Чепуров А. А. **А. П. Чехов и Александринский театр: На рубеже XIX и XX веков**. СПб.: Балтийские сезоны, 2006. 319 с.

От автора 5 [Читать](#_Toc383173035)

**Введение: Спектакль как театральное событие** 8 [Читать](#_Toc383173037)

**Русская императорская сцена и поиски А. П. Чеховым «своего театра»**

«Законы сценичности» и драматургические образы А. П. Чехова. Поиски соответствия. «Иванов». 1889 год 25 [Читать](#_Toc383173039)

«Чайка» на пути в репертуар Александринского театра 51 [Читать](#_Toc383173041)

**Постановочная система александринской сцены и драматургия А. П. Чехова**

Система монтировки спектаклей и «предлагаемые обстоятельства» пьесы А. П. Чехова 69 [Читать](#_Toc383173043)

Распределение ролей и репетиции с актерами 86 [Читать](#_Toc383173044)

**Постановка чеховской «Чайки» на александринской сцене (октябрь 1896 года)**

Проблемы реконструкции сценического текста 101 [Читать](#_Toc383173046)

Научная реконструкция постановки комедии А. П. Чехова «Чайка» в Александринском театре (1896 год) 110 [Читать](#_Toc383173047)

I действие 110 [Читать](#_Toc383173048)

II действие 134 [Читать](#_Toc383173049)

III действие 152 [Читать](#_Toc383173050)

IV действие 166 [Читать](#_Toc383173051)

**«Чайка» в восприятии зрителей и в оценке критики**

Александринская «Чайка» и стереотипы зрительского восприятия 195 [Читать](#_Toc383173054)

Пьеса и спектакль в контексте театральной критики 222 [Читать](#_Toc383173055)

**«Реабилитация» пьес А. П. Чехова на александринской сцене и движение театральной эстетики**

Спектакль Александринского театра «Иванов» (1897 год) 249 [Читать](#_Toc383173057)

«Реабилитация “Чайки”» 263 [Читать](#_Toc383173058)

Спектакль александринцев в Варшаве (1901) 267 [Читать](#_Toc383173059)

«Чайка» в постановке М. Е. Дарского (1902) 273 [Читать](#_Toc383173061)

Реконструкция постановки «Чайки» 1902 года 286 [Читать](#_Toc383173062)

**Послесловие: Чеховская традиция Александринки** 304 [Читать](#_Toc383173064)

**Приложения**

Приложение 1. Протокол заседания Театрально-литературного Комитета от 14 сентября 1896 г. 310 [Читать](#_Toc383173066)

Приложение 2. Монтировка первой постановки «Чайки» А. П. Чехова в Александринском театре (1896 г.) 312 [Читать](#_Toc383173067)

Приложение 3. Монтировка второй постановки «Чайки» А. П. Чехова в Александринском театре (1902 г.) 312 [Читать](#_Toc383173069)

# **{****5}** От автора

Интерес к этой малоисследованной теме возник у меня чуть более десяти лет назад. Тогда в ноябре 1995 года в музее-заповеднике «Мелихово» под Москвой отмечали столетие написания А. П. Чеховым его знаменитой «Чайки». Ученые-чеховеды, артисты, режиссеры, деятели театра размышляли о значении, которое это произведение оказало на весь ход развития новой драматургии и театра в грядущем двадцатом столетии, о художественных открытиях и эстетических коллизиях, которые неизменно возникали в связи с постановками «Чайки» на различных сценах мира. И невольно точкой отсчета в этих размышлениях становилась та катастрофа, тот трагический инцидент, который был связан с первой постановкой пьесы на сцене Александринского театра.

Готовясь к выступлению, я обратился к материалам спектакля, и, в первую очередь, к сценическому экземпляру «Чайки», хранящемуся в фонде «Русская драма» Санкт-Петербургской театральной библиотеки. Внимательное прочтение машинописи вдруг заставило по-новому взглянуть на это событие, увидеть в нем весьма непростой и, как выяснилось, доселе неизвестный сюжет. Оказалось, что манускрипт хранит в себе несколько слоев пометок, которые позволяют достаточно подробно проследить процесс работы над спектаклем, а также понять, как текст А. П. Чехова был скорректирован после первого представления буквально по зрительским реакциям, а затем трансформирован для первой публикации в журнале «Русская мысль». Открылись перспективы во всех подробностях восстановить мизансценический, интонационный и темпо-ритмический рисунок действия того спектакля, что давало возможность научно реконструировать и предметно проанализировать его художественные свойства и по-новому оценить характер несовпадения художественных систем старого традиционного театра с новаторской драматической структурой, сформировавшейся в драматургии А. П. Чехова.

Небольшое сообщение, сделанное мною на симпозиуме в «Мелихово», было поддержано замечательным театроведом Татьяной Константиновной Шах-Азизовой, которая и подала идею проведения в Александринке в 1996 году (к столетию первой постановки пьесы) фестиваля и международной конференции «Полет “Чайки”». Конференция, действительно состоявшаяся в Санкт-Петербурге ровно через год после встречи в Мелихово, имела большой успех и была, весьма представительна. Здесь собрались исследователи творчества Чехова, теоретики и практики театра более чем из двадцати пяти стран мира. Этот форум проходил под эгидой Международной федерации исследователей театра (FIRT) и фактически был сосредоточен на проблемах изучения «века Чехова» в мировом театре.

