагами, не помня себя. Вершинин: «Я пришел проститься». Маша: «Прощай», — рыдает на груди Вершинина, он сам едва не плачет, очень растроган. Оля хочет дотронуться до Маши. Ирина советует не мешать и дать ей выплакаться» (стр. 74).

Преодоление страдания — вот что важнее всего режиссеру в финале спектакля. Он видит «бодрящую мысль автора» в том, что чеховские герои даже в минуту глубокого горя находят в себе силы подняться до мечты о будущем счастье людей. Финальный монолог Ольги сопровождается подчеркнутым указанием режиссера: «*Насколько возможно, говорить бодрее*» (стр. 77).

В первой редакции чеховской пьесы, над которой работал Станиславский, после слов Ольги: «Если бы знать!..», следовала такая авторская ремарка: «Музыка играет все тише и тише; в глубине сцены шум, видна толпа, которая смотрит, как несут убитого на дуэли барона, Кулыгин веселый, улыбающийся несет шляпу и тальму, Андрей везет другую колясочку, в которой сидит Бобик».

Станиславский, заканчивая работу над режиссерским планом, приходит к выводу, что тело Тузенбаха не надо проносить по сцене. Режиссер подробно обосновывает, почему ему кажется важным изменить авторскую ремарку: «Обратить внимание Антона Павловича, что по его редакции — необходимо вставить народную сцену, какой-то говор толпы, пронсящей Тузенбаха, без чего выйдет балет. При проносе и узкости сцены все декорации будут качаться. Толпа будет грохотать ногами, задевать — произойдет расхолаживающая пауза. А сестры — неужели их оставить безучастными к проносу Тузенбаха. Надо и им придумать игру. Боюсь, что, погнавшись за многими зайцами, упустим самое главное — заключительную, бодрящую мысль автора, которая искупит многие тяжелые минуты пьесы. Пренос тела выйдет или скучным, расхолаживающим, деланным, или (если удастся победить все затруднения) страшно тяжелым, тяжелое впечатление только усилится» (стр. 78).

Забота Станиславского о том, чтобы не усиливать «тяжелого впечатления» от спектакля, была вызвана, прежде всего, его стремлением подчеркнуть жизнеутверждающее начало пьесы. Это вполне согласовалось с желаниями самого автора, который, как известно, еще при первой читке пьесы в театре возражал против того, что «Три сестры» — «тяжелая драма русской жизни», и уверял, что написал «комедию»<sup>1</sup>. Поэтому Чехов с радостью согласился вычеркнуть эпизод с проносом тела Тузенбаха<sup>2</sup>, в котором он и раньше сомневался и оставил по настоянию

<sup>1</sup> См. К. С. Станиславский. А. П. Чехов в Московском Художественном театре. «Ежегодник МХАТ за 1943 г.», стр. 130, а также К. С. Станиславский. Моя жизнь в искусстве, глава «Три сестры», стр. 235; Вл. И. Немирович-Данченко. Из прошлого, стр. 169.

<sup>2</sup> А. П. Чехов. Полное собр. соч., т. 19, стр. 20.

самого же Станиславского («Я же говорил и тогда, — писал он Книппер, — что труп Тузенбаха проносить неудобно по Вашей сцене, а Алексеев стоял на том, что без трупа никак нельзя»<sup>1</sup>). Этот факт свидетельствует о том, как в совместной работе режиссера и автора углублялось и отшлифовывалось рождавшееся произведение искусства, как постепенно углублялось взаимопонимание театра и драматурга.

Режиссерский экземпляр «Трех сестер» раскрывает перед нами всю глубину проникновения Станиславского в жизнь чеховских героев. Здесь уже чувствуется то слияние с автором, при котором каждая рожденная фантазией режиссера сценическая деталь точно соответствует замыслу драматурга. Овладение чеховской идейностью закономерно толкало режиссера к отысканию верных средств выразительности.

Станиславский понимал идею пьесы Чехова как столкновение двух враждебных сил в среде современной русской интеллигенции. Социальный и общественный смысл этого столкновения заключался в том, что, несмотря на внешнее торжество «пошлости», т. е. мещанского, буржуазного начала, моральная победа оставалась на стороне начала антимещанского, антибуржуазного, т. е. на стороне трех сестер, внутренне освободившихся от «власти быта». Тем самым спектакль должен был восставать против «наружного рабства» чеховских героев, будить чувство социального протеста. И в то же время в режиссерском экземпляре Станиславского ясно подчеркнута жизнеутверждающее начало пьесы — мечта чеховских героев, противопоставленная ужасу действительности.

