

М. Туровская

ОЛЬГА ЛЕОНАРДОВНА
КНИППЕР-ЧЕХОВА

1868 — 1959

1 9 5 9

ГОСУДАРСТВЕННОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО „ИСКУССТВО“

ГЛАВА ВТОРАЯ

В ПЬЕСАХ ЧЕХОВА

«Был весенний день. Все таяло. Москва была какая-то новая, веселая, и весенняя грязь и, главное, ручки по бокам тротуаров были для детских ног неизъяснимо привлекательны.

Мальчишки пускали бумажные кораблики — и это поглощало мое детское внимание. Как вдруг над моим ухом, обращаясь к своей спутнице, моя мать сказала: «Вот идет Книппер. Она теперь Книппер-Чехова». Я подняла глаза. По улице шла в чем-то светлом стройная женщина с двумя мужчинами. Оба они держали ее под руки. Все трое смеялись. Меня обдала волна духов, и они прошли мимо, — вернее, она «прошелестела». Теперь женщины так не шелестят.

Прошли годы, и я гимназисткой попала за кулисы Художественного театра. Шел «Вишневый сад». Открылись двери одной из гримировальных уборных. На фоне яркого света лампочек, в белом капоте с кружевами, появилась Книппер — Раневская. Близко, близко я увидела ее лицо, и опять охватила волна духов, шелеста, женственности.

Так дважды промелькнула она мимо меня — актриса-женщина.

И я хочу поблагодарить чудесную актрису за радость, молодость, женственность, за благоуханный облик счастливой женщины, залитой весенним московским солнцем».

(Из воспоминаний С. В. Гиацинтовой)



Антон Павлович Чехов. Это имя, которое стало дорогим сотням и тысячам людей, как имя чудесного писателя и великого гуманиста, для меня тесно и неразрывно связано со всей моей жизнью, с Художественным театром. Для нас, молодых артистов МХТ... он был не только писателем. Это была целая полоса в нашей артистической и человеческой судьбе, это была встреча с русской жизнью во всей ее сложности»¹. Так писала Ольга Леонардовна Книппер об А. П. Чехове в дни пятидесятилетия со дня его смерти.

Трудно переоценить то значение, которое имела для молодого Художественного театра, для его режиссеров, актеров, художников встреча с таким писателем, как Чехов. Это действительно была встреча «с русской жизнью во всей ее сложности». В пьесах Чехова они находили отклик на свои тревожные вопросы, поиски, мечтания — на все то, чем жила и волновалась русская демократическая интеллигенция в преддверии революции 1905 года. В пьесах Чехова они столкнулись с той степенью реализма и художественной простоты, которая была до тех пор неизвестна русской сцене.

Воздействие Чехова на молодежь Художественного театра было широко и многообразно. Это было воздействие и его творчества, и его взглядов на жизнь и искусство, и самой его личности. Общественное направление Художественного театра, его эстетика, даже человеческий облик его создателей складывались под явным влиянием Чехова. Это было более чем влияние одного человека — это было влияние самой эпохи, которую этот человек так полно выразил. Впоследствии, приступая к новой постановке «Трех сестер» на сцене МХАТ, Немирович-Данченко говорил: «...когда мы впервые играли Чехова, мы все, в сущности говоря, были «чеховскими»; мы Чехова в себе носили, мы жили, дышали с ним одними и теми же волнениями, заботами, думами»².

Может быть, более других испытала на себе воздействие Чехова Ольга Леонардовна Книппер. Встреча с Чеховым стала едва ли не самым главным событием в ее жизни. Не только потому, что она стала его женой. Не только потому, что она исполняла главные роли во всех его пьесах. Но больше всего потому, что Чехов помог сформироваться человеческой и артистической личности Книппер, его влияние было определяющим для нее, хотя в жизни Ольги Леонардовны знакомство, а затем и близость с Антоном Павловичем составили короткий промежуток — всего в шесть лет.

Увлечение Чеховым началось еще до Художественного театра, когда Немирович-Данченко в Филармоническом училище впервые задумался

¹ «Беседа с народной артисткой СССР О. Л. Книппер-Чеховой», «Пионерская правда», 16 июля 1954 г.

² В. А. И. Немирович-Данченко, Статьи, речи, беседы, письма, М., «Искусство», 1952, стр. 317.

над постановкой «Чайки» и писал Антону Павловичу, что лучшие из его учеников влюблены в пьесу.

Книппер принадлежала к числу энтузиастов пьесы, она мечтала о роли Нины Заречной.

Увлечение «Чайкой», выход в жизнь, подготовка к открытию Художественного театра — все эти события в душевной жизни Книппер слились в одно неразрывное целое.

«Зимой 1897/98 года я кончала курс драматической школы... И уже наш третий курс волновался пьесой Чехова «Чайка», уже заразил нас Владимир Иванович своей трепетной любовью к ней, и мы ходили неразлучно с желтым томиком Чехова и читали, и перечитывали, и не понимали, как можно играть эту пьесу, но все сильнее и глубже охватывала она наши души тонкой влюбленностью — словно это было предчувствие того, что в скором времени должно было так слиться с нашей жизнью и стать чем-то неотъемлемым, своим, родным»¹.

Так перед учениками Немировича-Данченко с самого начала возникали контуры будущего театра как театра Чехова. И мечта об этом театре была в то же время мечтой о постановке «Чайки».

Легко представить себе поэтому волнение, вызванное сообщением, что на одну из репетиций (будущий Художественный театр готовился тогда к открытию) придет сам Антон Павлович.

«Мы увиделись впервые и познакомились 9 сентября 1898 года — знаменательный и на всю жизнь незабываемый день, — рассказывает Ольга Леонардовна. — До сих пор помню все до мелочей из того дня, и трудно рассказывать о том большом волнении, которое охватило меня и всех нас, актеров нового театра, при первой встрече с любимым писателем, имя которого мы, воспитанные Вл. И. Немировичем-Данченко, привыкли произносить с благоговением.

Никогда не забуду той трепетной взволнованности, которая овладела мною еще накануне, когда я прочла записку Владимира Ивановича с тем, что завтра, 9-го сентября, А. П. Чехов будет у нас на репетиции «Чайки», ни того необычайного состояния, в котором шла я в тот день в Охотничий клуб на Воздвиженке, где мы репетировали, пока не было готово здание нашего театра в Каретном ряду, ни того мгновения, когда я в первый раз стояла лицом к лицу с А. П. Чеховым.

И все мы были захвачены необыкновенным, тонким обаянием его личности, его простоты, его неумения «учить», «показывать». Не знали, как и о чем говорить... А он смотрел на нас, то улыбаясь, то вдруг необычайно серьезно с каким-то смущением, пощипывая бороду и вскидывая пенсне...

¹ «О. Л. Книппер-Чехова о А. П. Чехове», «Ежегодник МХТ» за 1949-1950 гг., стр. 283.

И с этой встречи начал медленно затягиваться тонкий и сложный узел моей жизни»¹.

Для Книппер встреча с Чеховым сразу стала событием огромной важности. «...Когда в сентябре 1898 года Антон Павлович появился у нас... я испытала чувство какого-то восторженного удивления.

Трудно точно определить, чем было вызвано это чувство. Была ли это необычайная в большом и знаменитом писателе простота, скромность, неумение «учить». Были ли то его неожиданные, на первый взгляд непонятные ответы актерам, вроде знаменитых «брюк в клетку», которые он посоветовал Станиславскому для роли Тригорина, ответы, заставлявшие нас недоумевать — в шутку или всерьез они сказаны. Было ли то, наконец, ощущение какой-то необычайной внутренней силы в этом деликатном и мягком человеке.

Вот это ощущение внутренней духовной силы всегда поражало в Чехове. При нем все самые запутанные вопросы начинали казаться простыми и ясными, при нем ничто не казалось страшным, а он уже был физически слабый человек»².

Внутренняя сила, независимость Чехова, так поразившие Книппер при первом же знакомстве с ним, имели очень большое значение и для ее духовного мира. За те шесть лет, которые Ольга Леонардовна провела с Чеховым, она возмужала, сложилась, стала взрослым человеком и большим художником.

Эти годы не были легкими для Ольги Леонардовны. Жили они большей частью порознь — Чехов в нес любимой, надоевшей, опостылевшей Ялте, Книппер — в Москве или Петербурге, смотря по тому, где играл театр. Встречи были редкими и короткими, письма — длинными и частыми. В этих письмах Книппер много любви, много угрызений совести, много рассказов о театре, много недоумения перед жизнью и попыток проникнуть во внутренний мир Чехова — того душевного сумбура, который составлял ее горе и ее радость на протяжении этих длинных и таких коротких шести лет.

«Как сейчас вижу ее фигуру зимой за кулисами, перед выходом на сцену, — вспоминал Вал. И. Немирович-Данченко, — сидит в сторонке, избегает с кем-нибудь разговаривать, каждую секунду готовая заплакать. А в так называемом «обществе» всех сортов — сплетницы, завистницы, любительницы заниматься чужими делами или истерически увлекающиеся поклонницы таланта Чехова — и мужчины, похожие на таких женщин, создали атмосферу какого-то порицания Книппер»³.

¹ О. Л. Книппер-Чехова. Несколько слов об А. П. Чехове. В кн.: «Переписка А. П. Чехова и О. Л. Книппер», т. 1, стр. 27—28.

² О. Л. Книппер-Чехова. Светлый образ. «Советская культура», 15 июля 1954 г.

³ Вал. И. Немирович-Данченко. Из прошлого, стр. 231.

Этот вечный вопрос — почему она не вместе с Чеховым — сопровождал Ольгу Леонардовну всю ее совместную жизнь с Антоном Павловичем и после его смерти.

«Если мы теперь не вместе, то виноваты в этом не я и не ты, а бес, вложивший в меня бацилл, а в тебя любовь к искусству», — писал как-то Антон Павлович.

«Казалось бы очень просто разрешить эту задачу — бросить театр и быть при Антоне Павловиче. Я жила с этой мыслью и — боролась с ней, потому что знала и чувствовала, как эта ломка моей жизни отразилась бы на нем и тяготила бы его. Он никогда бы не согласился на мой добровольный уход из театра, который и его живо интересовал и как бы связывал его с жизнью, которую он так любил. И к тому же человек с такой тонкой духовной организацией, он отлично понимал, что значил бы для него и для меня мой уход со сцены, он ведь знал, как нелегко досталось мне это жизненное самоопределение»¹.

Была и еще одна, быть может, самая важная причина, заключенная в самом характере Чехова, о котором Ольга Леонардовна однажды обмолвилась словом «человек-одиночка». Его шутка в одном из писем еще до знакомства с Книппер: «Извольте, я женюсь, если Вы хотите этого. Но мои условия: все должно быть, как было до этого, т. е. она должна жить в Москве, а я в деревне, и я буду к ней ездить. Счастье же, которое продолжается изо дня в день, от утра до утра — я не выдержу. Я обещаю быть великолепным мужем, но дайте мне такую жену, которая, как луна, являлась бы на моем небе не каждый день» — эта шутка была не только шуткой. Быть может, его жена являлась на «его небе» реже, чем ему того хотелось, но едва ли он мог бы выдержать счастье, которое продолжается «изо дня в день» и еще того менее — малейшее вмешательство в его внутренний мир, куда он не допускал никого. Замкнутость Чехова в его творческом процессе поразительна, и недаром единственным человеком, прожившим эти годы рядом с ним, была мать, которая ни во что не вмешивалась.

Так прошли для Ольги Леонардовны эти шесть лет с мучительной сменой встреч и расставаний, с необходимостью разлуки, с рухнувшей надеждой иметь ребенка. Но и с огромной напряженностью внутренней жизни, значительностью общения, хотя бы заочного, с Чеховым, артистической радостью работы над его пьесами.

«Жизнь внутренняя за все эти шесть лет прошла до чрезвычайности полно, насыщено, интересно и сложно, — писала Ольга Леонардовна, — так что внешняя неустроенность и неудобства теряли свою остроту...»².

Эти годы были полны для Книппер раздумий о жизни, об искусстве,

¹ «Переписка А. П. Чехова и О. Л. Книппер», т. 1, стр. 21–22.

² Там же.

о своем месте в нем. Если внимательно прочитать переписку А. П. Чехова и О. Л. Книппер, то можно увидеть, как неприметно, но постоянно и твердо направлял Чехов свою жену. Он и в личной жизни, как в своих рассказах, был до суровости скромен, скуп в выражении своих чувств и мыслей. Он не любил столь свойственных русскому интеллигенту и не раз высмеянных на страницах его рассказов пространных и возвышенных разглагольствований о «смысле жизни». Тон его никогда не был назидательным или проповедническим, чаще всего — слегка шутивым, порой с некоторой долей иронии, когда он замечал у Ольги Леонардовны эту склонность к философствованию: «Ты спрашиваешь: что такое жизнь? Это все равно, что спросить: что такое морковка? Морковка есть морковка, и больше ничего не известно»¹.

Но если собрать воедино мысли о жизни, разбросанные Чеховым в письмах к Книппер, то одно это могло бы дать интереснейший материал для понимания чеховской эстетики и этики. Можно шаг за шагом проследить, как Чехов воспитывал и характер и эстетическое чувство Книппер, как передавал ей свое, чеховское понимание жизни и искусства.

«...Громадное большинство людей нервно, большинство страдает, меньшинство чувствует острую боль, но где — на улицах и в домах — Вы видите мечущихся, скачущих, хватающих себя за голову? Страдания выражать надо так, как они выражаются в жизни, т. е. не ногами и не руками, а тоном, взглядом; не жестикующей, а грацией. Тонкие душевные движения, присущие интеллигентным людям, и внешним образом нужно выражать тонко. Вы скажете: условия сцены. Никакие условия не допускают лжи»².

Это художественное credo Чехова в области театра, ставшее теперь почти хрестоматийным, взято из письма его к О. Л. Книппер. И подобных мыслей об искусстве, о жизни, развитых подробно или оброненных между прочим, вскользь, по поводу одной роли, немало в этой интереснейшей переписке. Книппер настойчиво, снова и снова обращалась к Чехову со своими сомнениями, тревогами, вопросами — а таких сомнений и вопросов было у нее немало. Она сомневалась и в себе, и в своем призвании, в своем таланте, и в своем деле. И Чехов в шутку и всерьез, иногда снимая излишний драматизм ее метаний своим неизменным юмором, иногда прямо отвечая на поставленный вопрос, помогал ей найти свою дорогу. «Милая актриса, Вы сильно преувеличили в своем мрачном письме... Одного-двух неудачных представлений совсем недостаточно, чтобы вешать нос на квинту и не спать всю ночь. Искусство, особенно сцена — это область, где нельзя ходить не спотыкаясь. Впереди еще много и неудачных дней, и целых неудачных сезонов; будут и большие недоразу-

¹ А. П. Чехов, Собр. соч., т. XX, стр. 275.

² «Переписка А. П. Чехова и О. Л. Книппер», т. 1, стр. 114.

нения, и широкие разочарования, — ко всему этому надо быть готовым, надо этого ждать, и, несмотря ни на что, упрямо, фанатически гнуть свою линию»¹.

И когда говоришь о Книппер как об актрисе театра Чехова — нужно помнить не только чеховские роли, которые она сыграла, но и вот эти чеховские письма, и то неизменное воздействие, которое оказывала на нее сама личность Антона Павловича Чехова. Она умела оставаться ученицей Чехова не только в своих сценических созданиях, но и в жизни.

«В памяти юных лет стоит образ обаятельной актрисы О. Л. Книппер-Чеховой, которая в своих лучших ролях так волновала душу, заставляла любить театр... — вспоминала Е. Телешева много лет спустя после смерти Чехова. — Я жила и училась в Замоскворечье и была далека от жизни театра, но я всегда жадно прислушивалась ко всему, что говорили о любимых актерах; старалась часто бывать в концертах, чтобы видеть их «в жизни». И всегда мне хотелось увидеть в актере или актрисе того идеального человека, которым он был на сцене. И глядя на Ольгу Леонардовну, я думала: «А вот она кажется такая же и в жизни, как те героини, которых она играет на сцене; она простая, сердечная, и вероятно, умеет по-настоящему любить людей».

Потом, когда я стала старше и близко узнала жизнь театра, я поняла, что очень немногие актеры остаются в жизни такими же прекрасными людьми, чистыми и умеющими любить, как герои на сцене. Но Ольга Леонардовна осталась для меня тою же, какою я восприняла ее в свои юные годы...

Я никогда не слыхала, чтобы на репетициях она сердилась, ворчала, ссорилась, а за кулисами злословила или бранила кого-нибудь. Когда ей тяжело, она становится мрачной, печальной, но никогда злой. И мещанства театрального никогда у нее не было, так же, как и дурной богемы. Зато веселиться она умеет, как никто. Когда видишь ее среди друзей, слышишь ее веселый смех, то чувствуешь, как много в ней еще молодого задора, бурного веселья.

Зато, когда на душе грустно, когда терзают сомнения, поговоришь с Ольгой Леонардовной и сразу становится легче, а главное тепло. Умеет она согревать людей!»²

И как бы ни говорить о Книппер — как о большой актрисе, создательнице многих и разных сценических образов, среди которых первое место принадлежит чеховским; или как о человеке «удивительного сердца», какой многие годы знали ее товарищи по сцене, друзья и знакомые — и своими успехами в искусстве и своим человеческим обликом она в большой мере обязана Антону Павловичу Чехову.

¹ «Переписка А. П. Чехова и О. Л. Книппер», т. 1, стр. 90.

² Е. Телешева, Человек удивительного сердца, «Горьковец», 1 октября 1940 г.

«Чайка» — быть может, самое личное, самое автобиографическое произведение Антона Павловича Чехова. И не потому только, что в ней отразилась история Лики Мизиновой, но оттого, что автор ставит здесь самую сокровенную для него тему — тему художника. Пожалуй, ни в одной из своих пьес, ни в одном из рассказов не высказал Чехов так много своих собственных сомнений, раздумий, мыслей об искусстве.

Когда Художественный театр в 1898 году приступил к постановке «Чайки», он тоже услышал в ней мотивы автобиографические. Да и могло ли быть иначе, если молодые энтузиасты, так же как и Чехов, выступили на арену русского искусства для его обновления?

Художественный театр прочел «Чайку» во всей сложности и многообразии ее жизненного содержания. Но лейтмотивом этого спектакля стала судьба художника в обществе. Тему эту Чехов развивает в пьесе очень многосторонне. Естественно, что, создавая свое сценическое решение, театр оттенял в пьесе мотивы, близкие своим задачам.

На первый план в спектакле Художественного театра выступил Треплев.

Трагическая судьба молодого писателя, посмевшего ополчиться на признанных «жрецов святого искусства», красной нитью проходит в режиссерской партитуре Станиславского. Судьба Нины служит как бы аккомпанементом к ней.

Выдвижение на первый план Треплева нельзя рассматривать как непонимание Станиславским пьесы. Нет, это было свое и очень последовательное истолкование драмы Чехова. Судьба человека, осмелившегося восстать на рутину и «аршинную скуку» (Чехов) современной сцены, не могла не волновать Станиславского. Ведь МХТ для того и создан был, чтобы «изгнать из ...театра «театр»¹. И Станиславскому, как Треплеву, была ненавистна мещанская сцена, где «из пошлых картин и фраз стараются выудить мораль — мораль маленькую, удобопонятную, полезную в домашнем обиходе». И этим бунтом Треплев был близок и дорог театру.

Но в поисках Треплева не было той ясной, определенной мысли, о которой недаром говорил ему Дорн.

Трагическая судьба художника, не сумевшего удержаться на высоте больших целей искусства и оказавшегося беззащитным перед натиском «грубой жизни», — так решает Станиславский основную тему спектакля.

Тема эта, по мысли режиссера, должна была возникать из контрастного столкновения двух основных лейтмотивов пьесы. Искусство, мечта, порыв к прекрасному и глушащая его, пошлая, низменная, гру-

¹ К. С. Станиславский. Статьи, речи, беседы, письма, стр. 199.

бая проза жизни. И если первая тема воплощалась для Станиславского в образе Треплева и Нины, то вторая — в образе Аркадиной, роль которой была поручена Ольге Леонардовне Книппер.

Аркадина во всей полноте воплощает тип актера, противоположный и ненавистный МХТ.

Описывая в книге «Моя жизнь в искусстве» историческую встречу в ресторане «Славянский базар», когда в 18-часовой беседе были заложены основы будущего Художественного театра, Станиславский приводит такой диалог между ним и Вл. И. Немировичем-Данченко.

«Вот вам актер А., — экзаменовали мы друг друга. Считаете вы его талантливым?»

«В высокой степени».

«Возьмете вы его к себе в труппу?»

«Нет».

«Почему?»

«Он приспособил себя к карьере, свой талант — к требованиям публики, свой характер — к капризам антрепренера и всего себя — к театральной дешевке».

Далее в этом знаменитом диалоге фигурируют актрисы «Б» («она не любит искусства, а только себя в искусстве») и «В» («неисправимая каботинка») и с другой стороны — актер «Г», который заносится в список кандидатов, после того как один из собеседников говорит знаменательные слова: «у него есть идеалы, за которые он борется; он не мирится с существующим. Это человек идеи»¹.

Уже здесь в этом разговоре перед открытием Художественного театра как бы предвосхищается расстановка сил в «Чайке». Если в актере «Г» можно разглядеть какие-то черты Треплева первого акта и Нины — последнего, то Аркадина соединяет в себе и актера «А», и актрис «Б» и «В». И чем более Аркадина рисовалась по пьесе талантливой актрисой, тем более ненавидел в ней Станиславский человека, приспособившего свой талант к карьере, всего себя к театральной дешевке и любящего не искусство в себе, а лишь себя в искусстве. Аркадина была для него живым воплощением каботинства.

...В то самое время, как Станиславский за много верст от Москвы обдумывал партитуру «Чайки» — в Пушкино шли репетиции пьесы под руководством Немировича-Данченко.

Зародившаяся еще в школе боязливая и трепетная любовь к «Чайке» превращалась в настоящий творческий энтузиазм.

24 августа Вл. И. Немирович-Данченко сообщает в письме к Станиславскому: «Чайку» читали по ролям. Пока впечатление таково. Все по-

¹ К. С. Станиславский. Собр. соч., т. 1, стр. 182.

степени влюбляются в пьесу. Отлично читает Вишневский — Шамраева¹. С тоном Книппер — Аркадина»².

12 сентября — «Из отдельных персонажей пока единственно безупречна и абсолютно хороша — Книппер»³.

Это написано в начале работы. А ведь роль Аркадиной принадлежит к числу самых сложных женских ролей русского репертуара:

«Аркадину очень трудно играть, — говорит Книппер, — она вся как будто из кусочков состоит, 55 кусочков — а все искренние и все — она». Особенно трудна эта роль для неопытной актрисы. Ибо искренность, непосредственность, взволнованность — все то, что в лирических ролях порой искупает у молодого актера недостаточную продуманность и точность рисунка, — всего этого мало для создания характерной фигуры Аркадиной. Характерной и законченной в каждой своей подробности, ибо в этом образе Чехов удивительно метко схватил черты актерской натуры, искаженной «жестоким и красивым искусством» (Станиславский).

Русская театральная провинция того времени с ее нечеловечески-тяжелыми условиями труда, с постоянной конкуренцией, завистью, интригами, с еженедельной сменой эффектных «кассовых» пьес, с вечной материальной необеспеченностью актера рождала во множестве такие характеры.

«Типичная актриса, растерявшая душу в отравленной атмосфере кулис и в чаду театральных успехов, мелочная, суетная, ревнивая к чужому успеху и чужому таланту, хотя бы это был талант родного сына, как будто бы добрая, но способная и на великие жестокости, успевшая притупить в себе все нравственные чувства, каким-то странным образом сочетающая расточительность с жадностью, вся в минуту, Аркадина полно воплотила «среднего» актера в его домашнем обиходе. И кто бы теперь ни вздумал изображать героиню кулис, он лишь повторил бы частицу чеховского образа»⁴, — писал один из рецензентов.

И этот сложный женский характер, капризно сочетающий искренность и лживость, талант и каботинство, несущий явные следы нелегкой борьбы за успех на сцене и в жизни, предстояло воплотить актрисе, едва покинувшей стены театрального училища!

Какую же ноту подслушала в противоречивой душе этой женщины молодая актриса? Ноту, которая была бы понятна ей и в то же время позволяла слить воедино все «55 кусочков», составляющие характер Аркадиной?

Этой определяющей и главной нотой в образе Аркадиной стала для Книппер жадность к жизни.

Впоследствии, говоря о других созданиях Книппер в пьесах Чехова,

¹ Потом ему дали роль Дорна.

² «Ежегодник МХТ» за 1949—1950 гг., стр. 138.

³ Вл. И. Немирович-Данченко, Избранные письма, стр. 140.

⁴ «Новости дня», 1 января 1899 г.

Горького, Ибсена, еще не раз придется прибегать к определениям: «любовь к жизни», «радость жизни», «жажда жизни». Это будет естественная и наивная любовь к каждому биению жизни у Елены Кривцовой («Мещане»), ничем неудержимая радость бытия у Майи («Когда мы, мертвые, пробуждаемся») или подавленная и страстная жажда иного, осмысленного существования у Маши Прозоровой («Три сестры»). Но всегда в основе этих образов будет лежать какое-то самое главное, коренное свойство артистической индивидуальности самой Ольги Леонардовны.

Творчество каждого большого актера, как бы ни был он разнообразен в своих перевоплощениях, всегда сохраняет некоторое внутреннее единство. Это единство неповторимой и своеобразной индивидуальности актера, просвечивающей сквозь все его создания. Отпечаток личности актера, только ему свойственные ноты создают неповторимое обаяние каждой крупной индивидуальности.

Создания Книппер несут на себе явственную печать ее артистической личности. И, может быть, самой яркой чертой дарования Книппер было стихийное, какое-то веселое жизнелюбие.

С. В. Гнацинтova в своих воспоминаниях о Книппер пишет: «Когда я узнала Ольгу Леонардовну, только что прийдя в театр, я поняла, что ее не надо бояться, ее должно уважать. Бояться не надо, потому что она «веселый человек». В ее сердце всегда пела какая-то радостная победоносная песня. Было впечатление, что она с утра встает веселая, что она всегда радуется новому дню, как это бывает в детстве. Она долго продолжала ждать от жизни счастья, вероятно, часто дожидалась его. Счастье любит таких людей.

Всегда подтянутая, одета изящно, просто, с какой-то любовью к наступающему дню, с любопытством к нему — она всю себя посвящала этому новому дню и жила его интересами и радостями. Эта веселая струя скалалась и на ее творчестве, — оно молодое»¹.

Казалось бы, все сказанное не имеет никакого отношения к образу, который играла Книппер в чеховской пьесе. А между тем именно эти черты ее индивидуальности помогли ей — молодой и неопытной — так полно, с таким великолепным богатством деталей и оттенков, воплотить замысел Чехова и режиссуры.

Ведь и Аркадина принадлежит к натурам жизнелюбивым. И она по-своему любит жизнь, умеет жить, умеет радоваться каждому наступающему дню ее. По-своему...

Конечно, жизнелюбие Аркадиной мало общего имело с той «радостной, победоносной песней», которая постоянно пела в сердце Книппер. Можно даже сказать, оно было противоположно ей. Ибо жизнелюбие Арка-

¹ С. В. Гнацинтova, О. Л. Книппер-Чехова (из ранних воспоминаний), «Ежегодник МХТ» за 1945 г., т. 1, стр. 545.

диной насквозь эгоистично. Аркадина ценила жизнь лишь постольку, поскольку она несет удовлетворение ей, Ирине Николаевне, и радовалась новому дню, так как он обещал новые удовольствия ей — Ирине Николаевне. Аркадина любила жизнь не той веселой и щедрой любовью, которой природа богато одарила Книппер, а любовью расчетливой, корыстной, жадной.