Между тем росла моя собственная заинтересованность изучением «александринского Чехова». Обращал на себя внимание тот факт, что при жизни самого писателя и в первые пять лет после его кончины в Александринке были поставлены практически все его драматургические произведения. «Чеховская» линия старейшей сцены России обретала в моем сознании определенную логику, складываясь в весьма напряженный историко-художественный сюжет. Он образовывался на месте гигантского эстетического разлома, символизирующего процесс смены театральных систем и напряженного поиска новых средств сценической выразительности. Возникло понимание того, что исторический «провал» «Чайки» нужно рассматривать и исследовать как культурно-историческое событие. «Событийный» взгляд на это спектакль заставил вновь обратиться {6} к материалам прессы, к многочисленным мемуарным источникам, документальным свидетельствам, постановочным материалам, которые позволили реконструировать не только сценический текст спектакля, но и зрительские реакции, которые во многом формировали и корректировали сценические образы. Подключение партитуры восприятия к анализу художественной образности, а также всего блока эстетической полемики, развернувшейся в прессе, открыло богатую перспективу театроведческого изучения этого материала.

Уже после петербургской конференции я вплотную занялся изучением этого материала, и в 2002 году вышла книга «Александринская “Чайка”», где опробованы вышеизложенные принципы и подходы. Тогда были впервые полностью опубликованы и откомментированы такие документы, как текст первой сценической редакции «Чайки», материалы Театрально-литературного комитета, монтировки постановок 1896 и 1902 гг., а также весь блок газетных и журнальных отзывов на премьеру.

Книга была одобрительно встречена многими уважаемыми учеными-чеховедами и исследователями театра. Сочувственные и заинтересованные отзывы Т. К. Шах-Азизовой, А. П. Кузичевой, Э. А. Полоцкой, И. Е. Гитович, Г. В. Коваленко, Р. П. Кречетовой. В. В. Гульченко и др. подвигли меня продолжить изучение темы, взяв в объект исследования не только три сценические версии александринской «Чайки» (1896, 1901 и 1902 гг.), но и спектакли по пьесе «Иванов» (1889 и 1897 гг.), а также постановки чеховских водевилей.

Исследуя перспективу поисков «александринского Чехова», отличающегося от всеми признанной мхатовской традиции, которая сформировалась в первое десятилетие после смерти писателя при деятельном участии режиссера Ю. Э. Озаровского, я все же концентрирую внимание на сценических опытах александринской сцены, состоявшихся при жизни А. П. Чехова. Повествование начинается с напряженной работы драматурга над новой версией пьесы «Иванов» в 1889 году и ее успешной премьеры в петербургском императорском театре и заканчивается так называемой «реабилитацией» «Чайки» в 1902 году, которая связана со спектаклем режиссера М. Е. Дарского.

В отличие от предыдущей книги, в ряде мест публикаторские и комментаторские цели уступили место сугубо исследовательским, попытке реализовать научные, театроведческие задачи, которые за годы, прошедшие с первой публикации, стали для меня очевидными и принципиальными.

Я от души благодарю всех, кто помогал мне в этой нелегкой работе. Огромную помощь и заинтересованное внимание оказали сотрудники отдела рукописей и редкой книги Санкт-Петербургской государственной театральной библиотеки М. И. Цаповецкая, А. А. Хитрик, С. А. Ковалева, Ю. Л. Престенская, сотрудники библиографического отдела библиотеки Н. П. Буданова, В. А. Варламова, сотрудники фонда фотоматериалов Санкт-Петербургского музея театрального и музыкального искусства Ю. П. Рыбакова, Н. А. Васильева и Е. В. Ампелогова. Я высоко ценю советы и суждения, высказанные учеными-театроведами, специалистами по истории русского и мирового театра, исследователями творчества А. П. Чехова, которые на разных этапах знакомились с рукописью книги. В этой связи сердечно благодарю Л. С. Данилову, В. В. Сомину, Ю. М. Барбоя, И. В. Кириллову, Г. А. Лапкину, Л. Г. Пригожину, Г. В. Титову, Д. Н. Катышеву, А. С. Ласкина, Ю. А. Смирнова-Несвицкого, Д. Н. Аля, А. П. Кузичеву, Т. К. Шах-Азизову, А. В. Бартошевича, Б. Н. Любимова, Ю. М. Орлова.

Особую признательность я выражаю Т. В. Загорской, все эти годы активно помогавшей и поддерживающей меня в моей работе.

Я от всего сердца благодарю дирекцию Александринского театра, художественного руководителя В. В. Фокина и директора И. Б. Сегеди, поддержавших этот проект, а также издательство «Балтийские сезоны», Е. С. Алексееву, В. С. Дзяка и А. В. Дзяка, которые немало потрудились, чтобы эта книга вышла в свет.

*Александр ЧЕПУРОВ*

*Ноябрь 2006 года*

# **{****7}** Введение: Спектакль как театральное событие

## **{****8}** Спектакль как театральное событие

Отношения А. П. Чехова с казенной императорской сценой обычно не становились объектом самостоятельного театроведческого изучения и рассматривались исключительно в негативном ключе только в свете последующих сценических открытий Московского Художественного театра. Соответственно каждый раз, коль скоро кто-либо из исследователей касался этой темы, неизменно повторялась мысль: старая, традиционная театральная система потерпела фиаско, «обанкротилась», оказалась косной, неспособной к воплощению новаторской драматургии Чехова, следовательно, существовала вне обновления театрального языка, формировавшего театр нового типа, а именно, режиссерский театр — театр XX века.