Этим и определялся драматизм будущего спектакля. Стремление сестер, Вершинина и Тузенбаха к освобождению «от власти быта», стремление их вырваться из царства Протопопова и Наташи и составляет действенный стержень спектакля в понимании режиссера.

Можно утверждать, что в работе над режиссерским планом «Трех сестер» Станиславский практическим путем подошел вплотную к понятию «сквозного действия». Это дало ему возможность показать по-чеховски естественное «течение жизни» — не просто как цепь рядом помещенных случайных бытовых эпизодов, деталей, подробностей, а раскрыть жизнь в ее развитии, движении, когда каждое, как будто невзначай брошенное слово, каждая, попавшаяся на глаза вещь подчеркивают и выявляют авторскую мысль.

Ощувив главное во взгляде Чехова на современную жизнь, режиссер поднялся на новую, более высокую ступень. Если в «Чайке» и в «Дяде Ване» в его работе еще чувствовалось подчас чрезмерное увлечение верно найденной жизненной деталью, то в «Трех сестрах» все они необходимы, все они помогают развитию действия. Отдельные судьбы чеховских героев, прежде несколько разрозненные и потому не всегда ясные и верные в своей идейной направленности (Нина Заречная,

<sup>1</sup> А. П. Чехов. Полное собр. соч., т. 19, стр. 24.

Войницкий), теперь объединяются общим для всех сквозным действием, раскрывающим авторскую идею.

Таковы были основные, решающие установки режиссерского плана Станиславского, по которым он вел репетиции. Осуществить этот замечательный замысел, собрать воедино все компоненты будущего спектакля было, конечно, не легко. Быстрее налаживалась, в соответствии с режиссерским планом, внешняя сторона спектакля, его декорационное оформление. Здесь помогала и художественная чуткость В. А. Симова, его умение проникать в самую суть чеховской пьесы и режиссерских указаний по ее постановке.

Осуществляя свой замысел, режиссер не смущался тем, что приходилось иногда отступать от авторских ремарок. Слишком важно было ему донести ту идею автора, которую он считал в то время главной, решающей. И в целях наиболее рельефного выявления этой центральной идеи он готов был затушевать иные, как ему тогда казалось, побочные, линии пьесы. Так, чтобы подчеркнуть «измельченность» быта, режиссер сознательно «снижал в ранге» сестер: в обстановке их дома не чувствовалось ничего «генеральского», напротив, квартира была «самая обыкновенная, с дешевым уютom» (Симов вспоминает, что он получил от режиссера указание «устроить сестрам квартиру, как будто они были капитанские дочки»<sup>1</sup>).

Станиславский стремился сгустить вокруг чеховских героев настолько давящую, душную атмосферу во всех, даже самых мельчайших ее подробностях, чтобы сама собой возникла мысль о том, что подобное существование невыносимо, чтобы неминуемо рождался конфликт с действительностью. Но этот конфликт мог стать по-настоящему *действенным* стержнем спектакля только в том случае, если люди, втянутые в него, выступали бы активной противоборствующей силой. И в этом заключалась главная трудность репетиционной работы с актерами. В самом деле: как вскрыть это активное начало в людях, которые не вступают в открытую борьбу с окружающей их пошлостью, которые, казалось бы, только страдают и тоскуют и тем самым обречены на бездействие?

Верное решение было найдено Станиславским, как он пишет, «неожиданно» на одной из репетиций, и только тогда «чеховские люди зажили». «Оказывается, они совсем не носятся со своей тоской, а, напротив, ищут веселья, смеха, бодрости; они хотят жить, а не прозябать. Я почувал правду в таком отношении к чеховским героям, это взбодрило меня и я интуитивно понял, что надо было делать»<sup>2</sup>. Следует подчеркнуть, что такое решение подготавливалось всей предварительной работой Станиславского над режиссерским экземпляром.

Казалось бы, это утверждение противоречит вышеприведенному высказыванию Станиславского о том, что только на репетициях было найдено главное. Но, во-первых, путь от замысла к осуществлению всегда сложен и противоречив. Ведь

<sup>1</sup> В. А. Симов. Моя работа с режиссерами. Мемуары. Рукопись, Музей МХАТ, № 5132, стр. 120.