Но тут-то и наступает для актера момент творчества. И удача Книппер определилась тем, что она сумела эту свою хорошую, человеческую и творческую жадность к жизни перелить в аркадинскую — опустошительную и хищническую. Это была не любовь, не радость, не жажда жизни, а именно жадность: побольше урвать, успеть до конца насладиться всеми соблазнами, которыми манит ее жизнь. И это сразу дало первый тон всей роли, привело к синтезу ее разнородные частности.

Ольге Леонардовне удалось самое трудное в чеховском образе — она была безжалостна к своей героине и в то же время нигде не «разоблачала» ее. Помня, что именно Аркадина призвана олицетворять в спектакле пошлые, низменные силы жизни, душащие всякий порыв мечты, Книппер меньше всего хотела сделать ее вульгарной каботинкой. Она ничего не хотела отнимать у Аркадиной из ее очарований.

И впоследствии, сколько бы ни играла актриса так называемых «отрицательных» ролей, она никогда не упрощала себе задачи, не огрубляла, не обнажала их внутреннюю сущность. Она всегда умела сообщить образу какое-то своеобразное очарование. Все ее «мерзавки», как любит называть их сама Книппер, по-своему «обворожительны».

Ольга Леонардовна в высшей степени наделена той веселой и трезвой иронией, которая позволяет ей, воздавая должное своей героине, входя, так сказать, в ее интересы, — в то же время одним намеком, одним легким штрихом вдруг осветить ее истинную сущность.

Нужно послушать, как рассказывает Книппер об Аркадиной, чтобы понять секрет той легкости и изящества, которыми было отмечено ее исполнение.

«Аркадина всегда искренняя, — говорит Ольга Леонардовна, — и вот это-то в ней самое главное. Ее вечно захлестывает какая-нибудь эмоция, а через минуту она может сделать все наоборот. И умная она — знает жизнь. Ум у нее дамский, практический — тысячки на черный день откладывала, делец бабочка! Она талантливая, хоть и не тонкая: типичная провинциальная премьерша». И вдруг, как будто без всякой связи с предыдущим, Ольга Леонардовна прибавляет: «У нее, наверное, романчик с Дорном был, наверное!»

Не роман, а именно «романчик», и вот этот штришок, который оттеняла Книппер в своем исполнении, сразу сообщал образу неуловимый налет пошловатости.

Именно этой легкости, изящной непринужденности исполнения доби-

валась Книппер в своей работе над ролью. Она старалась избавиться от слишком резких черт, слишком грубых подчеркиваний низменных свойств Аркадиной и приблизиться к прозрачности и легкости чеховского письма. Сначала она, например, очень подчеркивала скупость своей героини. Когда Сорин просил у нее денег для Треплева, она отвечала нервно: «Нет у меня денег», — как бы демонстрируя зрителю — посмотрите, как она скупа. Но актрису беспокоило это, она чувствовала, что играет неверно, не по-чеховски. И она подумала — совсем не надо отвечать Сорину нервно, как будто бог знает что случилось. Ведь разговор этот происходит не впервые, у нее не раз уже просили денег, и она не раз отказывала. Потому и говорит это Аркадина не взвинченно, а просто, привычно, как нечто само собой разумеющееся. Ей даже жалко делается самое себя — мол, бедная женщина, великим трудом накопила кое-какие деньжонки про черный день, так свои же, родные, норовят отнять! Отсюда и у Чехова ремарка «сквозь слезы».

Именно эта естественность, можно сказать, необходимость, с которой на каждом шагу проявляется у Аркадиной ее скупость, дали повод Немировичу-Данченко написать Чехову: «Книппер — удивительная, идеальная Аркадина. До того сжилась с ролью, что от нее не оторвешь ни ее актерской элегантности, прекрасных туалетов обворожительной пошлячки, скупости, ревности и т. д.»¹

Он подчеркивал слово «скупость», как бы говоря, что именно эта черта особенно удалась Книппер. Но и весь облик Аркадиной — и внешний, и внутренний — получился у актрисы необычайно характерный и естественный.

«На мне был удивительный туалет... — говорит Аркадина, — что-то, а уж одеться я не дура». Книппер и сама умела и любила одеться. Недаром, еще только сообщая Чехову распределение ролей в «Чайке», Немирович-Данченко писал о ней: «очень элегантная... барышня», «элегантность» — снова пишет он, рассказывая и об исполнении ею Аркадиной. Но при этом в его определении появляется оттенок, почти незаметный на первый взгляд, но очень существенный. «Актерская элегантность», — пишет он, — «прекрасные туалеты», — и прибавляет: «обворожительной пошлячки».

Вот этот особый пошиб аркадинской элегантности, эту печать профессии, возраста, индивидуальности очень тонко уловила Книппер во внешнем облике своей героини. Так и слышишь ее хвастливое «что-то, а уж одеться я не дура», когда смотришь изображение Книппер в роли Аркадиной.

У нее действительно прекрасные туалеты, но есть в них что-то чуть-

¹ Вл. И. Немирович-Данченко, Избранные письма, стр. 147.

чуть слишком щеголеватое, слишком бросающееся в глаза. Как будто каждое платье сделано со вкусом и изяществом, но самый этот вкус, самое изящество немножко отдают чем-то таким, что, по выражению Пушкина, «зывается *vulgar*».

«Когда на какое-нибудь определенное действие человек затрачивает наименьшее количество движений, то это грация», — написал однажды Чехов¹.

Все было у Аркадиной — Книппер: элегантность, изящество, красота, но грации в ней не было. Той грации, той меры, которой отмечена была у Книппер Маша из «Трех сестер». Элегантность и красота Маши были естественными, простыми, необходимыми проявлениями ее натуры, ее внутреннего существа. В элегантности и красоте Аркадиной, как в ее чересчур перетянутой талии, чересчур новых — с иголки — нарядах чувствовались те усилия, которые потратила на них Аркадина. Было в этом что-то аффектированное, искусственное, декоративное.

Чуть-чуть аффектированное и чуть-чуть декоративное, только оттенок, только намек. Но в этом «чуть-чуть» и есть искусство.

Вот она лениво раскинулась в кресле, слушая чтение Дорна. Но взгляните на ее аккуратнейшую прическу, из которой не выбился ни один волосок. Взгляните на умело выставленную напоказ ножку в щегольской тесной туфельке. Вам станет ясно, что это лишь кажущаяся лень, что это лишь «красивая» поза, принятая по случаю жары. На самом деле, даже отдыхая под деревьями, когда все кругом разомлело от зноя, Аркадина держит себя «в струне», не позволяет себе распускаться. И когда она своей пружинистой походкой пройдет, подбоченясь, перед Машей, то невольно вместе с ней скажешь: действительно, «как цыпочка». Хоть пятнадцатилетнюю девочку играть.

Из всех действующих лиц пьесы Аркадина меньше всего показана в своем, так сказать, профессиональном качестве. Но в каждом слове ее видна «героиня кулис». У Книппер она чувствовалась в каждой складочке платья, в каждом жесте. И это была актриса как раз под стать тем пьесам, которые она играла: «Чад жизни» или «Дама с камелиями».

Станиславский в своей режиссерской партитуре ищет и находит случай показать Аркадину такой, какой ее мог бы увидеть зритель ее театра. Когда в третьем акте Тригорин просит Аркадину отпустить его к Нине и между ними разыгрывается сцена, Станиславский пишет: «играет настоящую трагедию или, вернее, мелодраму». Книппер воспользовалась этим указанием режиссера. Она играла сцены с Треплевым и Тригориным со всей искренностью и самозабвением своего первого театрального сезона и в то же время таким образом, что зритель отлично понимал: именно

¹ М. Горький и А. Чехов, Переписка, статьи, высказывания, стр. 30.

так могла бы сыграть какую-нибудь театральную роль Аркадина, потому что и в жизни она оставалась актрисой до мозга костей.

«Обе сцены третьего действия, с Треплевым и Тригориным — в особенности первая — имели наибольший успех в пьесе», — писал Немирович-Данченко в уже цитированном письме к Чехову.

«Проникновенная нежность к сыну, нежность, позволяющая верить, что эта женщина может играть «Даму с камелиями» и заставить публику плакать, — рассказывает Щепкина-Куперник, — и что она способна, как вспоминает Треплев, ухаживать за больной прачкой и мыть ее детей в корыте, и переходы от этой нежности к вульгарной брани торговки, и опять к раскаянию и любви — эти переходы поражали зрителя, как, вероятно, поражали бы в жизни»¹.

Книппер начинала сцену с Треплевым в мягких лирических тонах. Оба они в это мгновение любили друг друга, как в далекие дни его детства, и не было ни у нее, ни у него сейчас человека более близкого и дорогого. Но одно упоминание о Нине мгновенно уничтожало всю любовь к сыну. Ревность, черная ревность стареющей женщины в секунду превращала любящую мать, изящную актрису в вульгарную мегеру. «Как только он упомянул о Нине — тут ей кинжал, тут она что хочешь наговорит», — поясняет Книппер. И Аркадина, отшвырнув бинты, в исступлении обрушивала на голову сына поток площадной брани: «Киевский мещанин! Приживал!.. Оборвыш! Ничтожество!» Голос ее становился неприятно-крикливым, жесты — резкими.

«Чтобы сделать пьесу жизненнее, понятнее для публики, очень рекомендую не бояться самого резкого реализма в этой сцене»², — советовал Станиславский в режиссерском экземпляре³.

Но слезы сына мгновенно заставляли Аркадину забыть все на свете и бурный гнев сменялся таким же бурным раскаянием. Она падала перед Треплевым на колени, прижимала к себе его голову и осыпала безумными поцелуями, шепча: «...прости... прости свою грешную мать».

Это был искренний порыв материнской любви и горького раскаяния. В глазах Аркадиной стояли слезы, испуг читался в лице ее. Но... поза Аркадиной, когда она бросалась на колени перед сыном, была так эффектна, выразительна — хоть сейчас на сцену, — и складки платья драпировались так искусно, как будто она репетировала сцену из «Дамы с камелиями».

И вот Аркадина снова на коленях — на этот раз не перед сыном, а перед любовником, которого она во что бы то ни стало хочет удержать око-

¹ «Ежегодник МХТ», за 1945 г., т. 1, стр. 526.

² В этом упрекала Книппер критика, в частности Н. Эфрос.

³ «Чайка» в постановке МХТ. Режиссерская партитура К. С. Станиславского. М. — Л., «Искусство», 1938, стр. 227.

ло себя. Но хотя мизансцена почти та же самая — смысл ее совсем иной. И это ясно читается в позе Аркадиной.

Если объяснение Аркадиной с сыном, запечатленное на фотографии, даже не зная пьесы, можно безошибочно определить как «сцену раскаяния», то с такой же очевидностью ясно, что фотография ее с Тригориным изображает «сцену обольщения».

«Она приревнивала к девочке — значит надо какую-то сцену разыграть, — рассказывает Книппер. — Тут и слезы были пущены, и драма, и ужас, и на колени бросилась — все в ход. Она ведь третья! Да и актриса хорошая была!»

Поза Аркадиной, когда она в волнении опускалась на колени перед Тригориным, была, наверное, не однажды проверена и использована на подмостках в роли какой-нибудь светской львицы.

Она стояла на одном колене, закинув голову, одной рукой обняв Тригорина, другой глядя его руку. Глаза ее были полузакрыты, на губах блуждала томная улыбка. «...Ты — единственная надежда России, — страстно говорила Аркадина, стараясь заглянуть ему в глаза. — ...Ты можешь одним штрихом передать главное, что характерно для лица или пейзажа...». И хотя интонации ее были взволнованны и задушевные, хотя каждое слово дышало искренней любовью, в самом противоречии слов, уместных в критической статье, и позы, напоминающей о будуаре кокотки, — таилась ирония.

...«Чайка» написана тонким карандашом и требует, по-моему, при постановке необыкновенной осторожности»¹, — писал Немирович-Данченко. И эта-то «осторожность», этот «тонкий карандаш» свойственны были иронии Книппер.

Ольга Леонардовна понимала, что и в раскаянии, и в ревности, и в желании удержать Тригорина Аркадина искренняя, — что подделаешь, если неподдельное чувство выливается у нее в привычные сценические эффекты. Что подделаешь, если для раскаяния или обольщения мужчины уже найдена самая убедительная мизансцена! И она целовала Тригорию руки, заглядывала в глаза. А поняв, что привела его к покорности, вдруг, совершенно трезвым, даже деловым тоном подводила итог: «Вот и видишь, я одна умею ценить тебя».

Это был прелестный, тонкий комедийный штрих, достойно завершающий сцену.

«Как тогда получилась у меня эта сцена — сама не понимаю, — вспоминает Ольга Леонардовна, — я ведь ничего не умела и женщин таких не знала, но говорила зато с настоящим жаром и все получалось искренне. У Аркадиной темперамент легкий, актерский».

Когда в последнем акте Аркадина появлялась в запустелой, уют-

¹ В л. И. Немирович-Данченко, Избранные письма, стр. 133.

ной усадьбе Треплева, где все свидетельствовало о несбывшихся надеждах, и утраченных иллюзиях, то ее некстати нарядные, шуршащие плаги, ее щеголеватость и кокетливость, ее громкий смех и бравурная веселость — все говорило о силе торжествующей пошлости.

Так, не «разоблачая» свою героиню в лоб, Книппер осторожно и тонко, шаг за шагом раскрывала в ней столь ненавистное Чехову хищничество. И хотя актриса наделяла Аркадину всем присущим ей женским очарованием, расцвечивала ее всеми красками изящества, красоты, ума, таланта, через два года после премьеры, 11 октября 1900 года, она с полным правом могла написать Чехову: «я играю Аркадину еще мерзее, если можно так выразиться»¹.

Роль Аркадиной сразу выдвинула Книппер в число первых актрис Художественного театра.

«Вся — верная, вся — характерная, блестящая Аркадина у О. Л. Книппер, — писал Эфрос. — Слово синтез актерского каботинства и вздорности красивой, избалованной женщины, которой, по французской поговорке, столько лет, сколько кажется. И без тени шаржа или преувеличения в изображении всего этого сплетения нитей самовлюбленной актрисы и начинающей отцветать красавицы. Мягко, с артистической мерою и во множестве прелестных подробностей, тонких откликов, мелочей»².

И пусть особенности чеховского письма еще только угадывались актрисой. Мера, вкус в игре — все это было чеховское. И пусть Книппер еще не сумела одинаково тщательно ограничить всю роль в каждом ее оттенке. Тонкость, отсутствие шаржа, изящество в самом злом разоблачении — были чеховские.

В этом спектакле Книппер (как и Лилина, исполнявшая роль Маши), по праву заняла одно из первых мест и определилась как чеховская актриса.

Недаром М. П. Чехова, сообщая Антону Павловичу о премьере «Чайки», из всех исполнителей выделяла Ольгу Леонардовну. «Вчера шла твоя «Чайка». Поставлена она прекрасно... Актрису, мать Треплева, играла очень, очень милая артистка Книппер, талантливая удивительно, просто наслаждение было ее видеть и слышать»³.

И сам Антон Павлович, вообще чрезвычайно скупой на похвалы, особенно когда игрались его пьесы, писал А. Ф. Кони о Книппер: «В будущем году, пожалуйста, посмотрите ее в «Чайке»... там она очень хороша, как мне кажется»⁴.

¹ «Переписка А. П. Чехова и О. Л. Книппер», т. 1, стр. 208.

² Н. Эфрос, «Чайка» А. П. Чехова на сцене Московского Художественного театра», «Ежегодник МХТ» за 1944 г., т. 1, стр. 291.

³ М. П. Чехова, Письма к брату А. П. Чехову, М., Гослитиздат, 1954, стр. 91.

⁴ А. П. Чехов, Собр. соч., т. XIX, стр. 101.

Когда через год после «Чайки» Художественный театр поставил «Дядю Ваню», а Книппер, вслед за Аркадиной, сыграла Елену Андреевну, то эта вторая чеховская роль на первых порах отнюдь не принесла ей славы.

После спектакля она сообщала Чехову, с которым в это время состояла уже в деятельной переписке:

«Вчера сыграли «Дядю Ваню». Пьеса имела шумный успех, захватила всю залу, об этом уже говорить нечего. Я всю ночь не смыкала глаз и сегодня все реву. Играла я невообразимо скверно... Домашние мои в ужасе от моей игры... Боже, как мне адски тяжело! У меня все оборвалось...». И лишь на следующий день это отчаянное настроение немного рассеялось: «Простите ради бога, не ругайте меня, завтра же буду исправляться»¹.

И действительно после премьеры Книппер стала постепенно менять свою Елену, осторожно нащупывать иные очертания образа. Уже через месяц, 23 ноября 1899 года, она сообщала: «Играю Елену по-другому, но все же недовольна ужасно собою»².

Еще через месяц (26 декабря): «Елену... начала играть по-другому, лучше ли, хуже ли, не знаю»³.

И, наконец, через год (1 октября 1900 г.): «Вчера играли «Дядю Ваню». Дорогой мой! С каким наслаждением, с какой радостью!.. все играли хорошо. Немирович после первого акта пришел за кулисы возбужденный, говорил, что играем тонко, мягко, стильно»⁴.

Это был довольно редкий в обычной актерской практике, но характерный для МХТ случай, когда роль, не удавшаяся на премьере, с годами становилась не бледнее, как это часто бывает, а глубже, интереснее.

Эта роль сопровождала Книппер почти на всем протяжении ее творческого пути. Правда, актриса никогда не поднималась в ней до той высоты, на которой стояли ее Аркадина, Маша и Раневская.

И все же исполнение Елены нужно признать одним из очень интересных и значительных в галерее созданных артистами МХТ чеховских образов.

С самого начала актриса не была одинока в своих поисках и блужданиях. Она стремилась как можно более добросовестно воплотить режиссерский рисунок образа. Ведь именно отсюда — из подчинения каждого исполнителя общему режиссерскому замыслу — рождался актерский ансамбль, одно из важнейших завоеваний молодого Художественного театра. Но вся история создания образа Елены, как ее можно проследить

¹ «Переписка А. П. Чехова и О. Л. Книппер», т. 1, стр. 98—99.

² Там же, стр. 106.

³ Там же, стр. 111.

⁴ Там же, стр. 203—204.

по письмам и воспоминаниям Книппер, свидетельствует, что рождение этого ансамбля в спектакле было сложнее, чем это может показаться на первый взгляд.

Самое это понятие — «ансамбль», — возникшее с появлением Художественного театра и в особенности с постановкой чеховских пьес, еще долгое время вызывало разногласия и споры.

В том шумном успехе, в том хоре похвал, которым встретила «Чайку», а затем и «Дядю Ваню» публика и критика, пальма первенства отдавалась режиссеру и художнику. Это естественно. Именно здесь — в единстве режиссерского замысла, в цельности впечатления, рожденного необычайной в театре правдивостью всей постановки, — более всего сказалось то новое, что принес в искусство театра МХТ.

В то же время стройность и слаженность актерской игры, художественная правда постановки настолько поражали своей новизной, что надолго заслонили для большей части критики и зрителей отдельных актеров.

Вместе с растущей славой МХТ начала складываться легенда, что это театр, в котором вместо актерских талантов — только хорошо вымуштрованные исполнители, составляющие такую же, если не менее важную принадлежность спектакля, как бутафория и звуковые эффекты.

Критик Ю. Беляев утверждал в рецензии на «Дядю Ваню»:

«...во всей этой правильно поставленной и пущенной в ход машине не чувствуется присутствия отдельных талантов, кроме таланта режиссера....

Актерам за отсутствием у них таланта и личной инициативы внушено только смотреть в глаза режиссеру, слушаться его приказаний, отсчитывать такт и выдерживать паузы»¹.

Едва ли нужно сейчас ломать копыя, доказывая несостоятельность этой легенды.

Как известно, сам Станиславский, работая над системой и пересматривая с новых позиций свое режиссерское прошлое, сурово осудил себя за «режиссерский деспотизм» первых лет существования МХТ. Но не надо забывать и того, что этот «режиссерский деспотизм» был в большой степени вынужденным. В те годы, когда театр начинал свой путь и ставил первые чеховские пьесы, актеры были еще молоды и неопытны. И не раз режиссерам приходилось прибегать к постановочным ухищрениям, чтобы скрыть их неопытность от зрителя. Да и кроме того, эти постановочные эффекты нужны были столько же для самих актеров, сколько и для публики. «Режиссеры всячески старались помочь молодым артистам и натолкнуть их на верный творческий путь, — писал Станиславский в книге «Моя жизнь в искусстве». — Как всегда, ближе всего, под рукой, были

¹ Ю. Беляев, «Дядя Ваня». В кн.: «Актеры и пьесы», Спб., 1902, стр. 222—223.

разные внешние режиссерские возможности... т. е. декорации, мизансцены, освещение, звуки, музыка, с помощью которых сравнительно нетрудно создавать внешнее настроение.

Часто оно воздействовало на душу актеров. Они чувствовали внешнюю правду, и тесно связанные с нею интимные воспоминания из собственной жизни воскресали в их душах, выманивая из них те чувства, о которых говорил Чехов. Тогда артист переставал играть, а начинал жить жизнью пьесы, становился ее действующим лицом»¹.

Так уже тогда, создавая театр с никому не известной молодежью, основатели МХТ ставили своей целью не только показать некоторое число по-новому поставленных спектаклей, но и воспитать новый тип актера.

Оба руководителя театра с самого начала стремились всячески развивать в актерах самостоятельность, желая вырастить из них художников и творцов, а не добросовестных исполнителей чужой воли. «Режиссерский деспотизм», от которого отказался впоследствии Станиславский, даже в эти ранние годы МХТ на самом деле вовсе не выглядел как военная муштра и полное подчинение актера режиссеру. Режиссерские партитуры Станиславского отнюдь не буквально воспроизводились в спектакле. Станиславский предлагал актеру те или иные жизненные приспособления, но не настаивал на их неукоснительном исполнении.

Переписка Книппер с Чеховым, где подчас почти с дневниковой последовательностью зафиксированы споры между режиссерами и актрисой, — живое тому доказательство.

В архиве Ольги Леонардовны хранится письмо Л. Я. Гуревич: «Балухатый... а кроме него некоторые видные театроведы и критики, — пишет она, — утверждают, что режиссура Художественного театра в постановках Чехова, создав до репетиций полную мизансцену, требовала от актеров простой «имитации» того, что показывали им на репетициях; что актеры не углублялись в художественное содержание пьесы, были не творцами, а своего рода марионетками в руках режиссеров. Достаточно внимательно прочесть два вышедшие тома Вашей переписки с Антоном Павловичем, чтобы увидеть, какой это вздор по отношению к наиболее талантливым молодым актерам и какой сложный процесс с воздействием и Владимира Ивановича, и Константина Сергеевича, и самого автора проходили они в своем творчестве».

И действительно: переписка Книппер с Чеховым — убедительное свидетельство того, как даже в самые ранние годы существования МХТ его основатели стремились, чтобы ансамбль рождался не из простого осуществления режиссерской воли, а из сознательного и свободного претворения ее актером.

Роль Елены именно потому не давалась Книппер так долго, что акт-

¹ К. С. Станиславский. Собр. соч., т. 1, стр. 225.

риса не сумела вжиться в режиссерский рисунок. Не сумела и противопоставить режиссерскому — свое, достаточно ясное и цельное истолкование роли.

А между тем образ Елены очень сложен.

Выше говорилось о тех трудностях, которые таила для актрисы роль Аркадиной. Приступая к работе над образом Елены Андреевны, Книппер оказалась перед задачей не менее, если не более, сложной. Впрочем, это можно сказать почти о каждом чеховском образе. Чехов никогда не ставит актеру легких задач.

Не только потому, что в его пьесах нельзя «играть», «представлять», а надо, по выражению Станиславского, «быть», т. е. жить, существовать¹. Не только потому, что «тонкий карандаш» Чехова-драматурга так труден для актера. Но еще и оттого, что каждая пьеса Чехова и образы ее шире своего непосредственного, житейского содержания. И вот это внутреннее содержание образа должно было раскрываться через жизненную конкретность роли.

«Нет такой стены, которой нельзя было бы пробить. — говорит Чехов в «Рассказе госпожи NN», — но герои современного романа... слишком робки, вялы, ленивы и мнительны, и слишком скоро мирятся с мыслью о том, что они неудачники, что личная жизнь обманула их; вместо того, чтобы бороться, они лишь критикуют, называя свет пошлым и забывая, что сама их критика мало-помалу переходит в пошлость».

На страницах чеховских пьес и рассказов много таких несостоявшихся человеческих судеб, таких героев, из которых каждый мог бы сказать о себе словами Сорина: «L'homme qui a voulu» — «человек, который хотел». У всех этих героев жизнь складывается, вернее, не складывается по-разному. Но в основе лежит то же интеллигентское безволие, та же робость, вялость, леность и мнительность, та же брезгливая боязнь борьбы.

Эти черты современного ему интеллигента — вялость и леность в широком, общественном смысле — не как черта характера, а как жизненная программа, как опасное социальное явление; робость и мнительность — как отказ от всякой борьбы — в высшей степени свойственны героям «Дяди Вани» и сгущены, можно сказать, до своего крайнего выражения в образе Елены Андреевны.

«Хищница» — называет Елену доктор Астров. Это по-своему верно, если вспомнить, что, едва появившись в усадьбе, она разрушает все то хорошее, что еще оставалось в жизни ее обитателей.

И в то же время нет ничего более ошибочного, чем это определение. Вот Аркадина — та действительно «хищница» — цепкая, жадная, умело добивающаяся в жизни своих целей.

¹ К. С. Станиславский. Собр. соч., т. 1, стр. 222.

Елена являет собой полную противоположность Аркадиной — она не только не умеет добиваться желаемого, но едва ли отдает себе отчет, чего она хочет от жизни.

Но почему же именно Елена, наделенная, казалось бы, всем, что может принести людям счастье, — замечательной красотой, молодостью, умом и чувством прекрасного — так фатально разрушает все хорошее на своем пути?

«В человеке должно быть все прекрасно: и лицо, и одежда, и душа, и мысли, — говорит о ней Астров. — Она прекрасна, спора нет, но... ведь она только ест, спит, гуляет, чарует всех нас своею красотой — и больше ничего. У нее нет никаких обязанностей, на нее работают другие... А праздная жизнь не может быть чистою».

Дело, конечно, не только в том, что Елена не работает — не учит в школе, не лечит, не занимается сельским хозяйством. Ведь вот профессор Серебряков всю жизнь трудился. Лида Волчанинова из «Дома с мезонином» — и учила, и лечила, и, однако, именно они — Серебряковы и Лиды — воплощают в себе ограниченность, узость, тупость ненавистного Чехову либерализма и теории «малых дел».

С другой стороны, Маша Прозорова, которая нигде не служила, не «трудилась» в прямом смысле слова — одна из любимейших героинь Чехова.

Значит, дело не просто в «работе» как таковой. Да, Маша не трудилась, но она могла бы трудиться с вдохновением, с радостью, если бы в той жизни, которой она жила, было место для вдохновения и радости.

Можно ли сказать, что жизнь Маши праздная? Что она только «ест, спит, гуляет, чарует... своею красотой?» Нет, Маша мечтает об иной жизни — свободной, светлой, прекрасной. Маша ищет веру — и, может быть, найдет. Наконец, Маша отваживается на бунт против жестокой власти пошлости.

Вот это именно то, чего так не хватает Елене.

Жизнь Елены праздная — в самом широком смысле. Ее лень, безволие, повторяю, не просто черты характера, а болезнь целого слоя русской интеллигенции.

Но как сыграть все это на сцене? «Я была тогда молода, хотелось играть активные роли, а тут Елена, которая не живет, а только слоняется около жизни. Это было очень трудно мне», — вспоминает Ольга Леонардовна.