А. П. Чехова небезосновательно называли предтечей режиссерского театра. «Заложенная в драматургии А. П. Чехова формообразующая энергия, — писал в своем труде по истории русского режиссерского искусства К. Л. Рудницкий, — резко сокращала дистанцию между театром и современной жизнью, отбрасывая, как ветошь, всю систему устаревших сценических условностей»[[1]](#footnote-2). Исследователь считал, что «театральная реформа, совершенная Чеховым, была универсальна» и «потребовала пересмотра и смены всех средств сценической выразительности». И в свете этой реформы, которая ассоциировалась, прежде всего, с открытиями МХТ, русская императорская сцена выглядела оплотом рутины и беспросветной архаики.

Доказательством обычно служит тот факт, что Малый театр, несмотря на вполне дружеские отношения драматурга с художественными лидерами московской императорской сцены А. И. Южиным и А. П. Ленским, остался вообще в стороне от драматургии Чехова (за исключением постановки одного чеховского водевиля), а петербургский Александринский театр «с треском» провалил знаменитую «Чайку». Провал «Чайки» 1896 года вошел в анналы истории мирового театра как символ исчерпанности старой и настоятельной необходимости возникновения новой театральной системы, как знак {9} перемен, которые непременно должны были произойти на сцене драматической.

Необходимо отметить, что русская императорская сцена на рубеже XIX – XX веков не стояла в стороне от процессов, связанных с поисками путей обновления сценического искусства. Оставшиеся втуне попытки одного из будущих основателей МХТ Вл. И. Немировича-Данченко воздействовать на руководство московской императорской сцены свидетельствовали, что «призрак реформ» уже бродил по лабиринтам императорских театров. Не отказываясь от своей природы, традиций и специфики, казенная сцена сложно и противоречиво подвигалась к современному театру, ища пути и используя багаж, накопленный десятилетиями. Корифей Малого театра А. П. Ленский сначала в Новом театре (родившемся одновременно с МХТ в 1898 году) сделал попытку создания особого типа условно-поэтического спектакля, всецело подчиненного единой художественной идее и построенного по законам поэтической гармонии. Другое дело, что открытия А. П. Ленского, с одной стороны, имели весьма печальную судьбу в перспективе развития самого Малого театра. Реформа Ленского (ставшего, в конце концов, главным режиссером Малого театра) не получила продолжения, а, с другой стороны (и, может быть, именно в силу этого) оказалась вне поля соприкосновения с современной драматургией. Следует подчеркнуть, что А. П. Ленский, видимо совсем не случайно, еще в начале 1890‑х годов достаточно резко отклонил идею постановки в Малом театре «Лешего» — одного из ранних драматургических опытов А. П. Чехова.

Александринский театр взаимодействовал с новой драматургией более решительно. С начала восьмидесятых годов здесь начали ставиться произведения «новой драмы» и, в частности, пьесы Г. Ибсена. А. П. Чехова ждали на этой сцене отнюдь не только поражения. В 1889 году с успехом был сыгран «Иванов», а в 1897 не менее удачно возобновлен. Активно шли водевили: «Медведь» (с 1889), «Лебединая песня» (с 1890), «Свадьба» (с 1902), «Юбилей» (с 1903). Наконец в 1896 году увидела свет рампы «Чайка», которая, несмотря на «провал» при первом представлении, с нарастающим успехом была сыграна еще пять раз, а в 1902 году возобновлена и «реабилитирована». Именно в Александринском театре сразу же после кончины писателя были поставлены «Вишневый сад» (1905) и «Три сестры» (1910), которые долгие годы не сходили с казенной сцены. В 1909 году (к пятой годовщине смерти А. П. Чехова) в Александринском театре был возобновлен «Иванов», поставлены «Дядя Ваня» и «Трагик поневоле». Впоследствии здесь шли практически все чеховские пьесы, и Чехова можно было с полным правом назвать александринским автором.

Однако, признавая «большой успех» «Иванова» на александринской сцене еще в 1889 году, Вл. И. Немирович-Данченко в своих мемуарах «Из прошлого» (написанных, впрочем, в советские годы) высказывал мнение, что «этот успех не оставил в театре никакого {10} следа»[[2]](#footnote-3). Один из основателей МХТ считал, что в чеховских спектаклях императорской сцены «не было самого важного <…> — не было того нового отражения окружающей жизни, какое принес новый поэт, не было Чехова». Немирович-Данченко, видевший в драматургическом творчестве Чехова чуть ли не воплощение своего талантливого «Я» (что подчеркнула И. Н. Соловьева[[3]](#footnote-4)), небезосновательно считал, что именно Московский Художественный театр сумел наиболее органично воплотить «чеховское», то есть «тот мир, который был создан его, Чехова, воображением»[[4]](#footnote-5).

В отношениях Чехова с императорской сценой была заключена конфликтность, своеобразная эстетическая коллизия, при которой поэтика чеховской драмы определенным образом трансформировалась и преображалась в александринских спектаклях. Однако и то, кажущееся взаимопонимание и абсолютная адекватность воплощения, которые на первом этапе установились между драматургом и «художественниками», с годами обернулись достаточно серьезными расхождениями в понимании тона и стиля исполнения, а также в жанровых «несостыковках» пьесы и спектакля (как это наиболее остро проявилось при постановке в МХТ «Вишневого сада»).

Целью данной работы является отнюдь не исследование истории взаимоотношений А. П. Чехова с Художественным театром (чему посвящены авторитетные работы как российских, так и зарубежных ученых); мы делам попытку изучить своеобразную эстетическую драму взаимодействия новой, рождающейся в недрах драматургии театральной системы и системы старого, традиционного театра, стремящегося по-новому позиционировать себя в современной эстетической ситуации. Стержневым сюжетом нашего исследования станет изучение острых коллизий, которые возникли вокруг постановки на александринской сцене программного чеховского произведения — комедии «Чайка».