<sup>2</sup> К. С. Станиславский. Моя жизнь в искусстве, глава «Три сестры», стр. 236.

например, если бы Станиславский сразу, с первой репетиции, поставил перед актерами задачу «искать веселья, смеха, бодрости», то можно сказать почти наверняка, что идея Чехова не была бы раскрыта. Таким путем невозможно было бы ощутить и передать подлинно чеховскую внутреннюю действенность, активность героев. Нужно было, чтобы актеры на репетициях глубоко вжились в это невыносимое состояние замкнутости жизни, чтобы затем полнее ощутить ненависть к ней, почувствовать необходимость внутреннего освобождения.

Во-вторых (и это тоже очень существенно), в том конкретном спектакле, который создавался в Художественном театре, возникла необходимость особого усиления активности чеховских героев, усиления светлого начала спектакля. Мы уже говорили не раз о том, как режиссер последовательно сгущал вокруг них атмосферу наступающей беспросветной пошлости. Той же цели — показать замкнутость быта — служила, в частности, и так называемая «четвертая стена», расставленная на авансцене мебель. В такой обстановке нужно было особенно подчеркнуть внутреннюю силу человека, не поддающегося гнетущему воздействию быта. Только тогда могла возникнуть подлинная драматическая напряженность спектакля, к которой стремился режиссер. И он понял это окончательно только тогда, когда спектакль был уже близок к осуществлению, когда вошли в строй все его тщательно обдуманые компоненты, когда выяснилось соотношение сил уже наглядно, воочию, на сцене.

Характерно, что спектакль зажил полной жизнью, когда уточнилась его «сверхзадача», сформулированная Станиславским в приведенном выше высказывании: «чеховские люди... ищут веселья, смеха, бодрости; они хотят жить, а не прозябать». Только такая активная, действенная «сверхзадача» могла помочь актерам «жить» на сцене, а не «играть», ибо правда жизни в театре рождается верно найденным сценическим действием. Важным завоеванием репетиционной работы над «Тремя сестрами» нужно считать то, что, развивая достигнутое в работе над «Дядей Ваней», актеры и режиссеры Художественного театра здесь уже приблизились практическим путем к освоению главного принципа «искусства переживания» — не играть, а жить, т. е. действовать.

Немирович-Данченко в книге «Из прошлого» пишет, что в работе над чеховскими спектаклями Художественный театр подошел вплотную к тому, чего добивался и Чехов, когда говорил на репетициях «Чайки» в Петербурге: «Слишком много играют, надо все, как в жизни». «Не играть ничего,— так определяет Немирович-Данченко то основное требование, которое предъявлялось в ту пору им и Станиславским к актерам.— Решительно ничего. Ни чувства, ни настроения, ни положения, ни слова, ни стиля, ни образа»<sup>1</sup>.

Это решительно опровергает ложное представление о том, что некое «настроение» было самоцелью режиссуры чеховских спектаклей Художественного театра. На

<sup>1</sup> Вл. И. Немирович-Данченко. Из прошлого, стр. 131.

самом деле, то, что подразумевали Станиславский и Немирович-Данченко под «настроением», было реалистической атмосферой спектакля, служило лишь средством художественного раскрытия авторской идеи, средством воссоздания на сцене правды жизни, преломленной сквозь призму мировоззрения Чехова.

«Разница между сценой и жизнью только в мирозерцании автора,— писал Немирович-Данченко, отчитываясь Чехову в том, как идут репетиции «Трех сестер»,— вся *эта* жизнь, жизнь, показанная в этом спектакле, прошла через мирозерцание, чувство, темперамент автора. Она получила особую окраску, которая называется поэзией»<sup>1</sup>.