Сейчас уже невозможно проследить в подробностях причины неудачи Книппер на премьере и ее расхождения с режиссурой. Но история роли в двух словах такова:

Еще перед началом репетиций, 24 июня 1899 года, Станиславский писал в письме к Ольге Леонардовне: «Пользуюсь случаем, чтобы сообщить Вам некоторые мои соображения по поводу роли Елены в «Дяде Ване».

Светскость ролей Аркадиной и Елены, их темперамент дают возможность исполнительнице до некоторой степени повториться... Для большей разницы между обоими образами я бы придал Елене — конечно, в спокойных местах — большую неподвижность, тягучесть, лень, сдержанность и светскость и в то же время еще сильнее оттенил бы ее темперамент...»¹.

Впоследствии, разрабатывая режиссерскую партитуру «Дяди Вани», сам Константин Сергеевич гораздо больше внимания отдал тому, чтобы оттенить темперамент Елены, нежели тому, чтобы передать ее «неподвижность, тягучесть, лень».

Та самая Елена Андреевна, которой Войницкий говорит: «Если бы вы могли видеть свое лицо, свои движения... Какая вам лень жить! Ах, какая лень!» И дальше: «Полюбуйтесь: ходит и от лени шатается», — эта Елена представлялась Станиславскому женщиной нервной, чуткой, впечатлительной, способной и на слезы и на возбужденную веселость.

Она представлялась Станиславскому не ленивой по натуре женщиной, а человеком, в котором дремлют, не находя себе выхода, жизненные силы. Она представлялась ему молодой женщиной, жизнь которой заедена, загублена Серебряковым, как и жизнь дяди Вани, и которая мечется, не находя себе выхода, в сетях этого скучного, бездарного существования. Поэтому такой нервностью окрашены ее мечтания об Астрове, о том, чтобы хоть раз в жизни дать себе волю...

Именно такая Елена, по мысли режиссера, более всего соответствовала смыслу спектакля: столкновению мертвящей, пошлой, холодной и бездушной серебряковщины и живых, стремящихся к любви, к счастью, к свету человеческих душ. По мысли Станиславского, Елена — это тоже жизнь, принесенная «в жертву идолу», — как определял одну из главных тем пьесы Горький.

Несомненно, что в образе Елены, в особенности в ее отношениях с Астровым, режиссером была допущена некоторая излишняя активизация. Это было еще на репетициях отмечено Немировичем-Данченко, который был чрезвычайно чуток к особой, такой характерной для Чехова, сдержанной манере письма.

Репетируя с актерами пьесу, он пишет Станиславскому: «Вы интерпретируете сценку дяди Вани с Еленой (во 2-м действии) так, что она сильно пугается того, что он пьян. Этого нет в пьесе и, наоборот, испуганность Елены в этом случае не в тоне всего лица.

— И сегодня опять пили. К чему это?

Самое построение фразы дает тон более спокойный, тот нудно-тоскливый, которым отмечено отношение Елены ко всему, что происходит кругом нее»².

¹ Музей МХАТ.

² Вл. И. Немирович-Данченко, Избранные письма, стр. 178.

Немирович-Данченко как бы приглушает слишком интенсивное звучание сцены.

По-видимому, эти изменения коснулись не одной только сцены с дядей Ваней. В том же письме Немировича-Данченко говорится: «В ваших двух сценах с Еленой еще не разобрался, но, кажется, в 4-м действии тоже попрошу кое-каких уступок или разъяснений».

Это чувствовала и сама Книппер. Она обращалась за советом к Чехову:

«Меня смущает, — писала она Чехову 26 сентября 1899 года, — реплика Алексева по поводу последней сцены Астрова с Еленой: Астров у него обращается к Елене, как самый горячий влюбленный, хватается за свое чувство, как утопающий за соломинку. По-моему, если бы это было так, — Елена пошла бы за ним, и у нее нехватило бы духу ответить ему — «какой вы смешной»... Он, наоборот, говорит с ней в высшей степени цинично и сам как-то даже подсмеивается над своим цинизмом. Правда или нет? Говорите, писатель, говорите сейчас же»¹.

И Чехов на предположение, что Астров хватается за свое чувство, как утопающий за соломинку, отвечал совершенно категорически: «Но это неверно, совсем неверно! Елена нравится Астрову, она захватывает 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 в этой сцене 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 IV акта — тихого и вялого»².

Таким образом, роль пришла к спектаклю значительно измененной по сравнению с первоначальным замыслом Станиславского. Измененной в сторону большей сдержанности, приглушенности тонов.

Правда, тот тонкий чеховский карандаш, которым Книппер овладела в «Чайке», не сразу дался ей в гораздо более сложной, противоречивой роли Елены. На премьере она, по свидетельству Немировича-Данченко, «всю роль от начала и до конца переиграла. Было много поз, подчеркиваний и читки»³.

Если после премьеры ее упрекали в излишней экспансивности, трагизме, то во время гастролей МХТ в Петербурге в сезон 1901 года, пресса довольно дружно предъявила ей противоположный упрек — в излишней вялости, флегматичности. Книппер пробовала и так и эдак подойти к Елене.

И постепенно с годами Книппер поняла, что дело не в том, чтобы сократить свой актерский темперамент, который ей казался груб, и играть

¹ «Переписка А. П. Чехова и О. Л. Книппер», т. 1, стр. 82—83.

² Там же, стр. 87.

³ Вл. И. Немирович-Данченко, Избранные письма, стр. 181.

тихим голосом: «Можно ли сказать обыденно, как говорят дома в комнате: «Не в лесу и не в медицине дело... Милая моя, пойми, это талант!» Конечно же, нельзя, — вспоминает Книппер. — Я пробовала говорить это приподнято, громко — тоже получалось не то. Потом я поняла — вопрос не в том, говорить ли тихо или громко. Надо, чтобы это звучало красиво, поэтично, полно, взволнованно. Именно взволнованно. Я поняла, что дело вовсе не в том, что Елена тихая или вялая, пассивная. У нее в душе разброд, она вся волнуется. Это очень по-чеховски написано — все у нее неясно, противоречиво, все полно напряженной внутренней жизни — она и хочет жить, и не может. Играть ее надо с темпераментом — а тогда я молода была и просто этого не умела. Потом уж поняла».

И вот, когда Ольга Леонардовна это поняла, когда она уловила в Елене эту взволнованность души, этот разброд чувств, тогда пришло «зерно» образа Елены.

Даже те, кто совершенно не принимал Книппер в «Дяде Ване», должны были признать, что по внешности она была идеальная Елена Андреевна.

Действительно, трудно представить себе иной, более выразительный облик Елены, чем его давала Книппер.

Это богатство пышных каштановых волос, уложенных на затылке огромным узлом, который, казалось, оттягивал голову назад своею тяжестью. Несмелая, какая-то задумчивая улыбка, редко-редко возникающая на губах. Медлительность движений. И платья — по-летнему простые, свободные, едва-едва стянутые поясом на талии, с неизменными широкими рукавами. Так же, как кокетливые манжетки и вставочки у Аркадиной, — так эти свободные, хочется сказать, «ленивые» рукава у Елены Андреевны придавали ее туалетам особый, свойственный именно Елене характер.

«Она давала ленивую грацию этой бархатной женщины, — описывает Ольгу Леонардовну в роли Елены Щепкина-Куперник, — в которой иные ощущают «русалочью кровь» и которая на самом деле застенчива, женственна и проста душой. Эту женственность подчеркивали ее мягкие, волоочащиеся платья, такие непохожие на модные туалеты Аркадиной»¹.

«Ольга Леонардовна была очень хороша в этой роли, — вспоминает Н. Н. Литовцева, — в ней было что-то таинственное, манящее, влекущее.

В характере самой Ольги Леонардовны есть какая-то женская непоследовательность, нелогичность, иногда — каприз.

Конечно, это не вся Книппер, но эти черты ее, измененные и претворенные в сценическом образе, помогли ей создать чудесную Елену. Была в ней какая-то внутренняя непоследовательность, хаотичность, спутанность чувств. Та пленительная изменчивость, которая трудна актрисам и без которой не может быть чеховской Елены»².

¹ «Ежегодник МХТ» за 1945 г., т. 1, стр. 527.

² Из беседы с Н. Н. Литовцевой.

«Интеллигентка» — отвечает Книппер всякий раз, как спрашиваешь ее об Елене. И в этом определении для нее был главный смысл и содержание образа.

Елена вовсе не представлялась Книппер сухой, нудной натурой. Ее Елена была в полном смысле «роскошная женщина».

Не только обаятельная внешне — но умница, умеющая красиво выражать свои мысли. Может быть, она даже талантливая музыкантша. И лень ее — не унылая, а пленительная лень, в которой чувствовалась скрытая жажда жизни и в то же время боязнь, неумение жить. «Интеллигентка, — вот это-то ей и мешает жить, — говорит Ольга Леонардовна, — она ведь умница, все понимает — видит, что Астров в нее влюблен, и это манит ее. Но боится отдаться чувству, потому что чистюлька. Я думаю, у нее и раньше были романы. Она ведь очаровательница, знает свою силу и любит затягивать. Но все это не шло дальше флирта, как тогда говорилось. Вот так и с Астровым — не роман, а одно воображение. Переступить эту запретную черту, поддаться чувству, отдаться ему целиком — это она не может — тут и совесть, и трусость, и мнительность, и боязнь всяких решений. И так она слоняется около жизни. И красота ее и ум не приносят ей счастья».

Это была именно та робость, вялость, душевная лень и мнительность «героев современного романа», о которой говорил Чехов в «Рассказе госпожи NN».

«А тут еще несчастная фамильная черта всех Кашиныхцев: деликатное, мягкое, ленивое сердце. — слизняк, а не сердце», — говорится в одном из вариантов рассказа «Соседи».

Это фамильная черта не только Кашиныхцев, но многих родственных им героев Чехова. И не «хищничество» Елены, а вот именно это «деликатное, мягкое, ленивое сердце» и составляло у актрисы несчастье самой Елены Андреевны и всех ее окружающих.

«Слушая Вашу пьесу, — написал однажды Алексей Максимович Горький Чехову, — думал я о жизни, принесенной в жертву идолам, о вторжении красоты в нищенскую жизнь людей и о многом другом, коренном и важном»¹.

Эти мотивы пьесы нашли свое выражение в образе Елены Андреевны, созданном Книппер. Как и дядя Ваня, как Соня, ее Елена мечтала о счастье, страдала, томилась рядом с педантичным, капризным и себялюбивым Серебряковым.

Но сама жертва — она в то же время благодаря своей интеллигентской нерешительности, вялости, лени, душевной дряблости становится источником новых опустошений. И ее замечательная красота, неясство в этом глухом медвежьем углу, где люди живут трудной, се-

¹ М. Горький и А. Чехов. Переписка, статьи, высказывания, стр. 28.

рой «нищенскою» жизнью, оказывается губительной. Вторгнувшись в это однообразное существование, она никому — и самой Елене — не может доставить счастья и остается бесплодным и бесполезным даром. Красота Елены, не согретая верой в лучшую жизнь, страстным желанием бороться за нее — остается какой-то печальной игрой природы, случайно и не на радость подаренной людям, чтобы еще больше оттенить убожество и скудость их существования. Таково значение образа Елены в спектакле. Недаром Горький писал Чехову: «Опять «Дядя Ваня». Опять. И еще я нарочно поеду смотреть эту пьесу... все они — играют дивно! Малый театр поразительно груб по сравнению с этой труппой. Какие они все уминые, интеллигентные люди, сколько у них художественного чутья! Книппер — дивная артистка, прелестная женщина и большая умница»¹.

* * *

Новая пьеса Чехова как будто бы повторяла мотивы, прозвучавшие со сцены Художественного театра в его прежних драмах. Снова «тоскливая картина жизни в тусклом хаосе мещанской обыденщины» (Горький), снова рассказ о русской провинции, где изо дня в день разыгрываются молчаливые драмы и жизнь глушит людей, «как сорная трава».

Именно эти мотивы — и только эти мотивы — услышала критика, когда театр показал «Три сестры». Пьесу встретили дружными нападками за перепевы старого. Между тем «Три сестры» знаменовали собой новые мелодии в драматургии Чехова.

Уходили в прошлое 80-е годы, а с ними и астровское «без огонька». Наступали новые времена. Последние драмы Чехова родились в преддверии революции 1905 года.

Уже нарастало в стране рабочее движение. Уже выходили первые номера «Искры».

И это не могло не отразиться на чеховской драме. Нет в ней ни рабочих, ни революционной борьбы, но есть ощущение близящейся очистительной грозы.

«Пришло время, надвигается на всех нас громада, готовится здоровая, сильная буря, которая идет, уже близка и скоро сдует с нашего общества лень, равнодушие, предубеждение к труду, гнилую скуку». Эти слова Тузенбаха как бы окрашивают своим отблеском всю пьесу, каждую личную драму, разыгравшуюся в прозоровском доме. Это чувство нетерпеливого ожидания, порыва навстречу неизвестному, но близкому будущему звучит в финальных монологах сестер, уже переживших крушение личных надежд и все же не устающих надеяться и верить. Они как бы остановились на пороге событий, затаив дыхание: «Музыка играет так весело,

¹ М. Горький и А. Чехов, Переписка, статьи, высказывания, стр. 64.

так радостно и, кажется, еще немного и мы узнаем, зачем мы живем, зачем страдаем... Если бы знать, если бы знать».

Когда Немирович-Данченко через сорок лет снова задумался о постановке «Трех сестер», он говорил о героях пьесы: «...в них очевидно одно — желание оторваться от той жизни, которая их сейчас окружает, глубокая и мучительная неудовлетворенность действительностью, несущей в себе пошлость»¹.

Тоска по лучшей жизни, сила мечты и слабость мечтателей, порыв к будущему и столкновение его с косным настоящим — таковы те новые мотивы, которые зазвучали в пьесе Чехова, отзываясь на гул нарастающего революционного движения. Эти мотивы по-своему преломились в образе каждого из героев пьесы.

Исследователи чеховского творчества, разбирая пьесу, обычно рассматривают образы трех сестер как нечто неразрывное, слитное, почти единое. «Три сестры так похожи одна на другую, — писал когда-то поэт Иннокентий Анненский, — что кажутся одной душою, только принявшей три формы»².

Да. Чехов недаром делает всех трех героинь Прозоровыми, подчеркивая в них общее. Но кроме общего Чехов дает каждой сестре свое, особое: свой человеческий характер, свою судьбу, свое место и значение в пьесе.

«Три сестры» — это не только сходство, но и различие: «Ведь три героини, каждая должна быть на свой образец»³, — как писал Чехов Горькому. И Маша во многом отличается от Ольги и Ирины. Она ведет в пьесе свою мелодию, свою особую сюжетную линию.

Из трех сестер любовная тема звучит в образе одной только Маши. И звучит она не совсем обычно. Любовь приходит к Маше запретная, незаконная.

...Молодая, очень молодая девушка вышла замуж. Но брак не принес ей ни любви, ни радости. Прошли годы. И однажды она встретила человека, которого полюбила...

Как часто встречается эта житейская коллизия на страницах чеховских произведений! Здесь «Рассказ неизвестного человека» и «Дуэль», «Страх» и «О любви», «Попрыгунья» и «Дама с собачкой», «Дядя Ваня» и «Три сестры». Но как по-разному разыгрывается каждая из этих жизненных драм!

В 1892 году Чехов написал рассказ «Страх» (кстати, героиня его тоже носит имя Марии Сергеевны). Уже здесь в зародыше содержится коллизия Маши из «Трех сестер». Мария Сергеевна живет с мужем, кото-

¹ Вл. И. Немирович-Данченко, Статьи, речи, беседы, письма, стр. 319—320.

² Ин. Анненский, Книга отражений, Спб., 1906, стр. 154.

³ М. Горький и А. Чехов, Переписка, статьи, высказывания, стр. 87.

рого не любит, не любила никогда и отдает свое чувство его другу. Но первое их сближение оказывается и последним: «Я думал о том, что случилось, и ничего не понимал...

Зачем я это сделал — спрашивал я себя в недоумении и с отчаянием. — Почему это вышло именно так, а не иначе?»

Зачем? Почему? — напрасно задает себе эти вопросы герой. Был ли он прав, пойдя навстречу большому чувству женщины? Или виноват, обманув доверие ее мужа? В чем был его долг перед ними, перед самим собой, перед жизнью? И не найдя ответа на все эти вопросы, он попросту обращается в бегство. «В тот же день я уехал в Петербург, и с Дмитрием Петровичем и его женой уж больше ни разу не виделся».

Но проходит шесть лет и на свет является рассказ «О любви». И снова — та же коллизия. Но сознание несправедливости жизни уже овладевает героями Чехова. «Я все старался понять, почему она встретила именно ему, а не мне, и для чего это нужно было, чтобы в нашей жизни произошла такая ужасная ошибка».

В противоположность героям «Страха», Анна Алексеевна и Алехин остаются верны своему «долгу». Но проходят мучительные годы, и минута разлуки открывает, наконец, чеховским героям, каким бесчеловечным и бессмысленным был, по существу, этот мнимый долг. «Я признался ей в своей любви, и со жгучей болью в сердце я понял, как ненужно, мелко и как обманчиво было все то, что нам мешало любить. Я понял, что когда любишь, то в своих рассуждениях об этой любви нужно исходить от высшего, от более важного, чем счастье или несчастье, грех или добродетель в их ходячем смысле».

Так из путаницы невеселой и несчастливой жизни, из печальных ошибок рождалась иная правда, властно возникал призыв большой, настоящей любви.

И вот в 1899 году выходит «Дама с собачкой». Грустная история двух людей, встретивших друг друга слишком поздно, и все же нашедших в этой встрече свое нелегкое счастье — любовь, которой почему-то никогда не находится места в респектабельном буржуазном обществе: «Анна Сергеевна и он любили друг друга, как очень близкие, родные люди, как муж и жена, как нежные друзья; им казалось, что сама судьба предназначила их друг для друга, и было непонятно, для чего он женат, а она замужем; и точно это были две перелетные птицы, самец и самка, которых поймали и заставили жить в отдельных клетках».

В 1900 году Чехов написал «Три сестры», и эти слова могли бы послужить эпиграфом к повести любви Вершинина и Маши. И они, как Анна Сергеевна и Гуров, поняли уже, что «нужно исходить от высшего, от более важного, чем счастье или несчастье, грех или добродетель в их ходячем смысле».

Но что было это «высшее, чем счастье или несчастье»? Что была для

Чехова эта любовь, более важная, «чем грех или добродетель в их ходячем смысле»?

«Ты, Маша, глупая. Самая глупая в нашей семье, это ты», — говорит Ольга. И это не обмолвка, а существенное различие между сестрами в складе характера, в отношении к жизни, в судьбе.

Достаточно сравнить, как развивается в пьесе линия каждой из сестер, чтобы это различие стало очевидным.

Жизнь Ольги на протяжении драмы медленно и неуклонно идет на спад.

Ирина вступает в жизнь, полная радужных надежд и мечтаний. Но судьба младшей сестры, как и старшей, идет на убыль. В жизни Ольги изменения наступают постепенно, почти незаметно. Ирина — самая драматическая фигура пьесы. Жизнь безжалостна к ее юности. Ольга покорно принимает свою горестную участь. Ирина мучительно переживает гибель надежд: «Выбросьте меня, выбросьте, я больше не могу!» Но и она, подобно старшей сестре, увядает от акта к акту.

Лишь Маша — единственная из сестер — знает в пьесе не только увядание, но и расцвет. Пусть это цветение неповторимое и короткое, но это цветение.

В архиве Художественного театра хранится отпечатанный на машинке экземпляр пьесы «Три сестры» в том виде, в каком автор впервые познакомил с ней труппу в декабре 1900 года. Вариант этот весьма значительно отличается от канонической редакции пьесы. Сравнение их дает возможность глубже понять каждый ее образ.

Думаю, что я не ошибусь, сказав, что из всех героинь пьес и рассказов Маша для Чехова — самая любимая. Образ ее, хотя и написанный скупой, лаконично, в то же время раскрыт с исчерпывающей полнотой. Уже одно это существенно отличает Машу от ее предшественниц в рассказах «Страх» и «О любви».

В пленительном портрете «дамы с собачкой», с таким изяществом и законченностью нарисованном Чеховым, есть черты, существенно отличающие ее от Маши. При всей своей чистоте, поэтичности Анна Сергеевна все же натура заурядная. Маша — незаурядная. И еще — в отличие от всех женщин ее круга — от Ольги и Ирины, от Анны Сергеевны и Марии Сергеевны из рассказа «Страх» — в образе Маши сильна его народная основа.

Чувствуется эта народность образа Маши и во всем строе ее образной и меткой речи. И в поэтическом представлении о любви, как о «судьбе», «доле». Сказывается эта народная основа и в трезвости, реальности Машиного взгляда на жизнь.

Чехов дал Маше много от себя, от независимости своего ума, от умения не бояться ходячих представлений. Не потому ли Ольга, которая,

может быть, в силу своей профессии гораздо больше в плену условностей, называет Машу глупой?

Уже первые ремарки Чехова указывают на это пренебрежение Маши светскими приличиями. «Маша в черном платье», «Задумавшись над книжкой, тихо насвистывает песню». «Для того, чтобы понять, что это означает, — пишет А. Бруштейн в своей книге «Страницы прошлого», — надо вспомнить, что в те времена молодые женщины Машиного круга носили черное лишь по случаю траура, а свистеть считалось для женщины верхом неприличия и невоспитанности». Бруштейн видит смысл этих деталей в том, что «Маша не заботится о производимом ею впечатлении, не беспокоится о том, что о ней скажут или подумают»¹. Это правда, но это лишь половина правды.

С самых первых мгновений пьесы настроение Маши контрастирует с настроением сестер. Весна, именины Ирины, обе девушки с легкой грустью вспоминают о прошлом и мечтают о будущем. Трепетным ожиданием счастья окрашены их поэтические монологи. И как бы по контрасту с ними раздается «неприличный» свист Маши. Она не разделяет настроения сестер. Она не хочет ни вспоминать, ни мечтать. Ее не радует прелесть этого веселого весеннего дня: «Сегодня я в мерлехлюндии, невесело мне». И Маша — неслыханное дело! — собирается уходить с именин любимой сестры.

Что это? Сухость? Черствость? Невежливость?

«Меня волнует, оскорбляет грубость, я страдаю, когда вижу, что человек недостаточно тонок, недостаточно мягок, любезен», — говорит Маша. А между тем на протяжении пьесы Чехов дает немало случаев заподозрить Машу в черствости, даже в грубости.

Ольга «со слезами» провожает собравшуюся уходить с именин сестру: «Я понимаю тебя, Маша», а та «сердито» обрывает: «Не реви!»

Муж зовет Машу на вечер к директору гимназии. И она «сердито» ворчит: «Опять, черт подери, скучать целый вечер у директора!»

Старая нянька подает Маше чай. А Маша вместо благодарности, «рассердившись», набрасывается на нее: «Отстань! Пристаешь тут, покоя от тебя нет...». И, перейдя с чашкой к столу, где отдыхает за пасьянсом уставшая на работе Ирина, «сердито» смешивает карты: «Расселись тут с картами. Пейте чай!»

Удивительно, как часто сопровождает Чехов Машины слова ремаркой «сердито». Переделывая пьесу, он усиливает в речи самой Маши эту «сердитую» интонацию. В первом варианте она говорила Чебутыкину: «Только вы ничего не пейте. Вам вредно». Во втором: «Только смотрите: ничего не пить сегодня. Слышите? Вам вредно пить».

¹ А. Бруштейн, Страницы прошлого, М., «Искусство», 1952, стр. 164.

В первом варианте ее разговор с Кулыгиным звучал довольно мирно: «Кулыгин. Устраивается прогулка педагогов и их семейств.

Маша. Я не пойду.

Кулыгин. Милая Маша, почему?

Маша. Хорошо, только отстань, пожалуйста...»

В окончательном варианте Маша раздраженно отвечает Кулыгину:

«Маша. Не пойду я.

Кулыгин. Милая Маша, почему?

Маша. После об этом... (Сердито.) Хорошо, я пойду, только отстань, пожалуйста...».

Почти незаметная перестановка: «Я не пойду» — «Не пойду я», а между тем ответ Маши приобретает другой, гораздо более строптивый характер. Более того, когда пьеса уже приняла свой окончательный вид и репетировалась в Художественном театре, Чехов предупреждал Книппер: «Не делай печального лица ни в одном акте. Сердитое, да, но не печальное»¹.

Но — странное дело! — та самая Анфиса, которую обругала Маша, ничуть не оскорбляется этим: «Что ж ты обижаешься? Милая!» — нежно спрашивает она. Как бы для того, чтобы подчеркнуть, что дело здесь не в безответности Анфисы, Чехов заставляет ее тут же ворчливо передразнить Андрея. Более того, читатель, который в следующем акте возненавидит Наташу за ее грубость с той же самой Анфисой, готов не только простить Маше ее вспышки, резкие выходки — но именно за это отдать ей предпочтение перед ее более мягкими и деликатными сестрами. Потому что в Машиных выходках, в ее черном платье, в ее злости («Ты, Машка, злая», — говорит Ирина) он чувствует силу Машиного сопротивления обстоятельствам.

Во втором варианте пьесы Чехов дал Маше знаменательные слова, многое объясняющие в ее характере: «Когда берешь счастье урывочками, по кусочкам, потом его теряешь, как я, то мало-помалу грубеешь, становишься злоющей... (Указывает себе на грудь.) Вот тут у меня кипит...». Не это ли Машино «тут у меня кипит» делает ее самой любимой для автора героиней? И не оттого ли ее черное платье, и свист, и словечки — отнюдь не дамские, что в груди у Маши кипит и она хочет хотя бы так выразить свое презрение к ненавистному миру мещанства с его пошлым благоразумием и приличием, воплощенным для Маши в «вымытых, вымытых» Наташиных щеках?

Маша не просто пренебрегает приличиями, она бросает им вызов. Она — отлично воспитанная барышня — как будто даже бравирует немножко вульгарными выражениями, вроде «черт подери». В процессе своей работы над пьесой Чехов усиливал эту Машину браваду. Вместо скромно-

¹ «Переписка А. П. Чехова и О. Л. Книппер», т. 1, стр. 264.

го: «Выпью рюмочку винца... За ваше здоровье» — он дает ей озорное: «Выпью рюмочку винца! Эх-ма, жизнь малиновая, где наша не пропадала!»

И все эти «черт подери», «где наша не пропадала», шокирующие не только образцовую мешанку Наташу или благонамеренного Кулыгина, но даже деликатную Ольгу, — к лицу Маше, потому что в них слышится протест ее энергической, неукротимой натуры. И не оттого Машина «изящная вульгарность», что она, по выражению В. Ермилова, «немного дочь полка», а главным образом потому, что жизнь у трех сестер «не была еще прекрасной», а Маше хочется, чертовски хочется, чтобы она была такой!

Так легко, вспомнив рассказ Чехова «Человек в футляре» или «Учитель словесности», или просто взглянув на ее добрейшего мужа Кулыгина, представить себе существование Маши «среди суровых, напряженно-скучных педагогов, которые и на именины-то ходят по обязанности». Так понятно, что благонамеренные вечеринки у директора (вероятно, самой «светлой личности» в городе) и чинные прогулки «педагогов и их семейств» не могли с ранней юности внушить Маше ничего, кроме отвращения к деятельности учителя. А тут еще Ольга с ее нелюбовью к казенной гимназии. «Труд без поэзии, без мыслей», который на себе испытала Ирина, слишком рано показал Маше свою оборотную сторону. А ведь учительство было почти единственным и уж, во всяком случае, самым интересным поприщем, которое общество предоставляло тогда женщине! Надо ли удивляться, что оно не привлекло Машу? А между тем неразрешенные душевные силы искали выхода, молодость властно заявляла свои права, и нетерпеливая потребность найти в жизни какой-то смысл томил Машу. Подавленная жажда иной, светлой жизни будила недовольство, смутный протест против мешанского благополучия. Именно в это время Маша встретила Вершинина.