Одной из самых актуальных проблем современной науки о театре является построение исторической поэтики театрального спектакля. Задача эта была поставлена еще на заре прошлого столетия, в эпоху становления отечественного театроведения как специальной области знаний, в момент революционных сдвигов в эстетике театра, в период качественного перелома и рождения новых театральных систем. Будучи вполне очевидной, проблема до сих пор не решена, ибо ее решение требует своеобразного «накопления» конкретно-исторических изучений, связанных с динамикой развития и перемен художественных координат. И как раз в этом направлении отечественное театроведение имеет немало несомненных завоеваний. Меж тем не ослабевает интерес {11} исследователей к наиболее острым и динамичным периодам в развитии российской сцены, которые позволяют вскрыть трансформацию самой системы театрально-эстетических координат.

В истории развития театрального искусства существуют такие спектакли, такие театральные события, которые в полной мере, открыто и катастрофично демонстрируют динамику смены художественных систем. В силу публичного, событийного характера, имманентно присущего театру как виду искусства, где не только драматург, актер, режиссер, но и зрители, и критика являются сотворцами, соучастниками самого процесса формирования сценического образа, такие «спектакли-события», «спектакли-катастрофы» оказываются носителями эстетических конфликтов, характеризующих движение сущностных процессов, свойственных искусству данного исторического момента. Они позволяют умопостигаемо представить и чувственно пережить, что называется, «выстрадать» диалектику художественного перелома. В силу коллективности, «соборности» театрального произведения-события все силы поляризованных полей эстетической ситуации фокусируются «здесь и сейчас», в зрительном зале театра, выливаются в некий драматический сюжет или, вернее, «сверхсюжет» спектакля. Наряду с малым (конкретное произведение) он захватывает и средний (определенный художественный метод), и, наконец, большой «круг обстоятельств» (пользуясь терминологией К. С. Станиславского), включающий в себя всю совокупность слагающих определенную эстетическую систему компонентов, всю полноту социокультурного контекста.

Именно к таким социокультурным катастрофам, переломившим ход развития сценического искусства, принадлежит и так называемый «провал» комедии А. П. Чехова «Чайка» на сцене императорского Александринского театра в Петербурге 17 октября 1896 года. В истории не только русского, но и мирового театра это событие стало вехой, разделяющей две эпохи — конец дорежиссерского и рождение режиссерского театра. Поле эстетического сражения здесь — драматургия нового направления, формирующая новую модель действия, а, следовательно, являющаяся «предвестием» (развивая мысль Вс. Мейерхольда об истоках новых театральных форм[[5]](#footnote-6)) новой системы сценической образности, требующей радикальных перемен на сцене Драматической. Именно это обстоятельство делает особенно актуальным не только обобщенный проблемно-эстетический анализ явления, но в еще большей степени предметно-реконструктивный, сравнительный анализ театральных текстов в динамичной взаимосвязи всех компонентов функционирующей системы, формирующих и конструирующих, в конечном счете, сценическую образность.

{12} История первой постановки «Чайки» в Александринском театре давно уже приобрела характер театральной легенды. Это произошло как-то само собой, в известной степени помимо участников этого исторического спектакля. Писатель И. Н. Потапенко, который был свидетелем и отчасти героем событий, связанных с постановкой пьесы, по прошествии восемнадцати лет замечал, что многие, говоря об этом спектакле, начинают беспокоиться так, как будто это было вчера: «Нет, но “Чайка”… Вы помните? С Комиссаржевской… Ведь это было что-то беспримерное…»[[6]](#footnote-7). Многие из мемуаристов бились над загадкой, свидетелями чего именно они были, что же в действительности произошло 17 октября 1896 года в Александринском театре.

Легенда, как полагают, начала создаваться уже на следующий день после премьеры. Театральные рецензенты наутро раструбили о небывалом в истории театра провале. Говорилось о плохой «срепетовке» пьесы, о слабом знании ролей, о слабости пьесы как таковой, о пренебрежительном отношении автора к публике, об опасности и, естественно, наказуемости такого отношения и т. д. Но самое главное, в газетах подробно описывался произошедший в театре скандал. Спектакль в зале Александринки заслонил рецензентам действие на сцене. Пародии и фельетоны, да и просто пасквили сами могли бы стать предметом обсуждения и полемики. Да так, собственно, и случилось. Версия «провала» оказалась стойкой, и никакие отклики на последующие четыре представления не смогли поколебать этого мнения. Спорили о том, кто же провалился: автор, актеры или публика?

Чехов стремительно уехал из Петербурга наутро после премьеры с ощущением какого-то кошмара и уже не верил никаким письмам друзей и почитателей его таланта о якобы успехе второго представления. В его сознании образ провалившейся на александринской сцене «Чайки» запечатлелся навсегда.

Успех «Чайки» при постановке 1898 года в Московском Художественном театре добавил в пользу легенды о провале дополнительные аргументы. Возникло прямое противопоставление старой, казенной сцены, якобы не способной воплотить новаторскую драматургию Чехова, и провозвестника нового искусства — МХТ. Как уже говорилось, провал «Чайки» традиционно считается той рубежной датой, которая отделяет два периода развития русского театра. К. Л. Рудницкий в предисловии ко второму тому режиссерских экземпляров К. С. Станиславского писал, что 17 октября 1896 года «потерпела фиаско и обанкротилась та старая театральная система, против которой выступали Станиславский и Немирович-Данченко»[[7]](#footnote-8).