Вл. И. Немирович-Данченко вошел в репетиционную работу лишь в середине января 1901 г. (а первый спектакль был показан 31 января), т. е. тогда, когда Станиславский довел работу над спектаклем до черновых генеральных репетиций. Станиславский работал на этот раз более самостоятельно, чем в предыдущих постановках Чехова, но влияние Немировича-Данченко не могло не сказаться. Об этом свидетельствует письмо А. Л. Вишневого Чехову от 24 декабря 1900 г.: «... Очень усиленно репетируем «Трех сестер».— пишет он.— Труппа и все участвующие в этой чудной пьесе, во главе с К. С. Алексеевым, так охвачены пьесой и так он ее ставит, что положительно приходится только все больше и больше удивляться неисчерпаемой фантазии, а главное: благородству, мягкости, художественной мере и совершенно новым, еще неповторяемым приемам и новшествам. Но все это жизненно и просто, и есть чувство меры! «Я доволен, я доволен, я доволен!» Повторяю, охвачен Алексеев пьесой и думаю, что немалую пользу ему принесли советы, толкования и та художественная мягкость и благородство, с которой всегда к таким произведениям подходит и относится Владимир Иванович. Я убежден, уезжая, Владимир Иванович все это внушил очень гениальному режиссеру и, наверное, предупредил его от тех ошибок, которые могут быть при его удивительной фантазии.

Мы, положительно, Алексеева не узнаем!! Вчера была генеральная репетиция двум актам в декорациях, гримах, костюмах и т. п. Для первой генеральной *прямо великолепно*»<sup>2</sup>.

Немирович-Данченко по приезде, вникнув в замысел Станиславского, вошел в пьесу, как он пишет, «хозяином». 22 января он сообщал Чехову: «Константин Сергеевич проработал над пьесой очень много, дал прекрасную, а местами чудесную mise en scène, но к моему приезду уже устал и вполне доверился мне. Сначала пьеса казалась загроможденной и автором и режиссером, загроможденной талантливо задуманными и талантливо выполняемыми, но пестрящими от излишества

<sup>1</sup> Вл. И. Немирович-Данченко. Письмо А. П. Чехову от 22 января 1901 г. «Ежегодник МХАТ за 1944 г.», т. I, стр. 134.

<sup>2</sup> А. Л. Вишневский. Письмо А. П. Чехову от 24 декабря 1900 г. Отдел рукописей Гос. библиотеки им. В. И. Ленина, Чех. 39, 9.

подробностями. Но мало-помалу после исключения весьма немногих деталей общее целое начало выясняться, и стало ясно, к чему и где надо стремиться».

В этом же письме к Чехову Немирович-Данченко раскрывает свое понимание самой сути будущего спектакля, приведенного им в «гармоническое целое». «Фабула — дом Прозоровых. Жизнь трех сестер после смерти отца, появление Наташи, постепенное забираяние всего дома ею в руки и, наконец, полное торжество ее и одиночество сестер. Судьба каждой из них, причем судьба Ирины идет красной нитью: 1. хочу работать, весела, бодра, здорова; 2. от работы голова болит, и она не удовлетворяет; 3. жизнь разбита, молодость проходит, согласна выйти замуж за человека, который не нравится; 4. судьба подставляет ножку, и жениха убивают»<sup>1</sup>.

Эта трактовка пьесы существенно отличается от той, какая раскрывается перед нами со страниц режиссерского экземпляра Станиславского. Конечно, основная канва та же. Но у Немировича-Данченко явно выпадает элемент борьбы, элемент активности чеховских героев, пытающихся противостоять натиску пошлости. Напротив, он подчеркивает их пассивное подчинение своей судьбе: «Люди, как шахматные фигуры в руках невидимых игроков»<sup>2</sup>. (Отметим, что как раз по этой линии Немирович-Данченко произведет пересмотр старых традиций, когда будет ставить «Трех сестер» в 1940 г.)

Поэтому чеховское «течение жизни» понимается Немировичем-Данченко скорее как эпическое повествование, захватывающее широко и полно всю жизнь, а не только ее «вздымающиеся вершины и падающие бездны». «События в пьесе ползли, как сама жизнь той эпохи — вяло, без видимой логической связи. Люди действовали больше под влиянием случайностей, сами своей жизни не строили»<sup>3</sup>, — писал Немирович-Данченко позже, развивая свое понимание своеобразия пьесы, порожденное, как ему казалось, особенностями эпохи. Репетируя пьесу, он подчеркивал в письме Чехову: «Фабула разворачивается, как в *эпическом* произведении, без тех толчков, какими должны были пользоваться драматурги старого фасона, — среди простого, верно схваченного течения жизни. Именины, масленица, пожар, отъезд, печка, лампа, фортепьяно, чай, пирог, пьянство, сумерки, ночь, гостиная, столовая, спальня девушек, зима, осень, весна и т. д. и т. д. и т. д.»<sup>4</sup>.