Это вовсе не значит, что Маша бросилась на шею Вершинину от скуки или «на зло» «*par dépit*», как сделала героиня одного чеховского рассказа. Но это значит, что любовь Маши и Вершинина была вызвана потребностью утолить жестокий духовный голод.

Настоящая любовь всегда приходит к героиням Чехова вместе с мечтой о жизни «невообразимо прекрасной, изумительной». Приходит как стремление вырваться из оков себялюбивого мешанского «счастья», глухого к человеческим страданиям. Не потому ли так часто встречается на страницах чеховских книг любовь запретная, незаконная, любовь несчастливая и тревожная?

Ведь даже случайный роман «дамы с собачкой» оказался настоящей любовью не только оттого, что Аня Сергеевна и Гуров были предназначены друг другу судьбой, но и потому, что в прошлом у нее был «муж-лакей», унылый провинциальный городишко и перед окнами — длинный серый забор с гвоздями. И Маша недаром «снимает шляпу», чтобы остано-

ся на именинах как раз вслед за тем, как Вершинин произносит свой монолог о будущем.

Но любовь Маши не только от протеста против мещанства, она сама — протест, вызов...

Чехов дважды повторяет в «Трех сестрах» мотив супружеской неверности — в образе Маши и в образе Наташи. Но как не похож Наташин «романчик с Протопоповым» на Машину любовь без сожаления к себе, без оглядки на ходячую мораль! Вот здесь-то особенно сказывается незаурядность и сила ее натуры.

«Дама с собачкой» сначала воспринимает свое сближение с Гуровым как падение, как тяжкий грех. И только долгое время спустя становится ей ясно, что это падение было не грехом, а долгом ее перед жизнью.

Поначалу Чехов дал и Маше момент испуга, колебания:

«Вершинин. Я люблю, люблю, люблю.

Маша (*закрывает лицо руками*). Не повторяйте. (*Вполголоса.*) Что делать? Я не знаю, не знаю, что мне делать теперь... Не повторяйте, не надо. Сюда идут».

Но потом он решительно отказался от этого мотива, еще сближающего Машу с Анной Сергеевной:

«Маша (*тихо смеясь*). Когда вы говорите со мной так, то я почему-то смеюсь, хотя мне страшно. Не повторяйте, прошу вас... (*Вполголоса.*) А, впрочем, говорите, мне все равно... (*Закрывает лицо руками.*) Мне все равно. Сюда идут, говорите о чем-нибудь другом».

Маша смело, без колебаний и сомнений идет навстречу своей любви.

Но, может быть, ни в чем так не сказывается сила ее души, как в ее отношении к Вершинину.

В истории «дамы с собачкой» и Гурова — превосходство всецело было на его стороне.

Маша отнюдь не обольщается насчет Вершинина. Умные, насмешливые глаза ее отлично подмечают все его слабости. Но эти слабости, смешные стороны не заслоняют для нее лучшего и главного в нем — его мечту. И за это-то она сумела полюбить Вершинина, полюбить такого, как он есть, «с его голосом, его словами, несчастьями, двумя девочками». И в этой любви Маша не только равная — она более сильная, чем Вершинин.

Любовь не принесла Маше счастья, того сытого счастья, которое так ненавистно было Чехову. Его любимые герои никогда не бывают счастливы, ибо, как записал он дважды, «счастье и радость жизни не в деньгах и не в любви, а в правде». «Счастья нет, не должно быть и не будет для нас», — говорит Вершинин. И все же встреча с Вершининым оказалась счастьем для Маши — тем трудным счастьем, какое только и признавал Чехов. Потому что Маша не только страдала и смирилась — она сопротивлялась, она боролась. Пусть ее борьба была слепой, неравной, пусть

неумолимая действительность, отняла у нее даже это горькое счастье — жизнь Маши не прошла даром, ибо любовь ее была не просто «личным чувством» — она была бунтом против косных устоев мещанства.

Бывают в жизни каждого большого актера роли, которые, как в фокусе, концентрируют в себе его предыдущий творческий опыт и надолго вперед определяют его путь. Роли, значение которых выходит за рамки спектакля. Роли, которые становятся достоянием истории искусства. Это случается, когда актер лицом к лицу встречается со своей сокровенной, личной темой. И тема эта, которая подспудно проходила в прежних его созданиях и снова уйдет в подтекст в последующих, звучит открыто, ясно, во весь голос. Именно на таком скрещении путей, где творческая тема актера особенно полно сливается с замыслом драматурга, а этот замысел в свою очередь отвечает каким-то глубоким требованиям общественной жизни, — возник образ Маши — Книппер.

Нигде не раскрывал Чехов свое понимание любви как тончайшего из человеческих чувств и как общественной силы так полно и так уверенно. Никогда женская тема Книппер — тема стремления к счастью, к жизни вольной, тема бунта против жизни мещанской, косной, враждебной счастью и радости — не находила такого яркого воплощения.

Маша была и осталась лучшей ролью Ольги Леонардовны Книппер, как она — лучшей истолковательницей этой роли.

Н. Эфрос, не принадлежавший к числу «поклонников» Книппер, писал: «Маша, бесспорно, — самое счастливое, значительнейшее сценическое создание артистки, не только театром связанной с автором «Трех сестер». Она прошла через все пять его драм; до высоты вершинной, до совершенного, поскольку это вообще допускает человеческая и актерская природа, перевоплощения в образ и нереживания всех его чувств поднялась в Маше. «Una vita vissuta», «пережитая жизнь», — писал один итальянский критик про одно исполнение Элеоноры Дузе. Мне всегда вспоминается это определение, когда я думаю о Маше — г-же Книппер. Вот именно пережитая жизнь, во всей ее сложности, противоречивости, угловатостях, срывах, непоследовательностях, капризах и бунтах сердца»¹.

Не сыгранная роль, а именно «пережитая жизнь» — это и было то, к чему стремились, чего добивались всегда в своей работе с актером Станиславский и Немирович-Данченко. Для зрителей спектакля МХТ исполнители как-то незаметно сливались с образами пьесы, чтобы войти в биографию современников уже не просто сценическими созданиями, но живыми, близкими, доподлинно существовавшими людьми.

В архиве Ольги Леонардовны среди других ролей сохранилась и роль Маши, отпечатанная на машинке, в тетрадке обычного формата, на кото-

¹ Н. Эфрос, «Три сестры». Пьеса А. П. Чехова в постановке Московского Художественного театра, П., 1919, стр. 62—63.

рой кто-то написал напутствие, оказавшееся пророческим: «В счастливый час!» Эта тоненькая тетрабочка занимает очень скромное место среди других, гораздо более объемистых рукописей. На шестнадцати страничках уместилась вся роль Маши, все полагающиеся при ней ремарки и реплики партнеров. Как это было бы мало для актрисы, привыкшей к цветистым монологам, к эффектным выходам и уходам, написанным «на аплодисменты». И как это много для актрисы Художественного театра, верной ученицы Станиславского и Немировича-Данченко, воспитанной на пьесах Чехова!

Чехов дал Маше всего четыре сцены, и в них очень мало слов: Маша неразговорчива. А между тем в этих четырех сценах, в этих немногих словах заключена вся Машина жизнь с ее прошлым, настоящим и будущим. Актриса должна была не только хорошо и правдиво сыграть те немногие сцены, которые дал ей автор, но и пройти с Машей по всем путям ее жизни до памятной встречи с Вершининым и после разлуки с ним.

Не сразу это далось Книппер в полной мере. По-настоящему и до конца она раскрыла образ Маши не на премьере, а гораздо позднее, когда стала уже зрелой артисткой. Но с самого начала она видела в Маше не роль, которую нужно сыграть, а жизнь, которую нужно прожить.

Тревожной нотой тоски, ожидания начинала Книппер спектакль.

Режиссер несколько отступил от ремарки Чехова и своей мизансценой еще более подчеркнул Машину «мерлехлюндию». В спектакле она не сидела с книгой, а полулежала на тахте, спиной к публике. И ее праздность, особенно заметная рядом с деятельным оживлением сестер, ее упрямая неподвижность и самая поза ее — такая домашняя и в то же время неудобная, неприкаянная, как будто говорили: пропади оно все пропадом! В то же время эта одинокая, молчаливая фигура была исполнена напряженной внутренней жизни, точно предчувствия близящейся грозы.

«Глядя на ее Машу, вы как будто сразу видели все,— вспоминает Щепкина-Куперник,— и ее неудобную, предоставленную равнодушной прислуге квартирку, где наводит порядок педантичный, добродушный Кулыгин и где ей милы разве только валяющиеся в беспорядке книги. Вы видели и ее жизнь с нелюбимым мужем... Весь рассказ о ней уже написан в одной ее фигуре, и с первой минуты эта черная фигура, молчащая над книгой, приковывала к себе внимание, и вы чувствовали, что недаром она молчит, в этом молчании таится возможность готовящейся драмы и оторваться от нее было нельзя»¹.

И чем более упрямо, ни на кого не глядя, продолжала Маша лежать на диване, чем более скучным голосом произносила она свои первые слова: «У лукоморья дуб зеленый, золотая цепь на дубе том...»; чем более соинным казалось лицо ее; чем ленивее, как бы нехотя, падевала она шляпу, отыски-

¹ «Ежегодник МХТ» за 1945 г., т. 1, стр. 528.

вала жакет, натягивала перчатки, тем явственнее сквозь внешнее равнодушие и медлительность ощущался нервный ритм ее внутренней жизни, чувствовалось, как накапливалась злая обида в душе ее: «Я не играла Машу ноющей, несчастненькой, кисляйкой, — говорит Книппер, — она вся крепкая, подобранная. Очень важно было найти в ней верный внутренний ритм».

Но в ту минуту, когда Маша, недовольная собой и сестрами, растревоженная их мечтами, уже готова была уйти «куда-нибудь», на пороге появлялся подполковник Вершинин — К. С. Станиславский.

«Ясно почувствовалось, что встреча с артиллерийским полковником — из категории «роковых», определяющих судьбы»¹, — писал Н. Эфрос.

Даже фотографии дают почувствовать, чем была для Маши — Книппер эта встреча.

До прихода Вершинина Маша казалась одинокой даже возле сестер.

Вот она стоит, скрестивши на груди руки, отдавшись своим невеселым мыслям, или по-мужски прямо, руки в карманы — настоящая дочь военного. Есть в фигуре Маши — Книппер эта отцовская осанка, почти военная выправка. И в то же время есть в ее опущенной голове, в зябко спрятанных в карманы руках какая-то сиротливость, одиночество. Плечи ее выпрямлены, но, кажется, выпрямлены с усилием, вопреки сгибающей их тяжести. Как будто Маша устала нести бремя своей никчемной жизни и все-таки не хочет сдаться, согнуться под этим бременем.

Но как меняет Машу одно появление Вершинина. Его необычные речи, так непохожие на церемонную скуку педагогических разговоров — его низкий голос, и, главное, — общность воспоминаний о Москве, о юности, когда еще не было Кулыгина. В надеждах — нет, но в воспоминаниях — она вместе с сестрами. Она уже сама подсаживается к ним и вместе с Ириной затевает веселую возню, чтобы вытащить в гостиную упирающегося Андрея. «Нужно видеть это равнодушное, сонное лицо, как оно преобразается под влиянием проснувшегося чувства!» — писал один из рецензентов². Не только лицо, вся фигура, все существо Маши преобразается. Хмурая, сердитая, какой она становится женственной, обаятельной! Голова ее не гнется больше книзу — она глядит на сестер, на брата, на Вершинина с доверчивой улыбкой. И в этой улыбке — ласка и предчувствие счастья. И хотя Маша по-прежнему стоит поодаль — она уже не кажется одинокой.

Станиславский в режиссерском экземпляре почти незаметными деталями отмечает сразу возникший взаимный интерес Маши и Вершинина. Взгляды, смех, внезапно возникающие неловкие паузы намечали тонкий узор зарождающейся симпатии. Но, может быть, даже больше, чем Станиславский-режиссер, помог на этот раз Книппер Станиславский-актер.

¹ Н. Эфрос, «Три сестры», стр. 63.

² «Россия», 3 марта 1901 г.

Станиславский—Вершинин и Книппер—Маша вошли в историю русского театра как один из самых прекрасных и самых слитных актерских дуэтов.

Это не были два — пусть даже отличные — исполнения. Это был именно дуэт, в котором так ярко сказались новые принципы искусства Художественного театра, искусства ансамбля, объединенного режиссерской мыслью. И исполнение Книппер было как бы приподнято и просветлено той мечтой о будущем, которую нес Вершинин — Станиславский.

Передо мной два фото Маши, разделенные пятнадцатью годами и не относящиеся даже к одному, строго определенному моменту спектакля. Но в них угадывается зарождение чувства. Это уже не тревожное предгрозые начала спектакля. Это предчувствие счастья.

Маша стоит как будто бы собираясь уйти — на ней шляпа, жакет, она натягивает на руку перчатку. Но мысли ее поглощены другим: она как будто колеблется — идти или оставаться, как будто прислушивается, как зарождается в глубине ее существа какое-то новое чувство. И лицо Маши еще серьезно — оно лишь изнутри освещено отдаленным предчувствием улыбки.

И вот сброшены шляпа и жакет, Маша сидит и, наверно, слушает Вершинина. Она не смотрит на него, и, трудно сказать, к чему прислушивается больше — к его ли голосу или к тому, как голос этот и слова отдаются в ее существе. На губах ее блуждает неопределенная, таинственная улыбка.

Это еще не любовь — это какая-то счастливая взволнованность всего ее существа, предчувствие, от которого сжимается сердце и ресницы сами опускаются, чтобы спрятать предательский блеск глаз. Вся прелесть уже возникшего, но еще неосознанного чувства в этих опущенных глазах, в смутной, едва брезжащей улыбке.

Как жадно ловит она слова Вершинина, как верит им, как вглядывается в милое ей лицо, чтобы потом неприметно отвести глаза с этой тихой улыбкой. Никто не существует для нее сейчас. «Что за разговор интимный с Тузенбахом, после того как сняла шляпу и вернулась из передней? — предупреждал актрису Немирович-Данченко. — Никаких Тузенбахов, никого ей не надо, — разве только этого славного полковника»¹.

И как безжалостно возвращало ее к действительности появление шумного, сияющего Кулыгина. Сейчас, как никогда, ей несносен самодовольный смех Кулыгина, ее раздражает его громкий голос, и хотя Маша не смотрит на мужа, кажется, она спиной чувствует его лакейскую позу.

«Мой муж, быть может, честный, хороший человек, но ведь он лакей!» — жаловалась Гурову «дама с собачкой». Лакей!

Но чем сильнее ее отчаяние, стыд, злоба на жизнь, тем более властно

¹ В. И. Немирович-Данченко, Избранные письма, стр. 208.

поднимается в душе ее протест против этой жизни «проклятой, невыносимой», тем нестерпимее, ярче жажда счастья. Она хвстает вилку, озорно стучит по тарелке: «Выпью рюмочку винца! Эх-ма, жизнь малиновая, где наша не пропадала» — и говорит это с неподражаемой ширью, — вспоминает Гиацинтова. — В ней есть смелость, отчаянность, она — широкая, разливная»¹. И с этой отчаянностью Маша устремляется навстречу своей любви.

Если в первом акте тоска Маши контрастировала с весенним настроением всей сцены, то во втором акте, напротив, лирическая линия Машинной любви шла наперерез главной теме спектакля — наступлению пошлости.

Зима, «Сразу пропала солнечность, утерялся горизонт, стало теснее, более замкнуто»², — описывает художник спектакля Симов настроение, которое искали в декорации второго акта.

И в это сонное царство, в дом, где водворилась Наташа со своим Бобиком, с пеленками, с тошнотворным порядком, где все меньше места радости, входят Маша и Вершинин.

Маша входила молодая, радостная и как будто вносила с собой струю свежего морозного воздуха в темноту комнат и жар печей.

Вот она приостановилась на секунду, чтобы подождать Вершинина, и весь облик ее кажется овеянным счастьем. Светлая кофточка, которую она, должно быть, давным-давно уж не надевала, сменила черное платье. Улыбка неудержимо просится наружу, и, чтобы сдержать ее, Маша прилежно смотрит на ripse-peз. Удивительна была у Книппер эта сдержанная и всегда немножко затаенная Машина улыбка. Как будто Маша знает про себя что-то такое хорошее и радостное, что даже страшно выговаривать. Как будто она сама дивится проснувшейся в ней буйной силе жизни и любви. «Второй акт полон этой любви»³, — писала Книппер в письме к Чехову. Любовь — не страсть, а именно любовь в самом высоком смысле этого слова — переполняла Машу и Вершинина.

Уныло гудит зимний ветер в трубе, тоскливо скребется мышь, из комнаты Андрея доносится жалобная мелодия скрипки, в столовой проходит заспанная горничная с лампой, но никто не в силах нарушить для Маши очарования этого вечера и тихого голоса Вершинина. Она страшится слов любви и ждет их, вот они уже готовы сорваться. «Кроме вас одной у меня нет никого, никого...». И чтобы отдалить неотвратимо приближающуюся минуту, она торопится перебить их нервной попавшейся фразой: «Какой шум в печке. У нас незадолго до смерти отца гудело в трубе». Она нервно смеется, ей нужны, нужны эти слова, нужны, как воздух, как дыха-

¹ «Ежегодник МХТ» за 1945 г., т. 1, стр. 545.

² В. А. Симов, Моя работа с режиссерами, Музей МХАТ.

³ «Переписка А. П. Чехова и О. Л. Книппер», т. 1, стр. 282.

ние: «Великолепная, чудная...». И, не имея сил оторвать голову от спинки дивана и боясь, что Вершинин увидит сияние радости в ее глазах, она поднимает руки, закрывает лицо: «Не повторяйте, прошу вас... А впрочем, говорите, мне все равно». Она произносит это даже не голосом, одним дыханием и роняет руки...

«Во втором акте Немирович настаивает, чтобы Вершинин и Маша не были бы одинокими, а чтобы было впечатление, что они нашли друг друга»¹, — рассказывала Книппер в письме к Чехову в период репетиций. «Нашли друг друга» — так звучал дуэт Вершинина и Маши во втором акте.

Когда Вершинину приносили письмо из дому, Маша сразу понимала, а между тем не хотела понимать, что случилось. Погасал смех, она насто-роженно и ревниво заглядывала через плечо Вершинина и провожала его до передней. Захлопывалась наружная дверь... Обида, боль, злость бушевали в сердце Маши. Она знала — никто не виноват, но было нестерпимо; надс было сорвать злость. Она устремлялась к столу, где мирно сидели за пасьянсом Ирина, Чебутыкин, Федотик, Родэ, и учиняла дебош. Расталкивала всех, сердито смешивала в кучу карты, хотя места за столом было предостаточно, и на обиженный по-детски возглас Ирины «ты, Машка, злая» сварливо огрызалась: «Раз я злая, не говорите со мной. Не трогайте меня!» Чтобы не заплакать, ей необходимо было наброситься на кого-то, наскандалить, обругать: «Вам шестьдесят лет, а вы, как мальчишка, всегда городите черт знает что».

«Вокруг образа, вокруг его общечеловеческой психики — довольно сложная и плотная жанровая корочка. Она сохранена исполнением великолепно, — писал о Книппер Эфрос. — ...Артистка ничего не прячет от глаз в «корочке», не боится и грубостей генеральской дочери, ее раздражений, резких слов, приступов злобы»².

«Я очень хорошо ощущала какую-то внутреннюю характерность Маши, — рассказывала Ольга Леонардовна, — она ведь не простая «дама», а самобытная, особенная. И черта может пустить, и обозлиться, но все это изящно, потому что у нее внутреннее изящество есть. Она талантливая, наверное, играет хорошо, только девать талант некуда».

Любовь и злость, радость и отчаяние томили Машу. А тут еще музыка. «Станиславский, — писала Книппер Чехову, — установил, что под вальс, который играет Тузенбах, танцуют Ирина и Родэ, а Маша врывается русским вальсом со словами: барон пьян»...³. Она действительно врывалась в лихорадочном веселье, с какой-то странной усмешкой, указывая рукой на барона, и кружилась, кружилась, как во сне. Ее подхватывал Федотик, и они кружились вместе — не танцевали, а именно кружи-

¹ «Переписка А. П. Чехова и О. Л. Книппер», т. 1, стр. 287.

² Н. Эфрос, «Три сестры», стр. 63.

³ «Переписка А. П. Чехова и О. Л. Книппер», т. 1, стр. 286—287.

лись, и была в этом сумасшедшем кружении, внезапно оборванном появлением Наташи. невысказанная обида на жизнь и сила страсти, было в нем что-то удалое, отчаянное, как в ямщицких песнях, как в пляске Любки из рассказа Чехова «Воры». И здесь, как нигде, раскрывала Книппер народную, русскую стихию в своей Маше.

Роль Маши стала самой счастливой удачей актрисы, а между тем далась она ей нелегко. Трудно сейчас представить, но был момент, когда Книппер едва не сняли с роли.

Камнем преткновения для актрисы и режиссеров оказался третий акт, в особенности сцена «покаяния» Маши.

«...Как, в сущности, жалка любовь Маши и Вершинина, вспыхнувшая на этом трагическом фоне, любовь на пожаре, когда все гибнет»¹, — пишет критик. Но не так играли третий акт Вершинин — Станиславский и Книппер — Маша.

Возникнув от первой встречи, от первого взгляда, зыбкий огонек их любви разгорался все ярче «в тусклом хаосе мещанской обыденщины», чтобы в третьем акте вспыхнуть победным пламенем наперекор теснящей его обывательщине.

Но такое решение пришло не сразу. Не сразу режиссер спектакля Станиславский понял, что чеховские герои «не носят со своей тоской, а, напротив, ищут веселья, смеха, бодрости; они хотят жить, а не прозябать». Не сразу Книппер согласилась с тем, что Вершинин и Маша — «нашли друг друга».

Когда в январе 1901 года Немирович-Данченко, вернувшись из заграничной поездки, вступил в работу над почти готовым спектаклем, он нашел Книппер в разладе с самой собой и Станиславским. Третий акт упорно не давался актрисе. Понадобились длинные беседы и специальные занятия с Немировичем-Данченко, подкрепленные указаниями самого Чехова, чтобы все постепенно встало на свои места.

Суть расхождений между актрисой и режиссером сводилась к тому, что Книппер в третьем акте играла драму любви, уже близящейся к прощанию, а Немирович-Данченко хотел видеть любовь, торжествующую над «проклятой» жизнью.

Чехов в этом споре всецело встал на сторону Владимира Ивановича. Но его письмо лишь подтвердило для актрисы то, что она уже поняла сама. Как бы предваряя чеховский совет, Книппер сообщала ему, что изменила своему первоначальному замыслу: «Каяться буду не громким голосом, но с сильным внутренним темпераментом, и с отблеском счастья, если так можно выразиться»².

¹ В. Е р м и л о в, Драматургия Чехова, М., «Советский писатель», 1948, стр. 210—211.

² «Переписка А. П. Чехова и О. Л. Книппер», т. 1, стр. 287.

Это не был спор об одной только Маше. Звучание всего спектакля в большой мере зависело от того, будет ли любовь Вершинина и Маши с самого начала омраченной, «жалкой» или она хоть ненадолго разгонит «мрак окружающих обстоятельств». И тогда не бессильной, минорной нотой прозвучит она в спектакле, а мужественным протестом против жизни, враждебной счастью. Но вопрос о том, что играть актерам в третьем акте (а, следовательно, и во всей пьесе), тесно переплетался с вопросом о том, как играть. Как играть Чехова?

Хотя позади у Художественного театра уже были «Чайка» и «Дядя Ваня», становление своеобразного «чеховского» стиля вовсе не было завершено. «Три сестры» не были поставлены бестрепетными руками мастеров, как это иногда кажется историкам театра.

Было бы неправильно делать вид, что разногласия по поводу Чехова между обоими режиссерами спектакля носили только частный, случайный характер. Нет, споры были ожесточенные и принципиальные. И самая их принципиальность была плодотворна. Процесс рождения чеховской поэтики был сложный диалектический процесс. И только в синтезе своеобразного понимания Чехова Станиславским, Немировичем-Данченко и каждым из участников спектакля лежал залог успеха Художественного театра.

И здесь главные споры возникали вокруг третьего акта. Впоследствии, делая заметки на полях рукописи «Моя жизнь в искусстве», Немирович-Данченко отмечал, что, работая над «Тремя сестрами», Станиславский был еще отчасти во власти «тех сценических писателей старой школы, которых играл и ставил. И тут еще он заставлял Книппер каяться в III действии, как Никиту во «Власти тьмы», метаться на коленях перед сестрами с распущенными волосами, и недоумевал, когда я говорил, что Маша просто сидит и даже улыбается, когда кается, потому что в основе ее чувств радость, а не покаяние».

Но дело было не в том, что Станиславский не понимал Чехова. Дело было в разном подходе к нему, в разных путях обоих режиссеров.

Люди обедают, только обедают, а в это время слагается их счастье и разбиваются их жизни — сказал однажды Чехов. Станиславскому была ближе вторая часть этой формулы: он очень остро чувствовал внутреннюю действенность чеховских драм. И на первых порах работы над пьесой он стремился вызвать ее на поверхность.

Немирович-Данченко тонко ощущал особенность литературной манеры писателя. Внешняя действенность, которой требовал от актеров Станиславский, казалась ему непониманием Чехова. Он входил в работу над спектаклем и умерял буйство фантазии Станиславского, убирая лишние детали и находя по-чеховски лаконичную форму для его скрытых и будничных драм. Так было с «Чайкой», «Дядей Ваней». Но работа, проделанная Станиславским, не пропадала даром. Она была необходима. Необходимы были десятки жизненных и правдивых мелочей быта, звуков, све-

товых эффектов, чтобы и зритель и актер прониклись достоверностью происходящего; не беда, что некоторые из этих великолепных деталей оказывались потом лишними. Необходимо было вынести на поверхность подспудные столкновения героев, хотя бы для того, чтобы затем увести их снова куда-то в подтекст, во второй план спектакля.

Так случилось и с «Тремя сестрами».

Когда Немирович-Данченко вошел в репетиции, он восстал против излишней драматизации, чересчур обнаженной действенности, привнесенной в пьесу Станиславским. «Проходили 2 раза третий акт. Немирович смотрел и многое, кажется, изменит,— сообщила Ольга Леонардовна Чехову.— Станиславский делал на сцене страшную суматоху, все бегали, нервничали, Немирович, наоборот, советует сделать за сценой сильную тревогу, а на сцене пустоту и игру неторопливую, и это будет посильнее»¹.

И на этот раз, как в споре с Книппер, Чехов оказался на стороне Немировича-Данченко.

Но ведь и сам Станиславский постепенно двигался в том же направлении: «Станиславский за третий акт сказал, что я кармениста, надо более сонную и сдержанную»²,— писала Книппер Чехову еще до приезда Немировича-Данченко.

Здесь между режиссером и актрисой повторился в миниатюре тот спор, который шел по поводу трактовки всего третьего акта. И если Станиславский в своих расхождениях с Немировичем-Данченко был по-своему прав, вскрывая прежде всего действенную линию у Чехова, то и Книппер была права в своем стремлении драматично пережить все чувства своей героини.

Чтобы сыграть роль скупой и наполненной, надо было сначала прожить ее бурно и ярко. В одном из писем к Чехову Книппер обмолвилась очень существенной фразой: «Станиславский говорит, что я слишком драматизирую роль,— и пояснила.— Понимаешь, роль еще не перебурлила»³.