{13} Споры по поводу исторического спектакля то вспыхивали, то затухали на протяжении целого столетия. Петербуржцы, в особенности александринские актеры, упорно подчеркивали очевидный факт: неуспех был только на первом представлении, а затем спектакли шли при возрастающем интересе публики. Москвичи, апеллируя с легкой руки Вл. И. Немировича-Данченко к мнению А. И. Южина, побывавшего на четвертом представлении, наоборот, настаивали на идее провала[[8]](#footnote-9). В начале 1980‑х годов К. Л. Рудницкий, ссылаясь на статью В. Н. Прокофьева 1946 года[[9]](#footnote-10), характеризовал попытки реабилитировать премьеру в Александринке как вымысел и желание «тщательно ретушировать события 1896 года»[[10]](#footnote-11).

Конечно, на воспоминания участников событий время наложило свой отпечаток. Многое в театре начала 1900‑х годов разительно изменилось. Удачный опыт МХТ был почти официально признан и императорской сценой, которая стремилась вобрать все возможное в арсенал своих художественных средств. Нельзя забывать, что в начале XX века в Александринский театр пришли режиссеры, выходцы их МХТ — А. А. Санин и М. Е. Дарский, что управляющий труппой П. П. Гнедич был одержим идеей «реабилитировать» Чехова, и в частности «Чайку», в стенах казенного театра. Важен и тот факт, что новая постановка пьесы имела успех. Эта постановка была создана, если и не по мизансценам МХТ, то, во всяком случае, по внешней форме близко подходила к режиссерским приемам, найденным К. С. Станиславским и Вл. И. Немировичем-Данченко. Вместе с тем, Александринский театр в начале 1900‑х годов стремился найти свой особый подход к драматургии А. П. Чехова. В отличие от московского Малого театра, где драматургия Чехова долго не приживалась, александринцы, как отмечалось, осуществили постановки практически всех пьес А. П. Чехова, и многие из них долго держались в репертуаре. Громкий успех постановки «Иванова» в 1889 году и возобновленного в 1897 году, вскоре после злополучной премьеры «Чайки» все тем же Е. П. Карповым, которого обвиняли в шаблонности режиссерского мышления, заставлял воспринимать события 17 октября 1896 года как несчастный эпизод в отношениях театра с Чеховым. Естественно, что для деятелей Александринского театра здесь важна была и «честь мундира».

Дело состоит вовсе не в том, чтобы оправдать или осудить Александринский театр, воплощающий в себе всю традиционную систему русского сценического искусства, явно нуждавшуюся в реформе своей организационно-творческой и образной системы. Гораздо важнее и {14} интереснее вскрыть механизм взаимодействия художественных законов, устанавливаемых новой драматургией, требующей специфического, авторского театра, с архетипами традиционной сцены. Этот конфликт, эта драматическая коллизия и являются предметом данного исследования.

Коллизия, возникшая вокруг первого представления «Чайки», была, несомненно, символичной и исключительно значимой в театрально-историческом аспекте, через эту пьесу прошел своеобразный эстетический разлом, в ней сошлось традиционное и новаторское, тривиальное и поэтическое, лирическое и остраненно-ироничное.

В свое время Н. Я. Берковский, опровергая мнение известного театрального критика А. Р. Кугеля о тривиальности некоторых художественных приемов в драматургии А. П. Чехова, подчеркивал весьма интересное свойство его драматургии: пользуясь, казалось бы, старомодными театральными эффектами, драматург пересоздавал их в своих пьесах в контексте новых, важных для него внесюжетных конфликтов в образы глубокие и подчас философско-символические[[11]](#footnote-12). Говоря о новаторстве действенной структуры чеховских пьес, Н. Я. Берковский в чем-то развивал и наблюдения А. Р. Кугеля, одного из активных «ругателей» «Чайки», высказанные последним в его рецензии на александринскую премьеру. Исследователь подхватывал слова критика о «лейтмотивном» построении чеховской драмы. О музыкальности и «полифоничности» в построении чеховских пьес, в проведении их основных линий и мотивов ярко и убедительно писал в свое время А. П. Скафтымов[[12]](#footnote-13). Эту же мысль затем высказывал и американский автор Дж. Гасснер, один из тонких исследователей драматургических структур в их взаимосвязи с театральными системами[[13]](#footnote-14). Именно Гасснер одним из первых стал говорить о чеховском действенном «симфонизме».

Идя в своих рассуждениях вслед за Н. Я. Берковским, И. Н. Соловьева писала: «Во всей новой драме, идущей от Ибсена, существует сюжет внешний (тот, который в “Чайке”, например, укладывается в “сюжет для небольшого рассказа”) и сюжет внутренний, “подтекстовой”, находящийся с “текстовым” в достаточно сложных и напряженных отношениях»[[14]](#footnote-15). Исследовательница видит исторический смысл открытий Московского Художественного театра именно в том, что Немирович-Данченко и Станиславский в своей сценической «чеховиане» сумели найти новые средства для воплощения возникающей в пьесах Чехова коллизии между текстовым и подтекстовым сюжетами. И. Н. Соловьева подчеркивает, что «в “Чайке” возникает и определяет {15} ток спектакля коллизия между “сюжетом для небольшого рассказа”, между малой историей провинциальной барышни, соблазненной от нечего делать, — и большой историей, сюжетом нескладехи русской жизни, одиночества любви, неконтактности и единой мировой души»[[15]](#footnote-16). Именно с «разгадыванием контрапункта двух сюжетов» И. Н. Соловьева связывает поиски новых возможностей сценического языка, которые вели основатели МХТ. Таким образом, чеховский действенный контрапункт способствовал, с ее точки зрения, разгадыванию новых «сюжетообразующих» возможностей «ритма, звука, света, предметности и людской массы на сцене», и, тем самым, вел к структурированию нового, сугубо «режиссерского», сюжета.