Но если вспомнить, что спектакль создавался на грани нового века (декабрь 1900 г. — январь 1901 г.), в преддверии первой русской революции, то станет ясно, что характеристика эпохи, данная Немировичем-Данченко, звучит далеко не точно, односторонне. Мы должны признать, что позиция Станиславского была в данном случае более прогрессивной, так как передовым настроениям эпохи скорее отвечал

<sup>1</sup> Вл. И. Немирович-Данченко. Письмо А. П. Чехову от 22 января 1901 г. «Ежегодник МХАТ за 1944 г.», том I, стр. 133.

<sup>2</sup> Вл. И. Немирович-Данченко. Из прошлого, стр. 168.

<sup>3</sup> Там же.

<sup>4</sup> «Ежегодник МХАТ за 1944 г.», т. I, стр. 133.

напряженный драматизм столкновения двух враждебных сил в современном обществе, нежели пассивно-эпическое повествование о том, как «несколько прекрасных людей могут оказаться в лапах самой заурядной пошлой женщины»<sup>1</sup>.

В целом режиссура спектакля стремилась к тому, чтобы «Три сестры» прозвучали трагедией современной русской интеллигенции, чтобы в зрителе поднимался протест против невыносимых условий существования людей и вместе с тем не угасала вера в самого человека, рвущегося к обновлению жизни, уходящего мечтами в светлое будущее своей родины.

Об этом говорит замена актера Судьбинина, исполнявшего роль Вершинина, Станиславским (за неделю до премьеры), сумевшим, по отзывам критики, своим исполнением оттенить «светлое» начало пьесы. Это подтверждается также и тем, что режиссеры «упорно добивались большей жизнерадостности» от исполнителя роли Тузенбаха (Мейерхольда).

«Мейерхольд не нравится,— писала Книппер Чехову 7 января 1901 г.,— нет бодрости, крепости, жизни — сухо!»<sup>2</sup>. 12 января 1901 г. об этом же сообщал Чехову и Вишневский: «Владимир Иванович возвратился и принял большое участие в репетициях. Пьеса будет разыграна превосходно, за малым исключением (по секрету скажу: Мейерхольд уж очень мрачен, .. а должно было бы для пьесы и по самой его роли, чтобы он был жизнерадостнее)»<sup>3</sup>. Режиссеры прилагали все усилия к тому, чтобы этот образ получил должное звучание, но, как известно, желанного результата удалось добиться лишь после того, как роль Тузенбаха стал исполнять в спектакле В. И. Качалов, который, по его словам, играл здесь «оптимиста, влюбленного в жизнь»<sup>4</sup>.

Спектакль был показан впервые в Москве 31 января 1901 г. и через короткий срок в Петербурге (в гастрольной поездке театра). Он вызвал чрезвычайно широкие и разноголосые отклики. Несмотря на разноречивость мнений, оценок и конечных выводов, было ясно, что основной режиссерский замысел осуществлен в спектакле и донесен до зрителя. Главная мысль — неблагополучие существующего общественного строя, лишаящего человека радости осмысленного труда, — доходила до зрительного зала, но вызывала различную ответную реакцию, которая зависела целиком от мировоззрения того или иного зрителя.

Критика разбилась на два лагеря: наряду с теми, кто восторженно принимал новый чеховский спектакль Художественного театра, появились резко отрицательные отзывы лагеря реакционной печати. Конечно, успех спектакля у широкого зрителя, нараставший с каждым днем и особенно ярко определившийся в Петербурге, не могла поколебать черносотенная критика нововременцев.

<sup>1</sup> «Ежегодник МХАТ за 1944 г.», т. I, стр. 134.

<sup>2</sup> «Переписка А. П. Чехова с О. Л. Книппер, т. I. М., 1934, стр. 270.

<sup>3</sup> А. Л. Вишневский. Письма к А. П. Чехову. Отдел рукописей Гос. библиотеки им. В. И. Ленина, Чех. 39, 9.

<sup>4</sup> Стенограммы репетиций «Трех сестер», 1940 г., Музей МХАТ, № 2069, № 4377, стр. 25.