«Не перебурлила», а должна была перебурлить, как и весь спектакль. Перебурлить, чтобы потом отлиться в те лаконичные и простые формы, которые так непохожи были на привычную «сценичность» современных пьес; когда, наконец, внешний темперамент стал внутренним, глубоко сосредоточенным — тогда разработанная Станиславским сложная партитура роли стала подчас мешать актрисе обилием внешнего движения. Захотелось меньше принимать участия в ночной суматохе, больше сидеть, молчать, прислушиваться к самой себе...

Это не значит, что режиссерский план был не нужен. Но он сыграл свою роль, разбудив фантазию исполнителей, подсказав им главные за-

¹ «Переписка А. П. Чехова и О. Л. Книппер», т. 1, стр. 276.

² Там же, стр. 274.

³ Там же, стр. 282—283.

дачи куска, то или иное приспособление, и теперь должен был уступить место живому творчеству актера.

Таким нелегким путем овладевала Книппер вместе со всем театром чеховской поэтикой. И та самая актриса, которая едва не провалила роль, которую на репетициях упрекали в излишней драматизации, поразила всех благородной сдержанностью и внутренней силой своей игры в третьем акте.

Передо мной фотография, изображающая группу трех сестер. Ирина прилегла к плечу Ольги, и старшая сестра обняла ее с материнской нежностью. Маша поместилась рядом с Ольгой. Она сидит, привычно скрестив на груди руки, склонив голову, погруженная в свои думы. Она близко-близко придвинулась к Ольге, чтобы чувствовать ее локоть, но это инстинктивное движение — мысли ее далеко.

Это фото очень точно отражает место, какое занимала Маша — Книппер в спектакле. «Маша должна быть очень непохожая, очень отдельная от сестер, — говорит Ольга Леонардовна, — она и одевается иначе, и походка у нее другая. Те — мягкие, деликатные, она резкая». Она любила сестер, была связана с ними общностью воспоминаний в прошлом и желаний в будущем, но все же стояла как-то особняком. У нее был свой мир чувств и дум, недоступный и непонятный Ирине и Ольге. Жизнь ее в спектакле шла как бы в двух планах. Одна — видимая всем, с приходами и уходами, привычкой валяться на диване и свистеть, с резкими словечками и неожиданными выходками. И другая, невидимая простым глазом, но всегда напряженная, жизнь ее ума и сердца, со сменами отчаяния и надежды, с ожиданием и свершением большой любви. Эта невидимая жизнь заставляла Машу надолго замолкать, как бы прислушиваясь к самой себе, задумчиво или скорбно опускать глаза, вызывала на ее губах едва заметную затаенную улыбку. Эта внутренняя жизнь явственно проступала сквозь скупые слова роли, придавая Маше — Книппер оттенок загадочности. Такой сосредоточенной в себе, отрешенной начинала Маша третий акт.

За окнами медленно догорал пожар. Из ближней церкви доносился звон набата, затихал гомон голосов, а в комнате было тихо и сонно. Намаявшись за день, Маша лежала на тахте. Негромкими голосами начинали спорить Наташа и Ольга. В другое время Маша, может быть, вмешалась бы в этот спор и сказала Наташе два-три энергичных слова, но сейчас эта ненужная ссора грозила нарушить ход ее смутных мыслей. И Маша, окинув недовольным взглядом спорящих, сердито ухватывала подушку за угол и уходила, лениво таща ее за собой. Постепенно в комнату сестер стекались обитатели и посетители дома.

Задремали Ирина, Тузенбах, сладко спит, привалившись на диване, Кулыгин, и только Вершинин не может побороть возбуждения и говорит, говорит...

И тогда, наверное, услышав его голос, в комнату тихо входит Маша и останавливается поодаль у стола. Глаза их встречаются...

«Какая сила в безмолвной мимической радости в присутствии любимого человека! — описывал игру Книппер в своей рецензии П. Ярцев. — Маша (Книппер) тихо подвигается, не имея сил скрыть восторженной улыбки сознанный любви. Вершинин чувствует эту улыбку, видит ее в полутьме и все в нем просветляется — самый голос принимает иные интонации»¹.

И, чувствуя, что наступает решительная минута, Вершинин встает и подходит к письменному столу, за которым присела Маша. Опустив глаза, она чертит что-то бессмысленное на листке бумаги, чтобы скрыть готовое прорваться волнение и ликование. Вот Вершинин уже над ней, он стоит близко-близко, не отрывая от Маши влюбленного взгляда. Она слышит его низкий голос: «Любви все возрасты покорны» — и в смутении поднимает глаза — мгновенный взгляд, застенчивая, счастливая улыбка. И, склонив голову, почти музыкальной фразой Маша доверчиво спрашивает его: «Трам-там-там?» И взволнованно, с тихим журчащим смехом: «Тра-ра-ра?»

«Рискованная сцена между ним (Вершининым.— М. Т.) и Машей (Книппер) во время пожара прошла с какой-то гениальной простотой. Книппер была чудно хороша»², — восторженно писал один из рецензентов. Все было понятно без слов. Эта тревожная ночь с ее волнением, уничтожившим обычную сдержанность. Любовь, наполняющая сердца восторгом. Перыв к счастью, готовый снести все преграды. И эти взволнованные быстрые вопросы и ответы — без слов, почти без жестов, только голосом, взглядом, наклоном головы.

И когда в комнату врывался «погорелец» Федстик и все просыпалось. — Вершинин и Маша обменивались последним торопливым и немножко заговорщицким «трам-трам». Все было ясно, и Вершинин, напевая, уходил в зал.

Ирина в отчаянии рыдала: «Выбросьте меня, выбросьте». — и Маша сочувствовала ей, и понимала, что хорошо бы помочь Ольге, но не было сил отогнать томительную радость, и, чтобы как-нибудь начать разговор, проводив глазами прошедшую мимо Наташу, Маша вдруг усмехалась: «Она ходит так, как будто она подожгла». Невысказанное счастье томил ее.

«Сначала я чересчур драматизировала покаяние, — вспоминает Ольга Леонардовна, — а потом поняла: она полна счастья. Грудь полна. Сестры плачут, у обеих слезы, а мне хочется поделиться своей радостью. Тут

¹ «Театр и искусство», 1901, № 8.

² «Север», 11 марта 1901 г.

ночь, пожар, тревога, и нет сил молчать, хоть я и знаю, что они меня не поймут».

Режиссер и актриса отказались от той сложной разработки сцены «покаяния», которая была предложена Станиславским в режиссерском экземпляре. Книппер вела «покаяние», не меняя позы, почти без движений, вела не как «покаяние» даже, а, помня совет Чехова, просто как «откровенный разговор».

«Мне хочется каяться, милые сестры. Томится душа моя», — помолчав, начинала она с чуть заметным волнением в голосе, а улыбка, тихая, мечтательная, неудержимая, возникала в глазах, трогала губы. — «Покаюсь вам и уж больше никому, никогда...».

Маша закрывала руками покрасневшее, счастливое лицо и смущенно усмехалась, точно подбадривая себя.

Ей было трудно открыть даже сестрам свою заветную, свою радостную тайну. Трудно было назвать имя Вершинина — ей, мужней жене, — им, девушкам. Она собиралась с духом и через силу, но твердо продолжала:

«Я люблю, люблю... люблю этого человека... Вы его только что видели»... Маша запиналась только на мгновение и, как кидаются в холодную воду, с отчаянным вызовом бросала: «Ну, да что там. Одним словом, а л ю б л ю Вершинина»...

Она не слушала возражений Ольги, не хотела замечать ее протестов — она предвидела их. Маше хотелось объяснить сестрам, как случилось, что она полюбила, и с каким-то задумчивым удивлением Маша произносила: «Он казался мне сначала странным, — и, по-детски округлив глаза, вздыхала: — потом я жалела его... потом полюбила...» Но улыбка сходила с лица ее, голос становился низким и страстным, — «полюбила с его голосом, его словами, несчастьями, двумя девочками...».

Ей казалось, что даже Ольга должна понять силу ее чувства. И к кому, как не к сестрам, прийти со своей радостью? Но Ольга не хотела принимать. И ее усталое: «Я не слышу все равно» — выводило Машу из себя. Глаза ее темнели, сдвигались брови: «Э, глупая ты, Оля», — нетерпеливо и резко обрывала она сестру.

«Люблю — такая, значит, судьба моя. Значит, доля моя такая... И он меня любит...».

...Была в этом признании и радость и еще больше — печаль. Точно в эту минуту Маша вдруг почувствовала, как скоро «доля» эта станет горькой долей.

И она раздумчиво говорила:

«Это все страшно. Да? Не хорошо это?»

Как будто спрашивала не Ольгу, а судьбу свою.

«О моя милая... Как-то мы проживем нашу жизнь, что из нас будет... Когда читаешь роман какой-нибудь, то кажется, что все это старо, и все

так понятно, а как сама полюбишь, то и видно тебе, что никто ничего не знает и каждый должен решать сам за себя...».

Это «сам за себя» Маша говорила твердо, почти мрачно, и видно было, что «за себя» она уже все решила, и какие бы беды судьба не послала ей потом, — она ни за что не отдаст своего сегодняшнего нелегкого счастья. Счастья! И таинственная, лукавая улыбка снова появлялась на лице ее.

«Милые мои, сестры мои... Призналась вам, теперь буду молчать... Буду теперь, как гоголевский сумасшедший... молчание... молчание...».

И хотя в продолжение этого монолога противоречивые чувства волновали Машу, — он звучал у Книппер почти как стихотворение в прозе.

Она умолкала, пока за дверью не раздавался призыв Вершинина «Трам-там-там!»

Точно луч солнца внезапно озарял Машино лицо. «Тра-та-та!» — отвечала она звонко и, торопливо поцеловав Ольгу, смело уходила навстречу своей любви, навстречу счастью. А с улицы, как бы напоминая о тоскливой действительности, доносились топот, звонки пожарных, крики, грохот пустой бочки, катящейся по двору...

«Вершинин не был для моей Маши любовником, в объятия которого она бросится, как только выйдет из комнаты, — рассказывает Ольга Леонардовна. — И, когда мы с Константином Сергеевичем фантазировали — нам всегда казалось, что они пойдут до утра бродить по улицам и, может быть, Маша расскажет ему про себя, про сестер, про свой разговор — бог знает про что. Потому что Вершинин был для меня — как свет, как воздух, как небо, как жизнь».

Но вот настала осень. Бригада уходит из города. Об этом напоминают сундуки Чебутыкина, давно прижившиеся в доме, а теперь сиротливо притулившиеся на дворе у забора. Желтые листья там и сям падают с деревьев. И на крыльце, во дворе, в саду то и дело появляются офицеры — прощание, прощание...

А в доме обособилась Наташа — оттуда раздается «Молитва девы», как бы напоминая сестрам, что там, в «царстве Наташи и Протопопова», им уже нет места.

Грустна и рассеянна Ольга, дурные предчувствия томят Ирину. Но еще горше этот день для Маши. Всю нерастраченную силу души, всю страсть своей недюжинной натуры она вложила в любовь к Вершинину. И вот — должна расстаться с ним навсегда. Как в забытьи, она бродит по саду, ожидая Вершинина. И в эти минуты сокрушительного горя она вдруг с небывалой ясностью понимает многое, что только смутно угадывала прежде, в более счастливые дни.

Заметив Чебутыкина, сидящего с газетой на скамейке, Маша останавливается у забора и, пораженная внезапной догадкой, в упор спрашивает его: «Вы любили мою мать?» Может быть, в эту минуту обостренной интуицией безмерно любящего и несчастного человека она поняла скры-

тую трагедию этого замкнутого старика, его горькую любовь и одиночество. Но она тут же забывает о Чебутыкине и, как в заколдованный круг, возвращается к своей беде. «Мой здесь?» — спрашивает она вдруг резко, грубовато. И с невеселым коротким смешком поясняет: «Так когда-то наша кухарка Марфа говорила про своего городского: мой». Она опускает голову в тяжелом раздумье и отрывисто, толчками произносит: «Когда берешь счастье урывочками, по кусочкам, потом его теряешь, как я, то мало-помалу грубеешь, становишься злоющей... Вот тут у меня кипит...». Маша говорит это с трудом, ожесточенно, и видно, что ум ее почти не в силах вынести сознание происшедшего.

«Обычно я между сценами не уходила в свою уборную, а сидела в фойе, — рассказывает Ольга Леонардовна, — но, играя Машу, перед прощанием с Вершининым я шла к себе и запиралась на ключ, чтобы собраться с силами. По звонку я вылетала из уборной и бежала на сцену с колотящимся сердцем. И молчала только внутренне, чтобы никто не подошел, не остановил, не заговорил, чтобы не расплескать переполнявшее меня чувство».

Так, с разбегу, не помня себя, Маша вдруг останавливается перед Вершининым, уронив руки. Мгновение оба стоят друг против друга, смятые и оглушенные горем, не имея сил сделать движение, заговорить. У забора, отвернувшись, застыли Ольга и Ирина.

«Фраза «Ну, прощай!» — последняя фраза Маши Вершинину — производит в игре г-жи Книппер впечатление исключительное. Жажда жизни и злоба на жизнь, сила почти демоническая — вложена в эту маленькую фразу»¹, — писал Ярцев. В порыве отчаяния Маша припадает к груди Вершинина. Глухой и трудный, почти нечеловеческий стон вырывается у нее. А вдали слышится голос Наташи, и Вершинину пора идти. Он с трудом отрывает Машины руки от своих плеч и передает ее Ольге. Ирина выпроваживает его из сада.

Еще не понимая, что произошло, Маша секунду смотрит ему вслед, делает движение вдогонку и только тогда с неумолимой отчетливостью сознает: все кончено. И неудержимые, горькие рыдания сотрясают все ее существо.

Тихонько подходит смущенный Кулыгин, Ольга заботливо усаживает Машу на крыльцо, в голове у Маши мутится. «У лукоморья дуб зеленый, золотая цепь на дубе том... Кот зеленый... дуб зеленый... Я путаю... Неудачная жизнь... ничего мне теперь не нужно...». И вдруг среди рыданий спокойно и твердо Маша произносит: «Я в дом уже не хожу и не пойду». Старая жизнь кончена, надо начинать новую.

Издали доносится музыка — это уходит бригада. Три сестры тесной группой стоят у забора. «О, как играет музыка! Они уходят от нас, один

¹ «Театр и искусство», 18 февраля 1901 г.

ушел совсем, совсем, навсегда, мы останемся одни, чтобы начать нашу жизнь снова. Я буду жить, сестры! Надо жить...».

«Я буду жить, сестры!» — это не описка. Теперь монолог читается иначе: «Надо жить... надо жить...». Но тогда Чехов написал его именно так: «Я буду жить, сестры!» Книппер произносила это почти как клятву. Пусть жизнь никогда больше не будет прекрасной для нее, Маши. Но она продолжается, и по-прежнему надо искать веру, надо мечтать о будущем и надо жить.

Слова Маши подхватывала Ирина, потом Ольга. «Музыка играет так весело, так радостно и, кажется, еще немного, и мы узнаем, зачем мы живем, зачем страдаем... Если бы знать, если бы знать!»

Эта напряженная, звенящая нота ожидания, предчувствия заканчивала спектакль Художественного театра.

Когда «Три сестры» увидели свет ramпы, часть критики встретила их еще более жестоко, чем прежние пьесы Чехова. Шел уже 1901 год, в обществе чувствовалось глухое брожение, и, чем ближе к революции, тем яростнее становились споры вокруг каждой новой постановки МХТ. Спектакли молодого театра давно уже сделались не только художественными, но и общественными событиями.

Большинство рецензентов сошлось на том, что спектакль Художественного театра представляет крайнюю степень пессимизма. Но если часть буржуазной и мелкобуржуазной публики негодовала на МХТ за безысходность чеховских пьес, от которых хотелось «повеситься», то находились среди интеллигенции и такие, которым импонировала чеховская «тоска», которые приходили оплакать вместе с тремя сестрами их участь, оплакать и примириться с ней. Но не этого хотели добиться сами участники спектакля. «Тот, кто ее (т. е. пьесу. — М. Т.) понял, тот не выносит гнета в душе, — писала после премьеры Книппер Чехову, — а кто не понял — жалуется на безумно тяжелое впечатление»¹.

И был у Художественного театра другой зритель — революционно настроенная молодежь, демократическая интеллигенция. Этот зритель оставил гораздо меньше свидетельств на страницах тогдашней прессы, но, несомненно, именно он составлял наиболее любимую и многочисленную аудиторию Художественного театра. Это были студенты и курсистки, учителя и врачи, приезжавшие иногда за сотни верст и простаивавшие ночи, чтобы достать билет на чеховский спектакль. Они не были театральными критиками и не писали рецензий, и все-таки голоса их донеслись до нас из тех далеких лет. И эти зрители уносили из театра в жизнь совсем иные, бодрящие впечатления.

«После обеда мама достала из шкатулки серые театральные билеты с рисунком чайки и протянула мне, — рассказывает К. Паустовский о своем первом приезде в Москву.

¹ «Переписка А. П. Чехова и О. Л. Книппер», т. 1, стр. 318.

— Это тебе.

Это были билеты в Художественный театр на «Живой труп» и «Три сестры».

Оказалось, что мама, чтобы достать эти билеты, стояла в очереди в театральной кассе всю холодную зимнюю ночь.

...Мне было больно за людей, мучившихся в чеховской пьесе. Но вместе с тем меня не оставляло ощущение свежести и праздничности. Эта праздничность и эта свежесть шли от искусства»¹.

Так восторженно и радостно откликались на спектакль десятки и сотни девушек и юношей. «Три сестры» вызывали у них желание жить и бороться, не боясь трудностей. «Когда я шел из театра домой, — писал А. В. Луначарскому один из зрителей спектакля «Три сестры» — гимназист, — то кулаки мои сжимались от боли и в темноте мне мерещилось то чудовище, которому, хотя бы ценою своей смерти, надо нанести сокрушительный удар»². Немногочисленные свидетельства о настоящем звучании спектакля сохранила и демократическая пресса. Самое яркое выражение нашли они в блестящей статье молодого Леонида Андреева (Джемс Линч).

«По-видимому, с ньесой А. П. Чехова произошло крупное недоразумение, — писал он, — и, боюсь сказать, виноваты в нем критики, признавшие «Трех сестер» глубоко пессимистическою вещью...

Тоска о жизни — вот то мощное настроение, которое с начала до конца проникает пьесу и слезами ее героинь поет гимн этой самой жизни. Жить хочется смертельно, до истомы, до боли жить хочется! — вот основная трагическая мелодия «Трех сестер», и только тот, кто в столах умирающего никогда не сумел подслушать победного крика жизни, не видит этого. Какую-то незаметную черту перешагнул А. П. Чехов — и жизнь, преследуемая им когда-то жизнь, засияла победным светом»³.

Одно из главных мест в этом бодрящем впечатлении от спектакля принадлежит Маше — Книппер. «Взгляните на Машу. С ее блуждающим взором, загадочными силами, бродящими внутри ее, она есть сама непокорная жизнь — и она берет то, что хочет»⁴.

Премьера «Трех сестер» была лишь началом сценической жизни Маши — Книппер: роль надолго осталась в репертуаре актрисы. С годами образ, как и весь спектакль, углублялся в своем звучании. Сохранившиеся фотографии 1913 года наглядно свидетельствуют об этом.

¹ К. Паустовский, Повесть о жизни. Собр. соч., т. 3, М., Гослитиздат, 1957, стр. 261—262.

² Цит. по кн.: П. Марков и Н. Чушкин, Московский Художественный театр, М. — Л., «Искусство», 1950, стр. 12.

³ Джемс Линч и Сергей Глаголь, Под впечатлением Художественного театра, М., 1902, стр. 83—84.

⁴ Там же, стр. 85.

Прежде всего актриса изменила внешний облик своей героини.

Говоря о ролях Книппер, мне уже не раз приходилось и еще не раз придется останавливаться на костюмах.

Вообще умение найти внешний облик и костюм своего героя, который бы сам по себе уже выражал его характер, было с самого начала воспитано во всех актерах Художественного театра. Ведь недаром они были учениками такого замечательного мастера внешней характерности, как Станиславский. И недаром они встречались с таким театральным художником, как Симов, который не только умел чувствовать стиль изображаемой эпохи, но и режиссерское зерно спектакля и каждого образа. О театральных костюмах в спектаклях МХТ, об умении актеров лепить необычайно выразительный и индивидуальный внешний облик каждого лица — будь то историческая пьеса, переносящая в быт далекой эпохи, или современная чеховская драма — можно было бы написать целое исследование. Костюмы Книппер в пьесах Чехова сами по себе уже очень многое могут рассказать о каждой из ее героинь.

Развить вкус к сценическому костюму у Книппер было тем легче, что это было в высшей степени свойственно ей в жизни.

Н. Горчаков вспоминает, что Станиславский, предлагая на роль графини де Линьер в «Сестрах Жерар» Ольгу Леонардовну, сказал: «Посоветуйте ей замечательные костюмы, мы дадим их шить Надежде Петровне (Ламановой. — М. Т.). Каждая актриса в душе прежде всего женщина, и это в них надо поддерживать; без женщины в спектакле пусто и неуютно»¹.

Книппер всегда в душе была «прежде всего женщина», и кроме того — она была актриса Художественного театра, потому вопрос внешнего облика всегда имел для нее огромное значение. Женщина, всегда умевшая одеться скромно, просто, как все актрисы МХТ, и в то же время элегантно — она отлично знала, как много значит в любой роли удачно найденный костюм. Бывали случаи, когда это служило толчком к рождению образа. Даже теперь, когда Ольга Леонардовна вспоминает о ролях, сыгранных больше пятидесяти лет назад — рассказу о внутреннем движении роли всегда сопутствует описание костюма. Она до сих пор до мелочей помнит фасон и цвет каждого платья, свою прическу, потому что каждая из мельчайших деталей костюма служила для нее одним из средств выражения характера.

О своих ролях Книппер часто говорит метафорами. Вероятно, это было воспитано в ней Чеховым, знаменитые замечания которого, вроде клетчатых брюк и рваных туфель Тригорина или астровского свиста, в свое

¹ Н. Горчаков, Режиссерские уроки К. С. Станиславского, М., «Искусство», 1950, стр. 294.

время приводили в замешательство актеров. И внутренний образ роли очень часто выражается для Ольги Леонардовны какой-нибудь внешней деталью.

«Без корсета» — очень точно определила она Елену из «Дяди Вани». Точно так же, вспоминая о Маше и стараясь объяснить, что это за человек, Книппер говорит: «Понимаете, ее нельзя играть с прической от парикмахера, ей это неважно. Играя Машу, я просто зачесывала волосы назад и закалывала гребнем».

Это тоже не просто деталь внешности. Маша — Книппер меньше всего была произведением парикмахеров, модисток и пр. В ней не было никакого щегольства, вся она, с ног до головы, — естественна и проста. И если платья ее отмечены изяществом и вкусом, то это не было изящество обдуманное перед зеркалом, скопированное с картинки модного журнала, а просто появление ее природного вкуса и душевной красоты.

Но Книппер лишь постепенно шла до конца удовлетворявший ее облик своей героини. Высокая прическа, тонкая, перетянутая талия, большая шляпа с перьями — в этом облике Маши, известном по фотографиям премьеры и по-своему очень выразительном, — была еще какая-то нарядность, нечто от «дамы», беспокоившее актрису. «Боже мой, какая огромная дамская шляпа», — осуждающе сказала Ольга Леонардовна, рассматривая теперь одну из своих ранних фотографий. Ей хотелось большей женственности и в то же время большей «англизированнойности» в облике Маши. И потому впоследствии Книппер отказалась и от шляпы с перьями и от платьев с высокими рукавами и тонкими талиями. Она причесала пышные Машинны волосы совсем просто на косой пробор и заколола гребенками. Она одела свою героиню в скромное английское платье с женственно-покатыми плечами, белой вставочкой и узкой юбкой. И эта небрежная прическа, и платье свободное, нигде не стянутое и в то же время по-особому элегантное, отмеченное одной Маше присущим стилем, сделали Машу — Книппер не похожей, вероятно, ни на одну женщину в городе, даже на сестер.

Но изменился не только костюм. Углубилась и игра Книппер. Некоторый внешний драматизм, который все же оставался у нее на первых порах, сменился глубоким и сдержанным внутренним драматизмом.

Первоначально, например, Книппер играла сцену прощания так, что зрители понимали — именно здесь, сейчас она теряет Вершинина. Позже она стала трактовать ее несколько иначе, более углубленно, по-чеховски. Когда она выходила в четвертом акте — казалось, мысленно она уже пережила все отчаяние и муки расставания, в душе своей она уже простилась с единственным своим счастьем. И сейчас пришла, чтобы выполнить какой-то последний обряд.

На первых порах Книппер играла как бы крушение Маши. «Второе дыхание» должно было прийти к ней позже, где-то за пределами спектак-

ля. Потом она стала играть именно это «второе дыхание». Игра актрисы стала строже, как будто прозаичнее — она стала глубже.

Вот Маша выбежала навстречу Вершинину. Сохранившиеся от 1901 и от 1913 годов фото изображают, правда, несколько разные моменты этой сцены. Но дело не только в том, что на раннем фото Маша, прижавшись к Вершинину, с отчаянием вглядывается в его черты, а на позднем стоит перед ним выпрямившись, протянув для прощания руку. Порыв смертельной тоски, страха перед будущим бросал Машу на грудь Вершинину. Она обнимала его с какой-то исступленной нежностью: казалось — уйдет Вершинин, а с ним уйдут и последние остатки ее жизненных сил.

Иначе стало звучать прощание позднее. Исступленное отчаяние и боль остались позади. Сейчас Маша глядит на Вершинина прямо, трезво, естественно спокойно. Она хочет увидеть его в последний раз не сквозь пелену слез, а сухими, ясными глазами. Еще секунда, и она так же ясно, раздельно, только почему-то очень громко скажет «прощай» и со стоном привалится к его груди. Но сейчас, в этом последнем пожатии она как будто хочет придать силу Вершинину, обещает ему быть мужественной.

И вот ушла бригада. Сестры втроем остались у забора.

Прежде Маша стояла бессильно опершись о забор, опустив плечи. Горестно-недоуменное, какое-то потерянное выражение не сходило с лица ее, и, казалось, она спрашивает судьбу — «за что?» Это был человек на последней грани отчаяния, разбитый, и много еще должно было понадобиться времени, чтобы потрясенная душа Маши вновь обрела силу жить, чувствовать, верить.

Суровостью отмечен весь облик Маши в более поздних спектаклях. Рука по-мужски заложена за борт жакета. Плотны сжаты губы, сдвинуты брови. Кажется, Маша стиснула зубы, сжала в комочек свое сердце, чтобы не поддаться отчаянию. Огромно, непоправимо горе. Но если на минуту дать себе волю — смерть. И Маша злым, пристальным, испытующим взглядом смотрит во враждебное лицо жизни. «Жажда жизни и злоба на жизнь», — писал когда-то Ярцев. Но это уже не та мучительная, опустошающая душу злоба, — это осознанная, упорная ненависть к жизни мещанской, пошлой, нищенски бедной счастьем. И Маша не уступит. «Я буду жить, сестры!» Жить назло горю, жить, чтобы снова искать веру.

Не сразу нашла Книппер классическое решение образа Маши. Да, чеховские роли тем и замечательны, что, как бы хорошо актер ни сыграл их на премьере, ему всегда хочется все больше и больше углублять их и совершенствовать.

Роль Маши была и осталась не только самой удачной, но и самой любимой ролью актрисы. Она может говорить о ней бесконечно. Маша для нее совершенно реальный, живой человек. Эта особенность поражает каждого, кто встречается с Ольгой Леонардовной.