Формулируя всемирно-историческое значение чеховской «Чайки», Б. И. Зингерман подчеркивал, что эта, во многом программная пьеса, вбирая в себя разноречивый опыт европейской «новой драмы» второй половины XIX века, давала ему «целостное и сжатое толкование: возводила его к всеединству»[[16]](#footnote-17). С другой стороны, А. П. Чудаков, анализируя образную систему чеховской пьесы, справедливо отмечал «открытость» поисков драматурга, экстраполирующихся на XX век. Он подчеркивал, что чеховская драма «продемонстрировала *последовательно* новый тип художественного мышления, отменивший прежние, казавшиеся незыблемыми, ограничения, отменивший их не в частностях, а в целом». Исследователь справедливо отметил, что чеховская драматургия стала «тем кладезем, из которого черпали и черпают все новейшие театральные направления — от символизма до театра абсурда»[[17]](#footnote-18).

Развивая эту мысль, Э. А. Полоцкая пишет о том, что, начиная с «Чайки», «широта художественных открытий Чехова-драматурга, основой и одновременно венцом которых была объективность, предполагающая интерес автора к драме “в каждой фигуре”, предопределила его влияние на самые различные эстетические системы»[[18]](#footnote-19).

Т. К. Шах-Азизова, одна из первых в отечественном театроведении много и тонко писавшая о взаимосвязи чеховских пьес с новой западноевропейской драмой, сегодня обращает особое внимание на тот факт, что своей «Чайкой» Чехов во многом сместил жанровые ориентиры современного театра. Развивая мысль Полоцкой о «внутренней и объективной иронии», присущей мировоззрению и творчеству Чехова в целом, Т. К. Шах-Азизова отмечает, что сочетание комического и драматического в его пьесах, идущее «от самой жизни», готовит на сцене коварные ловушки. Именно в этом ключе исследовательница и называет чеховскую «Чайку» пьесой «коварной и своевольной». {16} «За термин “комедия”, — пишет Шах-Азизова, — она отомстила в момент своей петербургской премьеры, повторив треплевско-аркадинскую ситуацию в первом акте»[[19]](#footnote-20).

В. Б. Катаев, ища аналогий в русской литературе и находя их в «гоголевском образце» (с его сочетанием «всеохватывающего смеха в начале», с «печальным, беспощадным напоминанием в конце»), приходит к выводу о том, что своеобразие комического в чеховской «Чайке» было обусловлено единством «содержательной основы» [конфликта. — *А. Ч*.] пьесы[[20]](#footnote-21). Это единство объясняется исследователем тем, что все герои «показаны под единым углом зрения» — в их попытках «ориентироваться», в утверждении своей правды, «личного взгляда на вещи». Говоря о «неизменности и повторяемости» мотивов как об «основной форме проявления сущности каждого героя», исследователь считает, что эта «предсказуемая повторяемость», заданная автором, имела своей целью, вскрывая «скрытую общность между различными персонажами», вызывать «непрерывный смех зрителей»[[21]](#footnote-22).

О повторяемости ситуаций, заданных в сюжете чеховской «Чайки», в их сложных взаимосвязях с реальностью на уровне замысла и в контексте последующей сценической судьбы, писали многие исследователи. Двойственность художественного мира «Чайки», которому свойственна «открытость», способность активно «втягивать» в себя все новые и новые лица и судьбы, «провоцировала» возникновение особой эстетической, «театральной» игры с реальностью, которая, как некий «ореол», сопровождала жизнь пьесы. Длинный ряд работ, посвященный прототипам героев «Чайки», совсем не случаен. Многие, очень многие, видели или хотели узнавать себя в тех или иных персонажах чеховской пьесы. Взаимоотношения А. П. Чехова с прототипами «Чайки» становились даже сюжетами драматургических произведений. Жизнь порождала все новые и новые «силовые поля» вокруг этой «странной пьесы». И дело здесь не просто в том, что Чехов черпал сюжеты и находил героев в знакомой ему среде, в кругу легко узнаваемых лиц. И. Н. Потапенко считал одним из главных просчетов «Чайки» то, что Чехов отобразил в ней профессиональную среду писателей и артистов, чьи узкоцеховые проблемы должны быть неинтересны широкому кругу театральных зрителей[[22]](#footnote-23). Но на самом деле, автор, очевидно, сделал это умышленно, потому что через саму профессию творцов, создающих «вторую реальность», стремился раскрыть суть отношения к жизни, к ее проблемам, воспроизвести их в единстве повседневности и поисков утраченного смысла жизни.

Обращаясь к исследованию смыслообразующей функции пьесы Треплева в контексте авторского замысла «Чайки», И. В. Кириллова в {17} работе, посвященной чеховской комедии, подчеркивает, что «треплевская пьеса есть обозначенность того самого конфликта, на котором строится вся “Чайка” — конфликта между прозой и поэзией, обыденностью и мечтой, в конечном счете — жизнью как она есть и жизнью, какой она должна быть»[[23]](#footnote-24).

В. В. Гульченко, который в последние годы уделил особое внимание изучению параллелей героев «Чайки» с представителями художнической среды XX столетия, рассуждая о чеховском Треплеве, справедливо считает его «одним из центральных персонажей» прошедшего века, «личностью традиционно оппозиционной торжествующему искусству и торжествующему быту»[[24]](#footnote-25).