О. Л. Книшпер писала Чехову 21 февраля 1901 г.: «Несмотря на ругань в газетах, в публике — успех»<sup>1</sup>. О прочности успеха спектакля в Петербурге сообщал Чехову и Вишневецкий: «... Петербургом мы должны быть очень и очень довольны во всех отношениях, — а если нас ругают Кугели и Суворины, то это мы знали заранее, ибо они *были, есть и будут* подлецы и мерзавцы!!! Публика им не верит. Публика их самих ругает, и доказательством служит то, что необъявленные спектакли до конца нашего пребывания в Петербурге уже давным-давно все проданы...»<sup>2</sup>.

Все разрастающийся успех спектакля у широких кругов зрителей объясняется, прежде всего, тем, что «Три сестры» — был спектакль глубоко современный, отвечал «общедемократическим» настроениям в русском обществе в годы, непосредственно предшествовавшие революции 1905 г. Он будил в зрителе предчувствие надвигающейся «бури, которая идет, уже близка и скоро сдует с нашего общества лень, равнодушие, предубеждение к труду, гнилую скуку...». Передовым настроениям современной интеллигенции было близко то, что спектакль, обнажая и подчеркивая как основной лейтмотив мучительный разрыв мечты и действительности чеховских героев, в то же время светился жаждой жизни и верой в человека.

Несомненная общественная значительность спектакля в годы поднимающейся революционной волны вызвала сочувственный интерес к нему среди лучших людей того времени. В. И. Ленин, оторванный в тот год от родины, запрашивал родных о заинтересовавшем его новом спектакле высоко им ценимого Художественного театра: «Бываете ли в театре? Что это за новая пьеса Чехова «Три сестры»? Видели ли ее и как нашли? Я читал отзыв в газетах. Превосходно играют в «Художественном-общедоступном», до сих пор вспоминаю с удовольствием свое посещение в прошлом году...»<sup>3</sup>. Горький писал Чехову в марте 1901 г.: ««Три сестры» идут — изумительно! Лучше «Дяди Вани». Музыка — не игра»<sup>4</sup>. Чехов соглашался с этим отзывом. «Три сестры» были, пожалуй, единственной из увиденных им постановок его пьес, которую он принял безоговорочно. Строгий и требовательный автор остался, по словам К. С. Станиславского, очень доволен спектаклем. Одному из своих друзей Чехов писал: «... В этом театре стоит побывать... Мои «Три сестры» идут чудесно»<sup>5</sup>.

Вскоре «Три сестры» стали любимейшим спектаклем целого поколения демократически настроенной русской интеллигенции и студенческой молодежи.

<sup>1</sup> «Переписка А. П. Чехова с О. Л. Книшпер», т. 1, стр. 320.

<sup>2</sup> А. Л. Вишневецкий. Письма к А. П. Чехову. Отдел рукописей Гос. библиотеки им. В. И. Ленина, Чех. 39, 9.

<sup>3</sup> В. И. Ленин. Письма к родным (1894—1919). Партиздат, 1934, стр. 262.

<sup>4</sup> М. Горький и А. Чехов. Переписка, статьи, высказывания, стр. 90.

<sup>5</sup> А. П. Чехов. Собр. соч., т. 19, стр. 140.

Недаром А. В. Луначарский в ответ на свою статью о «Трех сестрах»<sup>1</sup>, в которой он критиковал Чехова и Художественный театр за то, что они не «трубят зорю и боевые марши», за то, что они не призывают к борьбе против существующих норм жизни, получил, как он пишет, «красноречивое письмо» от одного революционно-настроенного студента, который упрекал самого Луначарского «в непонимании действия, которое Чехов производит на зрителя». «Когда я смотрел «Трех сестер», я весь дрожал от злости, — писал студент. — Ведь до чего довели людей, как запугали, как замуровали! А люди хорошие, все эти Вершинины, Тузенбахи, все эти милые и красивые сестры, — ведь это же благородные существа, ведь они могли бы быть счастливыми и давать счастье другим. Они могли бы, по крайней мере, броситься в самозабвенную борьбу с душащим всех злом. Но вместо этого они хнычут и прозябают. Нет, Анатолий Васильевич, эта пьеса поучительная и зовущая к борьбе. Когда я шел из театра домой, то кулаки мои сжимались до боли, и в темноте мне мерещилось то чудовище, которому, хотя бы ценою своей смерти, надо нанести сокрушительный удар»<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> «О художнике вообще и некоторых художниках в частности». «Русская мысль», февраль, 1903, кн. II.

<sup>2</sup> А. В. Луначарский. Тридцатилетний юбилей Художественного театра. «Правда», 27 октября 1928 г.