«Несколько лет назад мне привелось быть в Ялте, где отдыхала О. Л. Книппер,— пишет М. О. Кнебель.— Я навестила ее. Она лежала осунувшаяся, бледная, еще не оправившаяся после тяжелой болезни. Я не успела войти, как она сказала мне: «Вы знаете, мне запретили читать, так лежу и все думаю, думаю о Маше». Я не сразу поняла, о какой Маше она говорит. Оказалось, что она говорит об одной из своих блестящих ролей, о Маше из «Трех сестер» А. П. Чехова. Она рассказывала мне о ней, как о человеке безгранично близком, раскрывала ее внутренний мир с удивительной глубиной и тонкостью... Я ушла от нее потрясенная силой творческой памяти большого художника, сохранившей такую живую непосредственную связь с созданной ролью, которая иногда бывает крепче родственных, житейских связей»¹.

* * *

В актерском фойе Художественного театра висит портрет О. Л. Книппер в роли Раневской, кисти художника Н. Ульянова. Портрет этот написан в 1904 году и изображает момент третьего акта, когда Раневская ждет вести о продаже вишневого сада.

Художник недаром выбрал именно эту минуту в сценической жизни чеховской героини. Это один из тех поворотных моментов в жизни человека, когда рвутся все связи с прошлым, душевное перепутье, на котором обнажаются сокровенные черты характера. На таком перепутье запечатлела Раневскую — Книппер кисть художника.

Главные черты облика и душевного склада Раневской — Книппер схвачены Ульяновым превосходно. Этот горестный излом бровей и взгляд, полный недоумения; дрожащая в углах рта растерянная, жалобная улыбка; неуверенная поза, в которой она остановилась, как бы не зная, на что решиться. И нарядность туалета, делающая ее похожей на радужное и нестойкое оранжерейное растение.

Правда, та дымка красивой грусти, которой овеян у Ульянова образ Раневской,— в большей мере от художника, чем от актрисы. В игре Книппер была не только поэзия, но и легкая ирония и здоровая трезвость. Но недоумение Раневской перед жизнью, зыбкость всего облика, когда губы улыбаются, а глаза готовы заплакать, тонко уловлены Ульяновым.

Душа взволнованная и смятенная, испуганная сложностью жизни и в то же время преданная ее радостям, Раневская потеряла точку опоры, и потому все в ней взбаламучено, зыбко.

«Получали правду скачки в настроениях, быстрые переходы,— писал об исполнении Книппер Эфрос.— Они — немотивированные по самому

¹ М. Кнебель, Рождение образа, «Театр», 1954, № 1, стр. 64.

складу природы Раневской. И исполнительница сумела своим исполнением «мотивировать такую немотивированность», вскрывать внутреннюю логику скачков»¹.

Для актрисы вопрос о том, как найти «внутреннюю логику скачков» был вопросом характера Раневской не только в узком смысле слова, но и в самом широком — вопросом социальной сущности ее героини.

«Когда я готовила Раневскую,— вспоминает Ольга Леонардовна,— меня все время мучил вопрос, откуда эти неожиданные переходы. Мне кажется, дело в том, что у Раневской душа растерялась. Она не понимает, что происходит кругом, а ведь она — умница. Вишневый сад опустел, старой барской жизни больше нет. А в Париже ждет любовник. Что делать, как жить? И от этой неразберихи она все время на грани — тут смех, там слезы. По-моему, все дело в том, что она на разломе двух эпох».

Эпоха исторического «разлома», предчувствие грядущих великих перемен, прозвучавшее еще в «Трех сестрах», как бы материализовалось в сложном, противоречивом образе Раневской.

«Вишневый сад» был поставлен на сцене в 1904 году. Это была четвертая по счету пьеса Чехова в Художественном театре. Она произвела глубочайшее впечатление на всю труппу. Но едва ли при постановке прежних чеховских пьес актеры и режиссеры столкнулись с такими трудностями, как в работе над «Вишневым садом». Между автором и театром с самого начала не было полного взаимного понимания.

Чехов назвал «Вишневый сад» комедией, он видел в своей пьесе «местами даже фарс».

На афише театра стояло «драма».

Когда спектакль увидел свет, спор этот из-за кулис театра перенесся в зрительный зал. Мнения делились. «Один утверждал, что автор субъективно овеял «Вишневый сад» поэтической грустью, жалеющей лаской; значит режиссер прав, оттеняя минорный лейтмотив...— вспоминал художник спектакля Симов.— Другой доказывал, что автор смеется над ненужной и нелепой барской затеей, которой давно пора уступить место чему-нибудь более производительному...

На мое слабое возражение, что Лопахин срубит сад, разделит на участки и продаст мелким собственникам, которые понастроят дачек, где зажужжит бестолковая, пошлая, мелкодоинная суета,— следовал целый поток статистических данных, цитат из политической экономии. Разговор принимал новую окраску, искусство, театр, сам Чехов с «Вишневым садом» заслонялись жгучими темами современности. Не надо забывать, что пьеса ставилась почти накануне 1905 года»².

Таким образом, в том момент, когда он был поставлен в МХТ, «Виш-

¹ Н. Э ф р о с, «Вишневый сад» А. П. Чехова в постановке МХТ», П., 1919, стр. 91.

² В. А. С и м о в, Моя работа с режиссерами, Музей МХАТ.

невый сад» будил общественную мысль, свидетельствуя о конце старой, отжившей жизни. И пусть даже конец Раневских и Гаевых был овеян в МХТ поэтической грустью — тема исторического разлома пронизывала собою весь спектакль.

Однако спор о «Вишневом саде» не кончился и тогда, когда отошла премьера со всеми жгучими, волнующими темами дня, которые она затрагивала. Спор этот дожил до нашего времени. И мы были бы неточны, если бы в анализе образа, созданного О. Л. Книппер, как и всей постановки, исходили только из спектакля 1904 года.

Вероятно, и Чехов и театр были в равной мере правы и неправы, с такой определенностью отстаивая свое понимание «Вишневого сада».

МХТ был прав, потому что первоначальное намерение Чехова написать комедию было осуществлено им только отчасти. Театр же имел перед собой не намерение, а пьесу, которую актерам надо играть и в которой далеко не все могло уместиться в комедийные рамки. Отношение автора к своим героям было в достаточной степени сложно, противоречиво, и эту противоречивость чутко уловил театр.

Чехов со своей стороны был прав, желая, чтобы комедийное начало было больше отсечено в его пьесе, ибо он меньше чем театр жалел своих героев со всей их беспомощностью, никчемностью и жизненной неурядицей.

Надо сказать, что с годами — а «Вишневый сад» прожил на сцене Художественного театра более четырех десятилетий, пережив величайший в истории социальный переворот, — спектакль эволюционировал в сторону, указанную в свое время Чеховым. Не пересматривая свою постановку в ее основном замысле, театр все же шел навстречу автору. «Посмотрите «Вишневый сад» и Вы совершенно не узнаете в этой кружевной, грациозной картине той тяжелой, грузной драмы, какою «Сад» был в первый год, — писал в 1908 году Вл. И. Немирович-Данченко критику Эфросу. — Но если бы театр хотел дать то же впечатление сразу, он должен был бы отказаться от целого потока подробностей быта и психологии, которые тогда лезли в глаза своей подчеркнутостью и преувеличениями, а теперь мелькают, как брызги, отчетливо, но легко»¹.

При возобновлении спектакля уже в послереволюционное время, в 1928 году, были предприняты и дальнейшие шаги в том же направлении: «То, что можно было сделать в смысле некоего освежения пьесы, сделано — в особенности это сказалось на темпах 1-го акта, в котором стало гораздо больше движения и в котором слышится гораздо больше смеха, чем это было раньше... — писал Ю. Соболев. — Кое-что уменьшено в смысле создания элегического настроения и в последнем акте»².

¹ Вл. И. Немирович-Данченко, Избранные письма, стр. 288.

² Ю. Соболев, Без рецензии, «Современный театр», 1928, № 24—25, стр. 462.

Назвать спектакль Художественного театра в его окончательном виде «комедией», как это делал Чехов, или «драмой», как это вначале писал на афише сам МХТ, было бы одинаково неверно. Если «Вишневый сад» и игрался, как драма, то это была драма, на которой почти непрерывно смеялись. А если это была комедия, то комедия, которая временами заставляла зрителей плакать. Не есть ли это истинная природа чеховской пьесы? И нужно ли пытаться каким-то одним термином определить сложный жанр этой сложной пьесы?

О. Л. Книппер, получив роль Раневской, очень ясно ощутила эту сложность. «Любовь Андреевна вышла «легкая» удивительно, но трудна адски»¹, — писала она Чехову, едва прочитав пьесу. И через месяц: «А знаешь — Раневская трудна именно своей «легкостью»². И снова: «По технике это адски трудная роль. Спасибо, милый мой супруг. Задал ты мне задачу»³.

Белинский как-то назвал одного из шекспировских персонажей «глупым умником». О Раневской хочется сказать наоборот. Умная глупость, бессердечная доброта, порочная наивность, легкомысленная грусть — сколько еще парадоксальных сочетаний нужно, чтобы определить этот ускользающий от логических определений характер!

«Боже мой, какой мир женской безмятежности, какое легкомыслие в грусти и какая неуловимая прелесть во всем поведении, даже в поступках, собственно и несимпатичных!»⁴ — вспоминает Гиацинтова Раневскую — Книппер.

Все в ее облике, когда она впервые появлялась в своем родном гнезде, приехав из Парижа, говорило о поколениях, привыкших жить «в долг, на чужой счет», по выражению Пети Трофимова.

Они входили вместе — Раневская и Гаев — брат и сестра — в эту комнату со старинной мебелью, где протекло их детство и где следы прежней барской жизни оттеняли сегодняшнее запустение. Первые взволнованные, беспорядочные слова, нервный смех, в котором звенят слезы, улыбка умиления — и они уже прошли дальше. Но и этого короткого, летучего впечатления было достаточно, чтобы уловить родственные черты в стареющих хозяевах вишневого сада. Родственные не только в смысле родства кровного, семейного, но и в гораздо более широком смысле.

Станиславский и Книппер, которые составляли такой удивительный дуэт в «Трех сестрах», снова встретились здесь, и трудно сказать, какой из этих дуэтов был более слитным, более гармоничным и законченным — тот, любовный, или этот, семейный.

¹ Архив О. Л. Книппер-Чеховой.

² Там же.

³ Там же.

⁴ «Ежегодник МХТ» за 1945 г., т. 1, стр. 544.

«Вот он стоит перед нами, Леонид Гаев, — описывает Станиславского Л. Гуревич. — ...Усмешка над самим собой не раз показывается у него на лице, а глаза у него грустные, умные и растерянные. Правая рука его приподнята, и кисть бессильно повисла вниз, как перешибленная лапа у собаки, — бессильная, никогда не знавшая работы рука, оживающая только тогда, когда он прицеливается всображаемым бильярдным шаром в лузу...»¹.

Те же черты вырождения или, по словам Пети, «перерождения», хотя и смягченные женской прелестью, угадывались в Раневской — Книппер. При взгляде на нее сразу становилось ясно, что это женщина, выросшая в искусственном климате помещицкой усадьбы, вдали от труда и житейских забот и созданная лишь для «украшения» жизни.

У Раневской были такие же, как у Гаева, умные, растерянные глаза, в которых порой проскальзывала искорка насмешки над собой. И такие же, как у Гаева, не знавшие работы руки, зябко прячущиеся в волнах кружев. Она была красива, красотой по-осеннему яркой и по-осеннему тронутый увяданием.

И в этой ее красоте, чуть-чуть подправленной искусством, и в парижских туалетах, ненужно-изысканных среди обветшалости усадьбы, чувствовалась, как и у Гаева, привычка прежней широкой жизни.

«Вся внешность Раневской — Книппер, начиная с грима, дававшего нервное, утомленное лицо сильно пожившей женщины, все еще желающей нравиться, и кончая туалетом, в котором слегка сказывался вкус парижских бульваров и Champs Elysées, была превосходна, — писал один из рецензентов. — ...Подкрашенные волосы, губы, удлинённый незаметной артистической черточкой разрез глаз, легкий слой индиго на длинных ресницах, бросающих чуть заметную голубоватую тень на выхоленную кожу ее прозрачного, слегка веснушчатого лица. Перед вами полуиностранка, русская барыня с оттенком парижской кокетки...»².

Но в этой «русской барыне с оттенком парижской кокетки», в этой сильно пожившей женщине жила душа простая и детски-наивная, нерасчетливая и чуть-чуть сентиментальная.

Любила ли она родину, эта «полуиностранка»? О да, она любила Россию, свой вишневый сад, этот старый дом с огромными окнами, в которые лезли непослушные ветки. И потому так страстно и немножко экзальтированно звучали ее слова: «Видит бог, я люблю родину, люблю нежно, я не могла смотреть из вагона, все плакала». Но почему в этой экзальтации звучала какая-то надтреснутая, надорванная нота? Как будто клянясь в любви к родине, Раневская чувствовала себя виноватой и просила прощения. Как будто в этих полузабытых русских полях и перелесках, мель-

¹ Л. Гуревич, К. С. Станиславский. В кн.: «Мастера МХАТ», 1939, стр. 17.

² «Театр и искусство», 29 февраля 1904 г.

кающих за окнами вагона, в белом вишневом цвете чудился Любви Андреевне укор всей ее нелепой, нечистой, несчастливой жизни.

Книппер не разоблачала Раневскую и не оправдывала ее, не делала свою героиню ни хуже, ни лучше, чем написал ее Чехов. И любовь к родине, и страдания ее искренни. Но самая искренность эта — неглубокая, неустойчивая. И как бы ни мучалась, сколько бы ни каялась Любовь Андреевна — это ничего не меняет в ее настоящем и будущем. И как бы ни любила она Россию, свой сад в белой пене вишневого цвета, — это бессильная, бесплодная любовь.

Натура впечатлительная, экспансивная и в то же время нестойкая, лишенная внутреннего стержня, она влечется по течению жизни, как пловец, потерявший управление. И какие бы уголки, прекрасные и поэтические, ни манили его на берегу, какие бы чувства, радостные и горестные, ни овладевали его душой, — все равно, он будет покорно следовать за течением, хотя бы оно привело его к гибели.

Все, к чему бы ни прикоснулась Любовь Андреевна, — все не удастся ей, все сыплется у нее из рук: дела, ридикюли, носовые платки, деньги. Она вечно что-то роняет, оставляет, забывает. Она сама уже привыкла к тому, что все валится у нее из рук. И, открыв портмоне, чтобы пересчитать оставшиеся после обеда в ресторане деньги, она с таким огорчением, с такой беспомощной досадой говорила: «Ну, посыпались...» — как будто только и ждала этого и наперед знала, что так и будет.

«Когда я готовила Раневскую, то думала — почему у нее валится все из рук. Ведь не потому только, что она растереха, это не бытовая деталь у Чехова. У нее внутренняя растерянность, неприкаянность. Она не знает, как жить».

Руки у Раневской — красивые, ласковые и какие-то испуганные. И когда ее рука, беспомощно пошарив в портмоне, протягивала случайному прохожему — одними кончиками пальцев — золотой (мельче монеты не нашлось!), легко было представить, как этим же осторожным движением она протягивала рубли наглым лакеям, половым, портье — всем, кому не лень было тянуть с нее непомерные чаевые.

Руки Раневской... Бывает иногда, что «выражение рук» актера говорит о герое не меньше, чем его лицо, костюм, манеры. Вспомним суетливые, слабые руки малодушного царя Федора — Москвина; хищные, жадные пальцы ростовщика Гобсека (Леонидов) или тяжелые, изуродованные мужицким трудом ручищи гуцульского крестьянина Миколы Задорожного (Бучма). Вспомним, наконец, бессильную кисть Станиславского — Гаева.

Вот такие же барские руки — наследие длинного ряда поколений, не знавших, что такое труд, были у Любви Андреевны. «Тот, кому довелось видеть Раневскую — Книппер, — пишет Б. Ростокский, — запомнит ее руки — грациозные и беспомощные, манеру держать платок, прижимать

его к губам, брезгливое прикосновение к деньгам»¹. В особенности прикосновение к деньгам — неуверенное, как будто она знает, что они все равно уплывут. И в то же время высокомерное, потому что она барыня, барыня с головы до ног.

Это помещицье барское — не просто взгляды, привычки, а нечто более устойчивое, глубокое, неистребимое, нечто сложившееся поколениями и всосанное с молоком крепостной кормилицы, перешедшее почти в инстинкт, было неуловимо разлито во всей фигуре, во всем поведении Любови Андреевны.

«В Раневской — Книппер охвачен еще и целый мир дворянства, таинственное слово — стиль, — пишет Гиацинтова. — Она помещица, дворянка. На ней, на очень русской, очень, в сущности, простой и бесхитростной женщине — налет Парижа. Все это передается тонко, почти незаметно»².

Одно то, как произносила она имя своего брата — «Леонид» — уже давало этот неуловимый и в то же время явственный отпечаток дворянства, в одном этом раскрывалось «таинственное слово — стиль». Можно было бы немало сказать об искусстве Книппер таким, казалось бы, пустяком, как произношение имен и фамилий, незаметно подчеркивать существенные черты своих героинь — особенно в таких характерных ролях, как графиня Чарская или Полина Бардина. В самом звуке имени «Леонид» с этим легким упором на «о» оттеняла она и изысканность, и легкий иностранный налет, и какую-то капризность Раневской.

В спектакле Художественного театра была одна фигура, чрезвычайно удавшаяся, которая невольно отбрасывала на Раневскую свою тень. Это был лакей Яша в исполнении Н. Александрова. Все в нем — модные «шиблеты», вывезенная из Парижа кепка, наглая физиономия, сигара в зубах — было истинно лакейское.

У Толстого в «Плодах просвещения» есть подобный же лакей Григорий, которого взяли из конторщиков, хотя он «неспособен к службе», — «да барыне нравится — виден для выезда» — очень характерная деталь!

У Раневской давно нет выезда, нет даже своего дома, но живет в ней такая барская жила — чтоб лакей был видный, всем лакеям лакей! Ольга Леонардовна вспоминает, что когда после Александрова стали играть эту роль другие, даже самые талантливые актеры, ей не хватало в них парижского шика, необходимого, чтобы создать настоящий «букет» лакея из хорошего дома.

И вот если вдуматься, откуда взялся у Раневской этот Яша, то можно сказать, что его лакейство — это обратная сторона ее барства. Она ничего не делает и живет в долг, на чужой счет — и около нее приживаются тунеяды и бездельники. Она ищет в Париже веселой жизни — и рядом

¹ Б. Ростокский, О. А. Книппер-Чехова, М., «Искусство», 1946, стр. 31.

² «Ежегодник МХТ» за 1945 г., т. 1, стр. 544—545.

с ней появляется такой «опариженный» хам, который презирает все русское, даже родную мать. Она «грешит» — и Яша позволяет себе «шалости». Короче говоря, ее барская психология невольно способствует формированию его лакейской философии. И если у нее все искренне, изящно, поэтично, то Яша — это, так сказать, грубая проза барства, его изнанка. Поэтому один беспомощный жест, каким Любовь Андреевна подхватывала юбки, предоставляя ему собрать (и, конечно, отчасти в свой карман) рассыпанные по земле золотые, говорил о барстве Раневской больше, чем самые резкие сатирические приемы.

«Барство-то — как оспа... — говорит у Горького странник Лука, — и выздоровеет человек, а знаки-то остаются». Эти неистребимые знаки, этот оттенок барства, как отзвук прошлого, намечался в изящной, тонкой игре Станиславского и Книппер — строили ли они планы будущего, один несбыточнее другого, предлагал ли им Лопахин свой «купеческий» способ — сдачу вишневого сада в аренду под дачи. Книппер вспоминает лицо Гаева — Станиславского, «с каким-то брезгливым возмущением слушающего лопахинские тирады о спасении «вишневого сада...»¹. Эту нотку брезгливого возмущения подхватывала она сама, тоном своим давая понять Лопахину, что он вмешался в дело не по разуму.

Ее героиня вела себя подобно человеку, который старательно зажимывает глаза, собираясь перейти по тонкой жердочке через ров. А между тем, как и Гаев, Раневская — Книппер в глубине души знала, что будущее не сулит ей доброго. Недаром все исполнение актрисы было пронизано тревогой.

Тревожное предчувствие чего-то непоправимого, грозного делает такими беспомощными ее руки, рассеянной и печальной улыбку, пугает ее иногда до дрожи. В самые ясные минуты на душу Раневской может налететь порыв тревоги, заставляя голос нервно вздрагивать, наполняя глаза слезами.

Но даже тревога, разлитая как подтекст по всей роли, даже она не была устойчива. Как порыв, она налетала, наполняя душу смятением, и, как порыв, уходила, ничего не изменив в судьбе Любви Андреевны.

Самая натура Раневской — Книппер противилась наступлению тревоги. У нее была эпикурейская натура.

Еще во время репетиций Ольга Леонардовна обратилась как-то к Чехову с вопросом: «А ты... сначала хотел сделать Раневскую угомонившейся, правда?» И Чехов ответил: «Нет, я никогда не хотел сделать Раневскую угомонившуюся. Угмонить такую женщину может только одна смерть». И Книппер играла Раневскую такой, что угомонить ее могла только смерть.

¹ О. Л. Книппер-Чехова, О. К. Станиславском, «Ежегодник МХТ» за 1949—1950 гг., стр. 304.

Все героини Книппер жизнелюбивы. Натуры обреченные, клонящиеся к закату или обходящие жизнь стороной — не ее стихия.

Но я уже говорила — это жизнелюбие в каждой роли окрашивается по-иному. Хищническое и эгоистическое у Аркадиной. Надломленное и подавленное у Елены Андреевны. Яростная жажда жизни, прорывающаяся сквозь все преграды, у Маши. У Раневской это именно эпикурейство — совершенно особенный оттенок жизнелюбия, рожденный все в той же оранжерейной атмосфере усадьбы, расцветший пышным цветом в парижских кафе и принадлежащий Любви Андреевне так же естественно, как дыхание.

«Эта жизнь проклятая, невыносимая», — говорит Маша Прозорова. И все же Маша любит жизнь, быть может, больше, чем какая-либо другая из чеховских героинь.

В Маше — Книппер было презрение к жизни маленькой, обывательской. И в то же время где-то под спудом бушевала в ней жажда жизни высокой, согретой верой и целью. «Или знать, для чего живешь, или же все пустяки, трин-трава».

Раневская же любит жизнь вообще, всякую жизнь, любит самый процесс жизни.

О таком взгляде на жизнь Чехов в одном из своих писем еще в 1892 году писал, что «это не воззрение, а момпасье»¹.

Это любовь лукавая, которая боится и не хочет увидеть жизнь такой, какова она в действительности, — с ее трудностями, страданиями, борьбой. Это любовь, которая инстинктивно стремится замечать в жизни одни ее приятные стороны, которая упорно тянется к осязаемым, чувственным радостям. Это любовь, которая заставляет Раневскую, вопреки очевидности, закрывать глаза на безнадежно запутанные для нее вопросы и даже, поставив их перед собой, уклоняться от решения.

И вот такую любовь — пассивную, всеядную — хочется назвать эпикурейством.

Это эпикурейство — ее счастье и ее несчастье; ее сила и ее слабость. Это одновременно любовь к жизни и боязнь жизни.

Как горька и беспросветна была бы судьба Раневской, если бы не эта неутомимая любовь к удовольствиям, эта наивная, почти ребяческая способность радоваться каждой маленькой радости и это женское умение никогда не пресыщаться наслаждениями, которыми дарит ее жизнь!

Но это же самое эпикурейство Раневской — Книппер делает такими поверхностными и неглубокими ее чувства, не дает ей надолго задуматься над серьезностью своего положения.

В самом деле, почему от столь искреннего покаяния в своих грехах ее мысль с такой мотыльковой легкостью перепархивает к соблазнительной

¹ А. П. Чехов, Собр. соч., т. XV, стр. 450.

перспективе «устроить вечерок»? Почему, увидев Петю Трофимова, учителя ее погибшего сына, Раневская от бурных рыданий: «Мальчик погиб, утонул»... — от недоуменного и тоскливого вопроса: «Для чего? Для чего, мой друг?» — так быстро переходит к ласковой, грустной иронии: «Что же, Петя? Отчего вы так подурнели? Отчего постарели?» — а от иронии к милому женскому смеху: «Вы были тогда совсем мальчиком, милым студентиком, а теперь волосы не густые, очки».

Жизнь ставит перед Любовью Андреевной много вопросов, много неразрешимых и печальных загадок. Мальчик утонул. Для чего? Имение разорено и идет с торгов. Для чего? Все пожертвовала любовнику. Для чего? Но каким-то безотчетным инстинктом самосохранения, какой-то неистребимой привязанностью к радостям жизни — она не задерживается подолгу на этих неприятных, тревожных вопросах. Она знает безнадежность своего положения — и все же не хочет его знать.

Что может быть нелепее бала, затеянного в самый день торгов, когда родное гнездо продается с аукциона? А между тем именно такой бал устраивает Любовь Андреевна на последние оставшиеся у нее деньги.

Режиссура спектакля всячески стремилась подчеркнуть нелепость, бессмысленность этого «пира во время чумы». «Совершенно неудачный бал, — писал Станиславский в режиссерском экземпляре, — малолюдный. Несмотря на все старания, не удалось созвать больше народа. Едва затащили начальника станции и почтового чиновника... Половина из танцующих не знает фигур кадрили, а тем больше *grand-gond*. Он поэтому не ладится... Публика, смотрящая на танцующих, еще менее многочисленна... Угощение на столе скудное... Никто никого не занимает. Всяк предоставлен себе»¹.

Но, может быть, самую странную фигуру представляла на этом празднике сама хозяйка.

Какой жалобной беспомощностью веяло от всей ее фигуры, одиноко бродящей по залу; от ее некстати нарядного парижского туалета, изящество которого едва ли могли оценить приказчик в красном галстуке, тощий гимназист и унылые чиновники почтово-телеграфного ведомства; от ее нервной веселости, сквозь которую порой явственно пробивались нотки тревоги и растерянности: «Отчего так долго нет Леонида? Что он делает в городе?»

Она танцевала, чтобы забыться, смеялась, чтобы забыться, иногда действительно забывалась на секунду, увлекаясь каким-нибудь фокусом Шарлотты. Но в этом минутном интересе, в ее смехе слышался все тот же неотступный вопрос: «Отчего так долго нет Леонида? Что он делает в городе?»

¹ К. С. Станиславский, Режиссерский экземпляр пьесы, А. П. Чехова «Вишневый сад», Музей МХАТ.

«У меня был ключ к третьему акту — одиночество, — рассказывает Книппер. — Она ведь очень одинока и уцепиться ей в жизни не за кого. Из всех, кто ее окружает здесь, один Петя похож на человека». И от одиночества, от душевного смятения Раневская ищет поддержки у Пети.

Сцена с Петей была удивительна у Книппер по легкости диалога, по богатству и тонкости переходов, по органичности слияния лирического с комедийным, серьезного и глубокого со смешным, которое так характерно для писательской манеры Чехова. Для тех, кто ее видел, эта сцена в исполнении Ольги Леонардовны принадлежала к лучшим образцам чеховского театра.

Если дуэт Станиславского — Гаева и Книппер — Раневской звучал в унисон, поражал своею полной слиянностью, когда люди понимают друг друга с полуслова, со взгляда, с намека, то этот дуэт Качалова и Книппер был великолепен контрапунктической сложностью своего звучания. Каждый из партнеров вел свою собственную мелодию, и две эти мелодии, нигде не сливаясь, в то же время дополняли друг друга, и из их сложного контрапункта рождалось то особое чеховское ощущение жизни, та тема исторического разлома, которая пропитывает собою всю ткань «Вишневого сада».

Едва ли могла Раневская выбрать худшего наперсника для своих страхов и тревог, чем Петя, — а ведь они искренне любили друг друга! Но здесь встретились не только Любовь Андреевна и Петя, здесь встретилась помещица Раневская и студент-разночинец Трофимов, прошлое России и ее будущее. Могли ли они сговориться?