Именно эту мысль, исследуя механизм «провала», в другом аспекте подчеркивал В. Я. Лакшин, утверждая, что Чехов своей «Чайкой» «взорвал благодушие художественной среды, живущей понятиями признания и успеха»[[25]](#footnote-26).

В каком-то смысле А. П. Чехов запечатлел диалектически повторяющуюся в истории искусства фазу столкновения нарождающейся художественной модели с моделью утвердившейся, признанной, но теряющей творческую энергию. Он попытался проникнуть в самую суть противоречия, имманентно присущего искусству — противоречия неуловимой реальности и художественной формы, поэтической мысли и жизненной правды. И эта, казалось, «узкоцеховая» проблема оказалась поистине вечной, ибо вобрала в себя всю энергию человеческого заблуждения в погоне за ускользающим смыслом непредсказуемой реальности.

«В зеркале чеховской пьесы, — пишет И. В. Кириллова в исследовании, посвященном судьбе новой драмы, — сценический мир осознает характер собственных противоречий»[[26]](#footnote-27). По ее мнению, «“Чайка” отчетливо формулирует необходимость вызревающей методики вживания в глубины драматической формы, своеобразно преломляет существующий театральный опыт в фокусе новейших драматических экспериментов»[[27]](#footnote-28).

Чеховской «Чайке» была приуготовлена особая роль — войти в мифологию искусства. Сюжет, структура и судьба пьесы, подобно чисто мифологическим сюжетам, стали на все лады варьироваться и «обыгрываться» в театральной практике и истории. Частью этой мифологии стал и ее александринский провал, и затем мхатовский триумф. Появившиеся «ремейки», как, впрочем, и современные интерпретации {18} ставшей классической пьесы, становились зачастую аргументом в жарком споре о судьбе «новых форм» в театре, в частности, и в искусстве — в широком смысле слова.

Столетие со времени написания и первой постановки «Чайки», которое широко отмечалось в 1995 – 1996 годах, вызвало новый всплеск интереса к этой «загадочной пьесе», ибо опыт ее создания и затем столкновение с системой театральной условности продолжают давать пищу для размышлений о процессе смены театральных, а шире — эстетических систем, что подводит нас к ключевым моментам истории сценического искусства[[28]](#footnote-29). Недаром Чехов иногда вспоминал такое громкое театральное событие в истории мирового театра, как постановка «Эрнани» В. Гюго, вылившееся некогда в грандиозный скандал в зрительном зале парижского театра. Такие ключевые театральные события, в которых обнажаются механизмы художественного развития, обостряется столкновение сил, участвующих в эстетическом процессе, сами по себе превращаются в хэппенинги с непредсказуемыми, открытыми финалами. Жизнь, проникая во «вторую реальность» сценического мира, взламывая и видоизменяя его привычные формы, вызывает смятение умов и эмоций в зрительном зале. Смещаются системы координат. Зрительская реакция лишается привычных «пристроек», а обретение новых ориентиров происходит, что называется, «на ощупь».

В истории русского театра подобные острые столкновения новых драматургических структур с привычными и устоявшимися сценическими системами происходили довольно часто. Подобными столкновениями отмечены, например, премьеры грибоедовского «Горя от ума» и гоголевского «Ревизора», где созданные драматургами характеры существенно корректировали утвердившиеся границы условно-театральных амплуа. Совершенно в ином ключе, не соприкасающемся с системой сценичности своего времени, был написан и пушкинский «Борис Годунов», явно не вписывающийся в сценическую эстетику своего времени. Перескочив через целую эпоху Островского, тургеневский «Месяц в деревне» встраивался уже в иную систему театральной условности, которая соответствовала скорее чеховской модели. С первой четверти XIX века в русском театре возникает своеобразная «вилка» между драматургией спектакля, вырабатываемой на сцене и реализуемой в сценической практике, и потенциальными театральными формами, заложенными и предугаданными в действенной и образной структуре литературной драмы.

Конфликт «авторского», драматургического видения спектакля с вырабатываемыми самим театром формами и моделями, закрепленными {19} в так называемом ходовом репертуаре, всегда имеет две стороны. С одной — здесь отражается реальное противоречие между двумя видами искусства — драмой как литературой и драмой как явлением сцены. В этом смысле понятна природа авторской неудовлетворенности сценической интерпретацией своих произведений. Ведь, по сути дела, драматургические структуры пересоздаются и опосредуются в системе иной, сценической образности, не столько ретранслируясь, сколько трансформируясь, преображаясь. С другой стороны, как справедливо отмечал Вс. Мейерхольд, драма, зачастую являясь «предвестием» новых сценических форм, в определенном смысле опережает или опровергает театральную практику, вступая с ней в острый конфликт[[29]](#footnote-30).

А. П. Кузичева, сравнивая премьеру гоголевского «Ревизора» с первой александринской постановкой «Чайки» (при всей разности и внешней непохожести создавшихся вокруг этих спектаклей ситуаций), подчеркивает всю силу «авторских катастроф», порожденных в одном случае авторской неудовлетворенностью, в другом — агрессивным непониманием зрительного зала. Исследовательница раскрывает огромное творческое значение этих эстетических «взрывов» для последующей творческой эволюции художников в сторону создания самостоятельной и осознанно утверждаемой художественной системы, когда от драматических прозрений они подходили к обретению всеобъемлющего творческого метода[[30]](#footnote-31).

Известный петербургский театровед А. Я. Альтшуллер, в последние годы жизни активно занимавшийся проблемой взаимоотношений А. П. Чехова с представителями русской актерской школы, писал, что «судьба “Чайки” была предрешена самим замыслом пьесы»[[31]](#footnote-32). Он же отмечал, что, нисколько не оспаривая сам факт «громадного неуспеха» первого представления чеховского произведения, необходимо документально восстановить картину первой постановки на основе того громадного документального материала, которым мы на самом деле располагаем.