Оркестр наигрывал какую-то веселенькую полечку, по пустому дому слонялись ненужные гости, а томительная тревога все больше овладевала душой Любови Андреевны: «Только бы знать: продано имение или нет?»

Ей было уже безразлично, что любопытные глаза могут увидеть ее горе. Она смотрела на Петю со страхом, с ожиданием, с надеждой, как будто от него сейчас зависело не дать ей погибнуть.

Пете было жаль Любовь Андреевну, он любил эту добрую, милую и слабую женщину, искренне хотел помочь ей. Но мог ли он хоть на минуту понять ее привязанность к вишневому саду, если с каждого листка, с каждого ствола глядели на него человеческие существа, живые души, которыми владели отец и дед Раневской? И он спешил по-своему утешить Любовь Андреевну: «Продано ли сегодня имение или не продано — не все ли равно? С ним давно уже покончено, нет поворота назад, заросла дорожка. Успокойтесь, дорогая. Не надо обманывать себя, надо хоть раз в жизни взглянуть правде прямо в глаза». Петя говорил это серьезно, даже строго. Он был прав, и Любовь Андреевна смутно чувствовала эту правду в его словах. Но именно поэтому Петинское утешение было для нее особенно неутешительно.

Взглянуть правде в глаза. Но что если единственная и настоящая правда, в которой в самую честную минуту могла признаться себе Любовь Андреевна, именно в том и состояла, что она не знает, где правда? Пусть прав Петя и поворота назад нет, но как же сбросить со счетов прошлое, целую жизнь, с ее надеждами, привязанностями, ошибками и страданиями? Как забыть, как оторвать от сердца это прошлое, хотя бы и обреченное в жертву будущему? И она, отдавая должное Пете, его правде, в то же время хотела передать ему свое смятение, свою тоску, свои сомнения: «Вы смело решаете все важные вопросы, но скажите, голубчик, не потому ли это, что вы молоды, что вы не успели перестрадать ни одного вашего вопроса?.. Вы смелее, честнее, глубже нас, но вдумайтесь, будьте великодушны хоть на кончике пальца, пощадите меня».

Однажды Чехов в письме к Книппер обмолвился, что Раневская «умна, очень добра, рассеянна»¹. Здесь героиня Книппер была умна не тем дамским остроумием и иронией, которые так умела оттенить в ней Ольга Леонардовна в иные минуты, а по-хорошему, по-серьезному. Только ум ее запутался, блуждает в потемках. Только душа ее безнадежно привязана к поэзии прошлого: «Если уж так нужно продавать, то продавайте и меня вместе с садом...». Но эта поэзия прошлого не могла найти отклика в Петинном сердце, отданном мечтам о будущем. И добрый Петя, который из всех сил старался помочь Любови Андреевне, ничего больше не мог сделать, как только неуклюже произнести неуклюжую, почти комическую фразу: «Вы знаете, я сочувствую всей душой». И Любовь Андреевна, которая знала, что он ее любит, и все же не могла найти помощи и утешения в его словах, говорила с отчаянием: «Но надо иначе, иначе это сказать...».

Прошлое и будущее... Хотя Петя был кругом прав в этом споре о вишневом саду, Чехов не решал вопрос в его пользу столь безоговорочно, как это может показаться с первого взгляда. Чехов как будто бы останавливается в раздумье. И поэтому, хотя сама Раневская признает: «Вы смелее, честнее, глубже нас...» — есть какая-то своя правота в ее словах. Эту сложность чеховской позиции уловила Книппер — и отсюда та искренность и проникновенность, с какой она обращалась к Пете, ища поддержки: «Здесь мне шумно, дрожит душа от каждого звука...». Слезы лились из ее глаз, она жалобно, почти по-детски просила: «Не осуждайте меня, Петя... я вас люблю, как родного. Я охотно бы отдала за вас Аню...».

И тут в настроении Любови Андреевны происходил один из тех необъяснимых скачков, которые Книппер умела делать такими неотразимо пленительными.

Жизнелюбивая натура ее на мгновение брала верх над волнениями и страхами этого тяжелого дня. Еще не просохли слезы на глазах, а в глу-

¹ А. П. Чехов, Собр. соч., т. XX, стр. 153.

бине их мелькало уже знакомое выражение веселой насмешливости. Как будто сквозь пелену слез, сквозь мрак отчаяния ее по-женски острый глаз заметил вдруг в облике Пети одну за другой смешные подробности: русскую рубаху навыпуск — и это на бале! — очки в железной оправе, жиденькую бороденку и выражение усердия и страдания на его добром, некрасивом лице. В тягостном, печальном положении ей представилась вдруг юмористическая сторона происходящего. Неудержимо захотелось смеяться. И Петя, к которому минуту назад она обращалась за утешением, за советом, за поддержкой, представился ей вдруг милым чудачком. Он был симпатичен ей — этот вечный студент, со своей серьезностью, очками, пылкими речами, она даже готова была отдать за него Аню... «Только, голубчик, — и Раневская бросала на него один из тех своих мгновенных взглядов, в котором легкая ирония смягчалась свойственным ей выражением задора и веселой кокетливости, — надо же учиться, надо курс кончить».

И в той непередаваемой интонации, с которой она на самых обольстительных нотах своего грудного, слегка вибрирующего голоса тянула это «ку-урс кончить», неуловимо сливались насмешливость и ласка, нежность к Пете и легкая, незлая ирония.

Уже совсем развеселившись, она шаловливо ударяла Петю платочком и с той же искренностью, с какой минуту назад текли у нее слезы, заливалась своим беспокойным, лукавым смехом: «И надо же что-нибудь с бородой сделать, чтобы она росла как-нибудь!» И смеялась, смеялась, милая, легкомысленная Раневская...

Самому Чехову очень важным казался смех Раневской. Когда только начинали репетировать пьесу, он писал Ольге Леонардовне: «Раневскую играть не трудно, надо только с самого начала верный тон взять; надо придумать улыбку и манеру смеяться...». А через месяц она сообщала ему: «Я нашла смех для Раневской» — тот особенный смех, в котором за беспечной веселостью всегда дрожала какая-то нотка тревоги.

Но Петя подавал ей оброненную телеграмму из Парижа, и глаза ее снова принимали выражение задора: «Каждый день получаю», — говорила она с оттенком какого-то скрытого удовлетворения, даже торжества. «По-настоящему мне следовало бы съездить в Париж, побыть возле него...». Но, поймав выражение осуждения, протеста на лице Пети, она серьезно, но не без некоторого вызова спрашивала: «Но что же делать, голубчик мой, что мне делать...».

«Вишневый сад и любовник в Париже, любовник и сад — вот два плюса, два чувства, между которыми разрывается душа Раневской, — говорит Ольга Леонардовна, — она между ними, как в Дарьяльском ущелье. Я иногда старалась представить себе этого любовника, и мне казалось почему-то, что он адвокат, говорун, должно быть, противный. И Любовь Андреевна это знает, знает ему цену. Она говорит: «Это камень на моей

шее, я иду с ним на дно». Но она любит этот камень, жить без него не может. Что поделаешь, она — женщина».

И потому, когда Петя осмеливался сказать об этом любовнике, что он «мелкий негодяй, ничтожество», — тут уж Раневская не давала ему спуска. В глубине души она признавала справедливость Петиных слов. И тем больше была ее горячность. В ней было оскорблено достоинство и гордость женщины, много любившей и много любимой, знавшей цену жизни, ее печалям и радостям.

Она уже больше не просила у Пети совета и помощи, она смотрела на него с чувством превосходства.

В этой сцене очень ярко сказалась одна особенность чеховской драматургии.

Провозглашая устами Пети конец старой жизни и призыв к новой, Чехов в то же время не мог, да и не хотел сделать своего Трофимова героем, каким был, например, горьковский Нил. Чехов не увидел в окружающей его жизни того героя, которому суждено было воплотить в жизнь его мечты и надежды. И, повинаясь неподкупному чувству правды, он наделил Петю некоторыми чертами того российского интеллигента, мечтателя и «недотепы», который был таким частым гостем на страницах его рассказов и пьес.

Трезвый и пронизательный взгляд Чехова отлично видел и подмечал слабости этого российского интеллигента — его красноречие, подчас переходящее в краснбайство, его бесплотный, несколько абстрактный идеализм. Потому трофимовские мечты, предчувствия, прозрения — крупнее самого Пети, его человеческой личности.

И вот — как ни парадоксально это может показаться с первого взгляда — Чехов подвергает критике Петины слабости устами Раневской. Именно Раневской, хотя она — вся в прошлом, а за ним будущее. Конечно, Любовь Андреевна критикует позицию Трофимова не с точки зрения философской, политической или идейной. Она подходит к этому чисто по-женски, житейски. Но в этой женской, житейской критике схвачено самое существо, «зерно» Петиней слабости. Потому неправы те исследователи Чехова, которые, повинаясь привычным шаблонам, безоговорочно относят Петю под рубрику «положительных», а Раневскую — целиком и полностью в графу «отрицательных» персонажей. У Чехова все это сложнее, и удача Художественного театра в том и была, что он сумел уловить эту чеховскую диалектику.

В самом деле, в Пете Трофимове Художественного театра чувствовался пылкий мечтатель, поэт будущего. Его монологи, произносимые чудесным качаловским голосом, согретые жаром его мысли, размахом мечты, будили порыв к счастью, к новой жизни. И все же это был у Качалова всего только Петя Трофимов, «облезлый барин» с добрыми близорукими глазами и смешной бороденкой.

И когда он, неуклюже растопырив руки, отступал перед рассерженной Раневской, которая шла на него с веером в руках, и испуганно косился на это грозное дамское оружие, — он был по-чеховски немножко смешон и немножко трогателен. Он был прав, называя парижского любовника Раневской негодяем и ничтожеством. И все-таки смешон в своем целомудренном и действительно «гимназическом» ужасе перед ее смелой откровенностью.

Это место можно было бы сыграть как апофеоз женщины, любовницы, которая отстаивает свое право жить чувством. Это тоже было бы верно, но это было бы мелко. А. Амфитеатров, который именно так описал эту сцену, ничего не понял в замысле Художественного театра.

«Ух! Как она вспыхнула, эта тайная гордость победительной самки, когда Петя Трофимов посмел обругать парижского любовника Раневской негодяем и ничтожеством!»¹ — писал он. И Ольга Леонардовна недаром была обескуражена и даже испугана, прочтя его статью. «Неужели я так подло ее играю!» — писала она Чехову.

В том-то и дело, что инстинкт самки был оскорблен в Раневской — Книппер, не «самочий успех» своей она защищала. Столкновение это было шире и глубже по своему значению. Сквозь комедийность сцены явственно проступал ее глубокий социальный подтекст.

На одно мгновение — только на это мгновение — эпикурейство Раневской раздвигало свои рамки, вырастая до масштабов настоящей любви к жизни. Все здоровое, земное, жизнеутверждающее, что было в таланте Книппер, торжествовало здесь. Было в эти минуты что-то великодушное и победительное в фигуре Раневской. В ее горделивой осанке женщины, сознающей свое неотъемлемое право встать на защиту любви; в ее красивой рыжей голове, властных интонациях низкого грудного голоса.

Это не была уже грешная и слабая Любовь Андреевна, обобранная негодяем любовником. Это была сама жизнь, с ее земными страстями, с ее горестями и радостями, бросающая свой вызов бесплотному идеализму Трофимова: «Надо быть мужчиной, в ваши годы надо понимать тех, кто любит. И надо самому любить... надо влюбляться!»

У Чехова Раневская говорит один раз: «Надо влюбляться». Книппер бросала это Пете три раза: «Надо влюбляться, влюбляться и влюбляться!» — с каждым разом все более настойчиво, властно, даже гневно. И дело было не только в любви. «Надо жить», — как будто бы говорила она ему. Жить не только умом, рассуждениями, словами. Жить сердцем, жить каждой клеточкой тела, жить всем своим существом, не бояться жизни. «Да, да! И у вас нет чистоты, а вы просто чистюлька, смешной чудаки, урод...».

¹ «Русь», 4 апреля 1904 г.

«Я выше любви!» — передразнивала она его сердито. — Вы не выше любви, а просто, как вот говорит наш Фирс, вы недотепа».

Недотепа! — вот оно то слово, которое, как камень из пращи, поражало Петю в самое больное место. Здесь Раневская нащупывала своим женским инстинктом не просто его личную, человеческую, но и его общественную слабость. «Чистюлька» — ведь это относится не только к любви. Пети Трофимовы были чистюлками, недотепами во всякой жизненной борьбе — вот почему их миссия была главным образом в том, чтобы будить других (вспомним Сашу из рассказа «Невеста», очень напоминающего Петю). И Петя чувствовал свою слабость — он в панике отступал перед Раневской, которая неумолимо преследовала пятившегося по кругу студента. «Что она говорит!» — повторял он в ужасе, когда она с негодованием, которое при всем его комизме нельзя было не признать справедливым, бросала ему в лицо свою знаменитую фразу: «В ваши годы не иметь любовницы!..»

В эту минуту Петя с испуганными глазами, взъерошенный и совершенно ошеломленный, становился необычайно смешон. Он не находил, что ответить, ведь он и в самом деле был недотепа!

Но Раневская не была бы Раневской, если бы этот подъем был долго. Как только Петя в ужасе убегал из зала, весь гнев пропадал и глазам ее представлялась юмористическая сторона происшествия. Она заливалась своим кокетливым смехом, бежала за Петей и через минуту вытаскивала его все еще красного и упирающегося, просовывала руку ему под локоть и кланялась шутливо в пояс: «Ну, Петя... ну, чистая душа... Я прощения прошу...». И лукаво снизу вверх заглядывала в его еще надутое лицо: «Пойдемте танцевать»... И столько было вкрадчивой ласки и дурашливой веселости в ее глазах и голосе, что Петя не мог дольше сердиться. Он обнимал талию Раневской, и недавние противники, уже совсем примирившиеся, уносились в вальсе...

Так комедийным аккордом разрешалась эта сцена, полная большого социального смысла, хотя и выраженного по-чеховски сложно, необычно, по-чеховски изящно.

Но вот на пороге появился приехавший с торгов Лопехин, немного навеселе. Раневская кинулась к нему, тревожно заглянула в лицо... «Ну, что? Были торги?» И как будто в предчувствии недоброго стоном вырывалось у нее: «Говорите же!»

«Продан», — отвечает Лопехин.

«Я смотрела спектакль с балкона Художественного театра, сидя на ступеньках... — вспоминала С. Г. Бирман, обращаясь к Книппер в день ее 85-летия.

Третий акт подходит к концу...

Вы — Раневская — в красивом, светлом, легком платье стояли лицом к нам — зрителям — у круглого стола, почти посреди сцены. Вы задали

вопрос: «Кто купил?» Конечно, Вы хотели узнать от Лопехина, кто купил Ваше имение, к кому перейдет во владение Ваш вишневый сад. Но мне показалось, что Вы ждете ответа не только от Лопехина, что Вы обращаетесь к своей судьбе, пытаетесь, что несет она Вам, чем кончится жизненная игра. Чет? Или нечет?

«Я купил», — отвечает Вам Лопехин — Леонидов.

Голос такой, как будто у него головокружение, как будто то взывают его ввысь какие-то невообразимо высокие качели, а то роняют с размаха...

«Я купил», — и Вы начинали терять жизнь, Вы бледнели. Видно было с балкона, как на Вашем бледнеющем лице с траурной торжественностью выделялись брови, темнели бархатом ресницы Ваших полужакрытых глаз... Ваша неподвижность в этот момент, Ваша безгласность являли высшую степень сценического красноречия»¹.

И вот сад продан, уже раздался в нем первый стук топора, подрубающего старые вишневые деревья. Пора собираться в дорогу.

Четвертый акт был у Книппер переходным. В нем прихотливо сплетались поэтические, грустные мотивы прощания с прошлым и трезвые нотки возвращения к привычным будням. В последний раз Раневская оглядывалась на свое детство — единственную светлую пору своей жизни. И уже живучая ее натура инстинктивно настраивалась на безалаберное парижское житье.

В сущности, Гаев был прав, говоря: «До продажи вишневого сада мы все волновались, страдали, а потом, когда вопрос был решен окончательно, бесповоротно, все успокоились, повеселели даже...».

Любовь Андреевна довольно трезво и не без обычной своей легкой иронии, хотя и окрашенной на этот раз грустью, подводила итоги драмы, разыгравшейся в ее жизни. «Я уезжаю в Париж, буду жить там на те деньги, которые прислала твоя ярославская бабушка на покупку имения — да здравствует бабушка!» И не поймешь, чего больше было в этом «да здравствует бабушка!» — бравады, насмешки над собой или какой-то подсознательной радости освобождения. Ведь жизнь сама решила за Раневскую все сложные вопросы... Теперь ей ничего уже не оставалось, как только возвратиться в Париж, к своему любовнику. И когда Раневская обнимает Аню, то в ее объятиях и в обещании: «Приеду, мое золото» — больше растроганности, чем истинной, глубокой любви. И по легкому тону ее, слегка окрашенному слезой, ясно, что говорит она просто так, а на самом деле постарается как можно подольше задержаться в Париже, около своей несчастной привязанности,

¹ С. Г. Бирман, Стенограмма выступления на вечере ВТО, посвященном 85-летию Книппер.

и уж только в крайнем случае, когда совсем закатится ее женская звезда, вернется в Россию, к дочери, к ее трудовой жизни.

Со свойственной ей легкой переменчивостью настроений, как будто уже свыкнувшись со своим возвращением в Париж, она в последний раз оглядывалась назад — и старый дом представлял перед ней в ореоле близкой разлуки, во всем очаровании детских воспоминаний. «Точно раньше я никогда не видела, какие в этом доме стены, какие потолки, и теперь я гляжу на них с жадностью, с такой нежной любовью...». Раневская действительно глядела на них с жадностью, с нежной любовью, и в эти минуты, несмотря на свои парижские шляпки и ридикюли, она была всего лишь простой русской женщиной, которая глядит и не может наглядеться, прощается и не может распрощаться со всем, что мило ее сердцу.

В доме была предотъездная суматоха, выносили к экипажу вещи, в комнате были свалены дорожные узлы, разнородная мебель, приготовленная к продаже. Любовь Андреевна тихо присаживалась в одно из кресел, в скорбной задумчивости опускала голову. И оттого ли, что кресло это сдвинуто было с привычного места и пряталось в гуще таких же сдвинутых, неуютно, наспех составленных кресел; оттого ли, что в этой старой комнате особенно радостно звенели молодые голоса Ани и Пети Трофимова: «Прощай, дом! Прощай, старая жизнь!» «Здравствуй, новая жизнь!..» — молчаливая фигура Раневской казалась одинокой, заброшенной, сиротливой.

Вот голоса Ани и Пети заливисто перекликаются уже вдали, на дворе, а Раневская и Гаев все еще не могут расстаться со своей милой детской. Пугливо, как дети, которые боятся, что взрослые подсмотрят их горе, брат и сестра бросаются друг к другу... «Тише, не надо плакать — там услышат», — вся горькая общность воспоминаний, все одиночество в этой сказанной шепотом фразе. В последний раз она обвиняет брата. Но это в память далекого прошлого. Это последняя нить, связывающая их, — скоро они разъедутся и редко-редко вспомнят друг друга.

Ближе слышатся звонкие голоса Ани и Пети, и Раневская заторопилась, боясь, что их застанут. «Мы идем!» — хотела крикнуть весело, бодро, но голос сорвался на рыдание, и она вышла, не оглядываясь назад. Еще на мгновение задерживается Гаев, окидывает взглядом детскую...

«Опустела комната. Слышно, как покатались по песку колеса экипажа. Ставни на окнах затворяются снаружи. Только сквозь прорезанные в них сердечки льются в потемневшую комнату столбы света. За стеною дома громко стучит топор, подсекая старые вишневые деревья»¹.

Есть редкие роли, которые проходят с артистами весь их долгий твор-

¹ «Образование», 1904, № 4 (статья Л. Гуревич).

ческий путь. И. М. Москвин впервые сыграл царя Федора на заре своей артистической юности, а в последний раз уже в глубокой старости.

Такую роль актер не просто «исполняет». Она живет и развивается вместе с ним, обновляется на всех этапах его творческого пути. Она шлифуется, углубляется в своем звучании, она становится неотъемлема от своего создателя. И сколько бы новых исполнителей потом ни появлялось в спектакле, даже самых интересных и значительных, все же первое исполнение остается классическим.

Такой именно ролью была для Ольги Леонардовны Книппер-Чеховой Раневская. Годы ничего не отняли у нее в этой роли.

«Теперь, через десять лет, пьеса идет в новом составе, — писал в 1914 году Ф. Батюшков. — Только О. Л. Книппер — Раневская остается в прежней роли, которую ведет с тем же обаянием и мастерством. И как-то трудно себе представить, чтобы в будущем нашлась равная ей исполнительница, которая сумела бы воплотить все оттенки этого сложного и с такой задушевностью созданного образа в одной из лучших пьес Чехова»¹.

Сотни раз выходила Ольга Леонардовна на сцену в образе Раневской, и образ не тускнел, оставался все таким же полным жизни.

«Первый мой поклон нашей дорогой и неувядающей Раневской — Ольге Леонардовне, — писал К. С. Станиславский в день шестисотого представления «Вишневого сада» в 1933 году. — Она пережила во всех странах мира, 600 раз, трагедию женского сердца и всегда жила ею от искреннего чувства и увлечения. Это — пример и своего рода подвиг, за который я кланяюсь ей низко, восторженно приветствую и поздравляю...»².

Роль Раневской была действительно артистическим подвигом О. Л. Книппер, как царь Федор и странник Лука — подвигом Москвина. И не только потому, что эти роли были сыграны ими по много сотен раз, но и оттого, что по прошествии десятков лет актеры по-прежнему жили и волновались ими «от искреннего чувства и увлечения».

Еще через два года Книппер писала Станиславскому: «Страшно подумать — 700 раз!!!

Я волновалась весь день и было такое чувство, будто я впервые играю Раневскую. Всколыхнулась и вся прожитая артистическая жизнь и моя личная жизнь. Я долго не могла успокоиться после этого спектакля. Почувствовала я в этот вечер, что есть у меня еще запас сил и радости жить на сцене»³.

И это писала артистка, более тридцати лет бесменно исполнявшая роль Раневской!

¹ Ф. Батюшков. Две встречи с А. П. Чеховым, «Солнце России», июнь, 1914 г.

² Музей МХАТ.

³ Там же.

Одно за другим сменялись в «Вишневом саде» актерские поколения. Появлялись новая Аня, новый Лопахин, новый Петя Трофимов. Прежний Петя — В. И. Качалов — стал Гаевым. Но сколько бы актеров ни входило в этот спектакль — на эпизодическую ли или на главную роль — для всех Книппер была не просто исполнительницей роли, а живой традицией Художественного театра, живой связью с Чеховым.

«В коротких строках поздравительной телеграммы, присланной Вл. И. Немировичем-Данченко коллективу МХАТ по случаю восьмисотого представления «Вишневого сада» (26 мая 1939 года, во время гастролей в Сталино), — пишет Б. Росточкий, — перед нами возникает образ О. Л. Книппер, исполненный большого пафоса: «Мысленно слушаю эту чудесную лебединую песню Чехова. Вспоминаю всю великолепную работу над «Вишневым садом» Станиславского и шлю горячий привет так крепко держащей наше художественное знамя Ольге Леонардовне»¹.

Может быть, именно потому, что в этом спектакле сменилось так много актеров разных поколений, разного сценического опыта и артистической зрелости, здесь особенно проявилось качество, воспитанное в Ольге Леонардовне Книппер Художественным театром. Это, если можно так выразиться, «чувство партнера».

Есть актеры и актрисы, которым безразлично, с кем они играют, кого приходится им на сцене любить или ненавидеть. Собственное вдохновение заменяет им партнера. Это свойство в особенности развивалось у актеров-гастролеров, которым нередко приходилось играть на случайных сценах, со случайными труппами. Оно было присуще и многим замечательным мастерам казенной сцены. Самая система работы над пьесой, когда каждый актер отвечал сам за себя и спектакль нередко превращался в своеобразное соревнование этих великолепных артистических индивидуальностей, воспитывало это качество.

В Художественном театре в первые годы его существования было правило: если заболел кто-либо из артистов и у него не было дублера — спектакль отменялся. Никакие срочные вводы и случайные замены не допускались. Спектакль создавался как единое целое, в котором общение партнеров было одним из немаловажных элементов.

Артистическая жизнь Книппер вообще была счастлива. Можно сказать, что ей «везло» и на авторов и на режиссуру. Удачлива она была и на партнеров. Почти во всех чеховских пьесах ей довелось играть в паре с К. С. Станиславским — я уже говорила, какие чудесные дуэты они создавали. Эта совместная работа многому научила Книппер — она хотела и умела учиться.

Если в «Трех сестрах» любовь и мечты Маши — Книппер становились выше, чище оттого, что рядом был такой Вершинин, как Станиславский,

¹ Б. Росточкий, О. Л. Книппер-Чехова, стр. 4—5.

то в «Вишневом саде» его Гаев помог ей схватить фамильные, а следовательно, и кастовые черты. «Весь спектакль звучал значительнее, когда он играл, — пишет Ольга Леонардовна. — Я старалась уловить легкость, с которой он перебрасывался из одного настроения в другое, — это так мне помогало в роли Раневской»¹.

Станиславский — Гаев помогал Книппер понять и почувствовать легкомыслие и своеобразную детскость стареющих хозяев вишневого сада, их лиризм и юмор — все, что с такой тонкостью и изяществом было обрисовано Чеховым и что так трудно поддавалось сценическому воплощению.

Но если Станиславский был для Книппер своего рода камертоном в этом спектакле, то сама она со временем стала таким же камертоном для других. Она была заинтересована не только своими непосредственными партнерами, но и всеми, кто входил в этот спектакль, с годами не потерявший своей музыкальной стройности.

«Ольга Леонардовна очень чутко относится к своим молодым партнерам, умеет раскрыть их, освободить от всего, что их внутренне сковывает, — пишет одна из исполнительниц роли Анн А. Комолова. — Несколько ободряющих слов перед началом спектакля, сердечный вопрос о самочувствии, о настроении, приветливая улыбка — и граница между популярнейшей, маститой актрисой и неопытной молодежью, только начинающей свой сценический путь, исчезает.

Ольга Леонардовна удивительно хорошо умеет общаться с партнером на сцене, не только когда их связывают нити диалога, но и в паузах, когда ты находишься далеко от нее. И тогда кажется, что Ольга Леонардовна все время заглядывает в тебя, проникает в самое существо сценического настроения, твоих задач. Она удивительно легко, я бы сказала, чарующе легко, отзывается на каждый жест, интонацию партнера»².

У Книппер никогда не было ни режиссерских, ни педагогических наклонностей. Она не любит и не очень умеет логически, развернуто объяснять пьесу или роль. Но она — актриса, она — чуткий партнер, более того — она прекрасный товарищ на сцене. И потому ее беглое, но всегда меткое замечание, ее внимание к партнеру подчас помогают больше, чем иная беседа.

«Иногда это указание о том, как следует надевать синюю шляпку-панамку, — пишет Комолова, — иногда указание о жесте, иногда просто подбадривающая улыбка там, где, по ее мнению, ты хорошо справились с куском роли.

¹ «Ежегодник МХТ» за 1949—1950 гг., стр. 304.

² А. Комолова, За кулисами и на сцене, «Театральная неделя», 16 сентября 1940 г., стр. 8.

Ольгу Леонардовну легко любить и с ней легко играть»¹.

Многие актеры хранят воспоминания о своих сценических встречах с Ольгой Леонардовной именно за это ее желание и умение быть чутким и внимательным партнером. «...Я хочу поблагодарить чудесную актрису... за нежную ее доброту к нам, театральным «не родившимся душам». В начале трудного сценического пути ласковый голос такой актрисы — ее ободряющее: «вовремя вошла» — стоит многих рецензий и указаний»², — пишет С. Гнацинтова.

Совет, указание, добрая улыбка и больше всего само исполнение Книппер роли Раневской помогали новым участникам «Вишневого сада» уловить дух и стиль спектакля, особенности чеховского письма. Едва ли самая умная книга о Чехове могла раскрыть молодежи Чехова лучше, чем это делала Книппер своей игрой.

И сколько бы новых постановок ни переживал впоследствии «Вишневый сад», все же в умах и сердцах нескольких поколений зрителей и в истории русского театра Раневская — Книппер навсегда останется примером классического воплощения чеховского образа. И теперь, когда это замечательное исполнение, или, вернее, жизнь актрисы в образе, сделалось уже достоянием истории, более чем когда-либо можно сказать словами одной старой рецензии: «Раневскую создали Чехов и Книппер».

* * *

Раневская была последней ролью О. Л. Книппер, сыгранной при жизни Чехова. 15 июля 1904 года Антон Павлович скончался у нее на руках в Баденвейлере, и она привезла его тело в Россию.

На одном из маленьких полустанков две незнакомые ей заплаканные женщины прикрепили к железным скобам вагона букетики полевых цветов. И в эту минуту вдова Антона Павловича, как никогда, почувствовала, чем был Чехов для многих и многих русских людей, его читателей и одновременно прообразов его героев.

Для Художественного театра потеря Чехова была огромна и немозможна.

Памяти Антона Павловича МХТ посвятил постановку «Иванова».

«Как после смерти любимого человека не хватает сил расстаться с оставшимися после него вещами, книгами и их перебирают с любовью и тоской, так театр взялся за единственную пьесу Чехова, которую он еще не ставил, пьесу, написанную тогда, когда Художественного театра еще и не было», — пишет Щепкина-Куперник³. И хотя со времени по-

¹ Л. Комолова, За кулисами и на сцене, «Театральная неделя», 16 сентября 1940 г., стр. 9.

² «Ежегодник МХТ» за 1945 г., т. 1, стр. 545.

³ Там же, стр. 532.

явления «Иванова» прошло всего семнадцать лет, пьеса воспринималась Художественным театром уже как произведение историческое, относящееся к другой эпохе.

Это ощущение иной исторической полосы очень ярко проходит в режиссерском плане Вл. И. Немировича-Данченко. Для него герои «Иванова» — это хорошо знакомые и все же ушедшие в прошлое типы. Это вчерашний день русской жизни, на который полезно и нужно оглянуться с позиции сегодняшнего дня, овеянного дыханием близкой революции.

Спектакль был задуман Немировичем-Данченко как повесть о людях 70-80-х годов. При этом для него важно, что Иванов — это не тот герой «железной воли», который уходил в «скрытую агитационную деятельность», то есть становился революционером. Это всего лишь человек с «деликатной, тонко чувствующей, глубоко совестливой душой»¹, которому оказался не по силам натиск пошлости. Он способен на героизм, но героизм этот не может развернуться «благодаря, вероятно, нескладке русской жизни, отнимающей силы на вздор». Может быть, даже в своем стремлении показать жестокость борьбы театр чересчур акцентировал безволие Иванова, уныние, уделяя слишком много внимания его настоящему за счет его прошлого, в котором были все же и борьба, и героизм, и душевная сила.

Но в те годы для театра, уже поставившего две пьесы Горького, уже познакомившегося с его героями, было особенно важно, что Иванов не революционер, с одной стороны, и не ловкий делец — с другой. Он между двух лагерей, он из тех, кто не способен «ни на компромиссы, ни на революцию»², из тех, кто «потеряли веру в себя, измотались», он человек безвременья, человек эпохи, ушедшей в прошлое.

Какое же место должна была занимать в спектакле жена Иванова — Сарра — последняя роль, которую довелось играть Ольге Леонардовне Книппер в репертуаре Чехова?

И Сарра, как Иванов, по мысли режиссера, — порождение эпохи безвременья. «Право, вы теперь не встретите... Сарры Абрамсон, с ее экзальтированным отношением к мужу»³. И Сарра, как Иванов, из тех, кто способен на героизм, и кто погибает жертвой «нескладки русской жизни».

Большинство критики, писавшей о первых спектаклях, сходилось на том, что Книппер была несколько скованна в этой роли. Да и сама Ольга Леонардовна вспоминает: «Я сначала Сарру играла неудачно — после смерти Чехова я вся была какая-то разбитая, некрепкая, не могла

¹ Вл. И. Немирович-Данченко, Режиссерский экземпляр пьесы А. П. Чехова «Иванов», Музей МХАТ.

² Там же.

³ Там же.

собраться с мыслями. Но роль эту я очень любила и потом все доигрывала, доигрывала ее». Со временем ее исполнение делалось глубже, проникновеннее (так бывало у Ольги Леонардовны едва ли не с каждой чеховской ролью). И позже Н. Эфрос в своей незавершенной монографии, посвященной «Иванову», писал: «Сарра у О. Л. Книппер — верная и искренняя. Игра ее простая, продуманная, прочувствованная. Она приносит с собою при первом появлении в окне все нужное. Сохранен и легонький, лишь еле уловимый еврейский оттенок в матово-бледном лице и в речи. Никакого определенного упрека исполнению сделать нельзя. А многое и нем и совсем хорошее, впечатляющее и крепко запоминающееся. Но есть какой-то недостаток трепетности, меньше напряжен лиризм, чем требует, во всяком случае — позволяет, роль и образ¹.

Впрочем, критик и актриса понимали роль по-разному.

Сарра впервые показывается в окне своей комнаты, чтобы сказать всего несколько слов. Но для актрисы роль начиналась еще раньше, еще до появления на сцене.

«Как я любила первый акт, когда уже в костюме и гриме мы сидели со Станиславским за кулисами, якобы играя дуэты, — вспоминает Ольга Леонардовна. — Он в своем куцом сюртучке, в узких поношенных брючках, с виолончелью в руках уже не был для меня Константином Сергеевичем Станиславским, а был старым брюзгой графом Шабельским. И я, аккомпанируя ему на фортепиано серенаду Брага, уже не чувствовала себя Ольгой Леонардовной Книппер — я была Саррой».

Может быть, именно поэтому ее первое мимолетное появление в окне так много говорило душе и воображению зрителя. С бледным, грустным лицом, с глазами, полными скорби, с шалью, небрежно и тоже как будто грустно свесившейся с плеча, Сарра казалась под стать печальному дому и саду, являющему картину запустения.

В первом акте «Иванова» театр создал один из самых своих пленительных чеховских ноктюрнов. И картина лунной ночи в старой усадьбе, переданная в декорации Симова, и слова Чехова, и игра актеров сливались здесь воедино, в то удивительное целое, которое виделось Немировичу-Данченко, когда он только читал пьесу Чехова, еще задолго до возникновения МХТ, и размышлял об особенностях его театрального письма: «...при необычайной простоте, все вместе поразительно музыкально: и эта запущенная усадьба, и лунная ночь, и копны сена, и крик совы, и сдавленное спокойствие Сарры, и тоска Иванова, и плачущая виолончель графа»².

Эта музыкальная гармония всех частностей сценической картины, начиная от сумеречного лунного света, зловещего крика совы, темных

¹ Н. Эфрос, «Иванов». Рукопись. Музей МХАТ.

² В. И. Немирович-Данченко, Из прошлого, 1936 стр. 19—20.

силуэтов деревьев и кончая коротким глухим кашлем Сарры, — все это вместе, проникнутое единой режиссерской мыслью, и составляло неповторимую атмосферу этой сцены, то «настроение», которым славился Художественный театр.

«...Мы договорились, что и старый дом и старый сад Иванова были красивы, — вспоминает художник спектакля Симов, — но теперь обгложены, обдерганы, обшарпаны до неузнаваемости. Запущенность, беспхозяйственность внедрились жадными щупальцами, высасывают последние соки из обессиленной добычи. Жизнь теплится лишь внутри, где, догорая, никнет неудачная жизнь и ненужная любовь... Дом выглядел, как «совиное гнездо» — выражение О. Л. Книппер»¹.

Если Станиславский считал, что создание внешней правды спектакля призвано помогать не только зрителям, но и актерам, то Книппер принадлежала к числу тех, кто очень чутко улавливал замысел художника и откликался на него всем своим существом. Для нее декорация обозначала не просто место действия, она умела уловить в ней настроение, образ сцены. Недаром Симов, рассказывая в своих мемуарах о поисках декорационного решения в той или иной чеховской пьесе, чаще всего ссылается на авторитет Книппер. «...О. Л. Книппер, — вспоминает художник, — отзывалась о заключительной декорации в «Чайке»: «Ваша комната такая, что хочется в платок закутаться»...

Отзыв полноценный, для художника принципиально решающий всякие сомнения»².

Станиславский как-то сказал, что в искусстве понять — значит почувствовать. Книппер умела именно так понимать замысел художника — не только разумом, но и всем своим актерским существом, — и подчинять свое исполнение звучанию всей сцены. В этом смысле ее игра всегда была музыкальна, неотделима от всего течения спектакля. Это было особенно важно в пьесах Чехова, где человек неотделим от природы и быта его окружающих.

«Этот темный сад, угрюмый дом, крик совы — все было очень сильно по настроению. И когда я сидела на ступеньках, глядя в темноту, — я очень остро чувствовала одиночество Сарры», — говорит Ольга Леонардовна.

И этим одиночеством, тревогой, ощущением надвигающегося конца любви Иванова, а с нею и самой жизни звучала у актрисы сцена прощания Сарры с мужем перед отъездом его к Лебедевым.

«Коля, милый мой, останься дома!» — говорила она с какой-то тревожной лаской, понимая, что Иванову не хочется оставаться, и делая последнюю попытку удержать его около себя. «Я и брюзга разучили для

¹ В. А. Симов. Моя работа с режиссерами, Музей МХАТ.

² Там же.

тебя много дуэтов»... — Она говорила это с какой-то странной усмешкой, не то грустной, не то иронической, как бы оценивая нелепость положения, при котором ей, молодой и интересной женщине, приходится довольствоваться обществом злого, вечно ворчливого старика.

Вообще Сарре — Книппер была свойственна эта усмешка над собой и над судьбой, этот невеселый юмор ее народа.

«...Я не понимаю, — писал Эфрос, — почему в такие лирические и жуткие сцены в первом акте... артистка вносила какие-то иронические, что ли, смешки. Сарра меньше всего склонна относиться пренебрежительно к своему горю и к своей тоске. Она — из тех, которые исходят грустью»¹.

Но Сарра — Книппер вовсе не хотела «исходить грустью». Она все время крепилась, старалась спрятать от самой себя и от окружающих леденящую сердце тоску. И, собрав последние остатки сил, веселости, мужества, Сарра старается влить бодрость в Николая: «Ты попробуй, как прежде, петь, смеяться, сердиться», — и в ее голосе, ставшем на минуту звучным, в интонациях энергичных и веселых, угадывается прежняя Сарра, которая отрезала от себя все, как «отрезают гнилые листья ножами, и пошла...».

Но это только минутная вспышка. Веселость ее падает, сквозь нее пробивается глухое рыдание: «Хочешь, я буду петь?» «Сарра говорит с Ивановым, а сама уже не верит в то, что говорит, — рассказывает Книппер. — Несчастная женщина: всю себя отдала ему, а помочь не может».

Даже эта ранняя пьеса, в которой драматургическая эстетика Чехова еще только начинала формироваться, требовала от актрисы умения в совершенстве владеть и искусством произнесения текста и искусством подтекста.

В своем режиссерском экземпляре Немирович-Данченко, раскрывая смысл забавной фразы Сарры: «Николай, давайте на сене кувиркаться!» — дает классический образец такого подтекста: «За нею много тоски, беспомощности, того ощущения, которое охватывает человека, когда он предчувствует, что жизнь кончена, что она не дает уже никаких радостей, хотя явных признаков этого, может быть, и нет».

И у Книппер весь трагизм образа Сарры — ее одиночество, тоска, отчаяние — раскрывался не столько в словах, сколько в том, что угадывалось за этими скупыми словами. Долгие тоскливые вечера в пустом мрачном доме наедине с вечно брюзжащим стариком; болезнь, о которой не может не думать человек, всегда предоставленный самому себе; ненависть родителей и равнодушные мужа; и воспоминания о прошедшем счастье.

¹ «Театр и искусство», 31 октября 1904 г.

от которого еще безнадежнее кажется будущее, — все это жило в ее глазах, звучало в интонациях глуховатого голоса, в подавленном рыдании, в сухом кашле, в сменах робкой надежды и безнадежности, в коротких вспышках энергии и в грустно-иронической усмешке Сарры — Книппер.

Лишь в некоторые моменты эта напряженная внутренняя жизнь Сарры выплескивалась наружу, по текст становился текстом.

Так было, когда, поняв уже, что Иванова ей не удержать, она задумывалась на секунду и медленно, скорбно, нараспев произносила: «Или, Коля, как? Цветы повторяются каждую весну, а радости — нет?» — «безнадежная фраза, долго потом преследовавшая и звучавшая, как тихий реквием»¹, как писала Щепкина-Куперник. И, взяв себя в руки, еще раз поборов вечно возрождающуюся тревогу, Сарра уже спокойно и устало говорила: «Ну поезжай, поезжай...», — но в ее спокойствии звучало отчаяние...

Нет, Сарра — Книппер не хотела «исходить грустью», это была не элегия женского сердца, а драма. Она умирала и боролась с этим умиранием. «У нее чахотка, а ей жить хочется», — говорит Книппер о Сарре.

Элегическая настроенность вообще чужда таланту Книппер, тяготеющему к сильному драматизму. Драматизм этот у Чехова не всегда выражается внешне, порой он глубоко скрыт, но это настоящий драматизм. И если Сарра — Книппер была человеком безвременья, то в ней чувствовалась не только надломленность и усталость, но и способность на героизм, сломленная «нескладехой» русской жизни 80-х годов.

Актриса могла бы оттенить грустную покорность судьбе, когда Иванов уезжал и она, разлюбленная и брошенная жена, оставалась вдвоем с доктором Львовым. Но в ее фразе: «Я не хочу быть серьезною» — даже сквозь мучительный кашель слышался упрямый вызов судьбе. И, произнося вслух жестокое слово: «а я... я — как брошенная...» — она старалась защититься от беспощадности этого слова своим ироническим смешком. Судьба все же брала свое. И с острой тоской, внезапно подкапывавшей к горлу, она восклицала: «Опять сова кричит!»

Но была в этой женщине, обиженной судьбой, мудрость, рожденная страданием. И с этой мудрой, ласковой усмешкой она говорила доктору Львову: «Душа моя, вы все осторожны со мною, деликатничаете, боитесь сказать правду, но думаете, я не знаю, какая у меня болезнь? Отлично знаю».

Да, Сарра могла быть мудро-ласкова, но могла быть требовательна и сурова в мыслях своих: «И начинаю я также удивляться несправедливости людей: почему за любовь не отвечают любовью и за правду платят ложью?»

«Я брала ее прежде всего как женщину», — говорит Книппер. И этой

¹ «Ежегодник МХТ» за 1945 г., т. 1, стр. 532.

женщине было страшно признаться себе, что ее навсегда и безвозвратно разлюбили. Она спешила смягчить для самой себя жестокость этой мысли и с деланным искусственным смешком добавляла: «Конечно, это невозможно, — и снова со всей серьезностью спрашивала себя: — ну — а вдруг?» И сама, в испуге остановившись перед страшным смыслом своей догадки, торопливо прерывала ее первыми подвернувшимися на язык словами: «Чижик, чирик, где ты был?..»

Доктор Львов не мог понять борьбы, происходящей в этой страдавшей душе. Он обращался к Сарре со словами призыва и укора.

Но не его, а прежнего Иванова хотелось ей услышать за пылыми тирадами Львова, и, когда сходство становилось особенно сильно, она весело, возбужденно смеялась своим прежним грудным смехом. И с наивностью, забавной и трогательной в этой умной женщине, мечтательно вспоминала: «Вот точно так же и он когда-то говорил... Но у него глаза больше...». Она молила доктора: «Говорите, говорите!» — и сердилась и досадовала, когда Львов замолкал. С этой досадой Сарра вдруг вступала в спор с Львовым, чтобы доказать ему, что Иванов замечательный человек. И в ее одушевлении чувствовалась не погасшая и прекрасная любовь. В ее задумчивом взгляде, в тоне вставал образ прежнего Иванова — сильного, смелого, замечательного.

Но это возвращение к прежнему лишь сильнее оттеняло для Сарры ужас настоящего. Подавленная тоска, одиночество, боль — все прорывалось у Сарры — Книппер в отчаянных рыданиях: «Я не могу, доктор, я поеду туда...». И она вскакивала, металась в безумном желании немедленно мчаться за Ивановым к Лебедевым...

Во втором акте Чехов не дал Сарре ни одного слова. Она только входит и застаёт Иванова, целующего Саню Лебедеву, и, роняя стул, в безмолвном обмороке опускается на пол.

«Я очень любила эту сцену второго акта, — вспоминает Книппер, — она приехала сюда вся взвинченная, растревожненная и вдруг — этот поцелуй — это было страшно. Конечно, я не падала в обморок по-настоящему, но сердце у меня действительно замирало, я холодела от ужаса и, наверное, если бы были слова, — не могла произнести их. Но Чехов, как всегда, удивительно чуткий, не дал здесь Сарре слов, и этот молчаливый обморок все говорил без слов».

В третьем акте, когда Сарра уже почти умирает от чахотки, был очень хорошо найден ее внешний облик — черное, словно траурное платье, белый платок, бессильно свисающий с плеч, как перешибленные крылья птицы, и взгляд, в котором застыл испуг перед чем-то неотвратимо надвигающимся.

Но самая сцена никогда не удавалась Книппер и Качалову. «Я не любила эту сцену, — вспоминает Книппер, — потому что мы как-то не сумели найти нужный ритм. Ведь для того, чтобы Иванов имел право про-

изнести все эти страшные и оскорбительные слова, нужен очень большой накал, столкновение, а мы играли как-то вяло, разобщенно, и столкновение не получалось».

Образ так и остался недоигранным, не до конца решенным, но любимым для артистки. Даже то, что она дала в первом и втором актах, — интересно и значительно.

Образ Сарры стоит несколько особняком среди чеховских образов Книппер, как Иванов — среди героев других пьес Чехова. Оба они целиком принадлежат еще к 80-м годам, тогда как все остальные пьесы в той или иной мере несут на себе печать новой, наступающей эпохи. Оба они — и Иванов и Сарра — вышли в путь окрыленные надеждами и не выдержали борьбы.

«Ведь Сарра тоже шла в жизнь, — говорит Книппер. — Она встретила Иванова, полюбила этого орла и без страха, без размышлений пошла за ним. У нее большая любовь, настоящая, но и она не выдержала — сломалась. Потому что люди тогда были, а престола для них, жизни для них не было». Тема загубленного человеческого счастья, загубленных эпохой безвременья человеческих сил прозвучала в образе Сарры — Книппер. Так она отдала последнюю дань артистки любимому драматургу, которому она обязана самыми большими творческими радостями и творческими победами в своей жизни.

Роль Сарры еще раз прошла в творческой биографии Книппер, когда с новой глубиной она сыграла ее в одном из своих юбилейных концертов. После концерта она получила письмо, какое не часто выпадает на долю даже большого художника:

«Милая и дорогая Ольга Леонардовна!

Я никогда не забуду концерт 5/XI — ВТО. Все там было, все самое замечательное, что я в Вас знал, чем наслаждался всю свою жизнь. И тонкость того, что заключено в Тургеневе, и постигновения правды и сатиры Толстого и Чехова! Как изумительно Вы говорили слова Сарры. Такая свежая, юная, несчастная, оставленная! Может быть, я забыл, но мне казалось, — это было еще лучше, чем в 1904 году. Я все видел, я все слышал, я все узнал. Как я Вам благодарен! Именно, по преимуществу за Сарру!

Замечательная актриса, чудный художник, умница, тонкий человек! Вся моя жизнь связана с Вашим творчеством. Вы сделали меня человеком. Какой дар!

Извините, что я не пришел на официальную часть, но я был так потрясен!

Ваш В. Сахновский¹

¹ Архив О. А. Книппер-Чеховой.

Т. А. Щепкина-Куперник писала в одной из своих статей об Ольге Леонардовне Книппер-Чеховой: «Если бы Книппер за всю свою деятельность сыграла только те пять ролей, которые она играла в чеховских пьесах, этого было бы довольно, чтобы признать ее талант и ее значение в истории не только Художественного театра, но театрального искусства вообще»¹.

Чеховские образы Книппер — это не просто пять ролей в разнообразном и довольно обширном репертуаре артистки. Это выражение определенного художественного направления, это чеховский стиль в искусстве МХТ, это, наконец, воплощение принципов, положенных Художественным театром в основу своей деятельности. Говорить о Книппер в ролях Чехова — это значит говорить о новом типе актера, заботливо взращенном Художественным театром. Говорить о Книппер в ролях Чехова — это значит говорить о самых лучших свойствах ее таланта.

«Какие они все умные, интеллигентные люди, сколько у них художественного чутья!» — писал Горький Антону Павловичу после спектакля «Дядя Ваня»².

Интеллигентность в самом лучшем значении этого слова принесли в искусство театра артисты МХТ. Очень трудно расшифровать, что такое это качество, которое было остро почувствовано современниками в спектаклях МХТ и в чеховских в особенности.

Было ли это отсутствие привычной театральности, которой не избегали даже самые великолепные мастера Малого или Александринского театра? Было ли это умение принести свои личные актерские интересы в жертву целому и слиться со всей постановкой? Было ли это на редкость вдумчивое и бережное отношение к пьесе? Была ли это, наконец, литературность тона Художественного театра? Вероятно, все это вместе взятое.

Станиславский, говоря о тех условиях, которые были необходимы для успешной работы над Чеховым, пишет, что «...нужна была талантливая актерская молодежь, воспитанная на современной беллетристике, как Книппер, Лилина, Москвин, Качалов, Мейерхольд, Лужский, Грибунин и др.»³

«Воспитанная на современной беллетристике» — это очень важная деталь в облике Книппер и ее сверстников. Они пришли на сцену не от Шиллера, Гюго, Лопе де Вега, с именами которых связаны блестящие победы актеров Малого театра; и даже не от Островского, который в эти годы все же был уже прошлым. Они пришли от современной литературы, которая ставила вопросы современной жизни. И если на сцене импера-

¹ Т. А. Щепкина-Куперник, Славный путь, «Советское искусство», 29 сентября 1945 г.

² М. Горький и А. Чехов, Переписка, статьи, высказывания, стр. 64.

³ К. С. Станиславский, Собр. соч., т. 1, стр. 225.

торских театров современность попадала главным образом в изображении ловких драмоделов, подобных Виктору Крылову, или, в лучшем случае, таких талантливых, но все же ограниченных в своем значении писателей, как Сумбатов-Южин, Немирович-Данченко, то в молодых актерах Художественного театра рано развит был вкус к современной большой литературе (Станиславский не случайно пишет не «драматургия», а «беллетристика», имея в виду главным образом прозу). Актеры Художественного театра — это была, по существу, та же читающая, думающая молодежь, которая заполняла аудитории университетов и курсов, учительствовала и лечила больных, та демократическая молодежь, которая искала у своих любимых писателей — Толстого, Чехова, Горького — ответов на коренные вопросы своей жизни. Эта молодежь посещала всякого рода литературные кружки, была в курсе всех споров, которые от литературы так легко переходили на темы общественные. Эта молодежь была взыскательна в своих эстетических вкусах и отворачивалась от продукции «литературных закройщиков».

В письмах Книппер к Чехову отразилась эта особенность ее актерского облика.

«...Вчера мы превесело смотрели «Тьму» Тимковского... Вот ужас, скажу тебе! Вот банальщина, вот пустое место! Смешно было, а на сцене все разрывались. Подумай: 4 акта и за все это время у всех действующих лиц — драматические лица, драматические положения, т. е. выдуманные.

Ни одного человеческого жизненного слова, ни одной улыбки...»¹.

Чувство правды, воспитанное современной беллетристикой, которое помогло Книппер, как и другим молодым актерам МХТ, отрешиться от привычных театральных приемов и еще более развитое работой над пьесами Чехова, сделало для нее неприемлемой условную театральщину пьесодниевков. Пьес, которые не могли не развращать даже самые крупные таланты.

Глубина чувств и сдержанность их выражения, строгость и боязнь сентиментальности, отсутствие малейшей вульгарности и вкус — эти свойства ее артистической личности помогли молодой актрисе воплотить сложнейшие образы пьес Чехова. И если эти, как и многие другие черты были заложены в самой индивидуальности Книппер, то именно они были укреплены и развиты режиссурой в работе над Чеховым.

Бывает у музыкантов абсолютный слух. О Книппер можно сказать, что у нее абсолютный сценический вкус. Это качество не просто врожденное, но воспитанное всем строем Художественного театра. Это свойство актрисы театра Чехова.

Артистическая личность Книппер свободна от пошлости — именно это помогло ей так по-чеховски изображать женщин пошлых. Ее лиризм сдер-

¹ Архив О. Л. Книппер-Чеховой.

жан и скуп. Он никогда не переходит в сентиментальность и, когда нужно, умеряется веселой иронией.

А разве способность Книппер почувствовать настроение, созданное на сцене художником, — то общее настроение сцены, которое так важно и в «Трех сестрах» и в «Дяде Ване» — разве это не чеховское? А ее заинтересованное внимание к партнеру, стремление играть не сольную партию, а искать свое звучание в оркестре? А умение произносить текст так, чтобы он звучал жизненно, просто, без декламации и в то же время поэтично, как покаяние Маши в «Трех сестрах» или монологи Любови Андреевны Раневской?

Все эти черты сценического облика Книппер делают ее одной из самых последовательных выразительниц искусства Чехова, как оно было понято Художественным театром.

И есть еще одна черта в ее облике, о которой уже приходилось говорить, но о которой нельзя не упомянуть еще раз, потому что без этого невозможно правильно понять Чехова в Художественном театре. Это жизнелюбие, органически свойственное натуре и творчеству Книппер. Она вслед за Станиславским и Немировичем-Данченко умела почувствовать в Чехове не только беспощадного врага мещанства и пошлости, но и поэта будущего. «О Чехове надо судить не по отрицательным сторонам описываемой им жизни, которую он критикует, выставляет на общее осуждение, а по его мечтам, которые он любовно объясняет нам устами своих героев. — писал Станиславский.

Как темная краска нужна для усиления светлой, так точно темные стороны действительности и быта изображаемой Чеховым жизни нужны ему для выделения светлых надежд и чаяний...

Весь секрет подхода к душе его произведений именно в таком понимании творчества Чехова. Пусть для зрителей его пьесы — печальная страница прошлого, но для нас, артистов, передающих их на сцене, это страница будущего, олицетворение вечного стремления к лучшей жизни. Других путей нет для постигновения тайников души Чехова. Ощущение правды реальной жизни в настоящем и искренняя вера в идеальную мечту, в будущее — вот ключи к потайным дверям творческого сверхсознания в его произведениях»¹.

Книппер вместе с режиссурой, вместе со своими партнерами сумела овладеть этими ключами к Чехову. Она сумела в своей Маше дать жизнь его мечтам о будущем. Она сумела в других своих героинях показать «правду реальной жизни» с точки зрения «искренней веры в идеальную мечту».

Таковы главные черты творчества Книппер, которые делают ее чеховской актрисой.

¹ К. С. Станиславский. Собр. соч., т. 1, стр. 441.