В последние годы в этом направлении сделано немало. В первую очередь, здесь привлекает внимание работа Е. Я. Дубновой, которая подробно проследила историю «театрального рождения “Чайки”»[[32]](#footnote-33), а также «мелиховская хроника», созданная А. П. Кузичевой, где подробно и объективно воспроизводятся все события, развернувшиеся вокруг премьеры[[33]](#footnote-34). Ценным и полезным в плане переосмысления ситуации, {20} сложившейся вокруг знаменитой постановки, является публикация ряда газетных рецензий тех лет в комментированной антологии «А. П. Чехов в русской театральной критике», составленной той же А. П. Кузичевой[[34]](#footnote-35).

В данной монографии предпринята попытка реконструировать александринскую «Чайку» как театральное событие, начиная от замысла и его становления в авторскую драматургическую структуру до сценического воплощения. Автор стремится проследить процесс взаимодействия замысла с господствующими на сцене театральными моделями и архетипами, проанализировать ход репетиций, где происходила своеобразная «пристройка» пьесы к арсеналу наличествующих в театре сценических средств, а также к прогнозируемому зрительскому восприятию. Главная задача исследования — анализ сценической партитуры действия во всей изменчивости и динамике его развития и зрительских реакций. Благодаря впервые предпринимаемому детальному постраничному анализу ходового экземпляра пьесы оказывается возможным проследить, как режиссер и театр, с одной стороны, а публика — с другой, корректировали не только авторский текст, но, в первую очередь, заданную и выстроенную автором драматургическую структуру. Характерно, что в случае с чеховской «Чайкой» роль зрителей и критиков в театральном событии необычайно активизировалась, что позволяет с особой рельефностью и отчетливостью проследить их роль и функции в театральном событии как таковом.

В ходе исследования важно подробно изучить и проанализировать полный «блок» постановочных материалов, связанных с александринскими спектаклями 1896 и 1902 годов. Именно рассмотрение этих документов позволяет по-новому оценить многие обстоятельства взаимоотношений А. П. Чехова с императорской сценой. Постановочная документация (монтировочные ведомости, описи декораций и костюмов) в комплексе с ходовым экземпляром дают возможность представить развитие сценического действия спектакля во всех деталях, понять его развертывание в пространственно-временных координатах. Внимательное контекстуальное чтение режиссерского (ходового) экземпляра, таящего немало тайн и загадок, разбор его «по минутам» позволяет проследить развитие мизансценической и интонационной драматургии спектакля. Реальным оказывается анализ внешней и внутренней стороны речевых и мизансценических взаимодействий актеров, воплощавших на александринской сцене чеховские образы.

Исследование сценического экземпляра александринской «Чайки» позволяет более точно и предметно произвести сопоставление этого спектакля со знаменитой постановкой К. С. Станиславского. И хотя {21} этот аспект не входит в наш круг задач, но, по мере необходимости, мы не отказываемся от такого сравнительного анализа.

Проблема «реконструкции» спектакля является чрезвычайно важной и перспективной задачей истории театра, ибо открывает возможность перехода от анализа литературно-драматургических структур к собственно театроведческому анализу сценической драматургии. Такой подход, ранее применяемый лишь к театру мхатовского (издание режиссерских экземпляров К. С. Станиславского) и послемхатовского периода (анализ режиссерских партитур Вс. Мейерхольда), оказывается возможен и к спектаклям дорежиссерского театра. Тем более, когда речь идет о спектакле, возникшем в пограничной эстетической ситуации.

Бурное развитие режиссуры в XX веке, когда собственно режиссерский текст явственно «отслоился» от литературного, казалось, должно было подтолкнуть исследователей к созданию своеобразной «библиотеки» научно-театральных реконструкций спектаклей. Однако, опробовав отдельные методики в 1920‑е годы (под влиянием немецкой театроведческой школы), наше театроведение надолго «забыло» это перспективное направление. Отмежевавшись от «опасного формализма», метод, разработанный А. А. Гвоздевым, однако подспудно продолжал жить, перекочевав в область источниковедения, а также использовался для комментирования литературных текстов пьес. Так в 1930 – 1950‑х годах в работах С. С. Данилова и некоторых его учеников продолжают публиковаться постановочные материалы классических русских пьес. К сценическим текстам драматургических произведений обращался С. Д. Балухатый, публикуя и анализируя в трудах, посвященных поэтике драматургии Чехова, сценические экземпляры мхатовских и александринских спектаклей[[35]](#footnote-36). Однако, если у источниковедов поле театроведческого анализа, все больше сужаясь, ограничивалось зачастую лишь фактологией, не прорываясь в область создания исторической поэтики спектакля, то у литературоведов-комментаторов характер использования интереснейших сценических материалов не выходил за рамки сопоставления вариантов текста в границах изучения творческой лаборатории писателя.

Перспективу историко-театральному анализу придал С. В. Владимиров, который в 1960‑е годы на волне режиссерского «ренессанса» вплотную подошел к проблеме построения исторической поэтики русского театра[[36]](#footnote-37). Углубившись в изучение предпосылок зарождения и развития режиссерского искусства в России, он приходит к осмыслению спектакля как некоей эстетической целостности, развивающейся в историческом времени и пространстве.

{22} Получалось, что наличие режиссуры как самостоятельного искусства не являлось единственным условием художественной целостности сценических произведений. В разные театральные времена существовали свои организационно-эстетические доминанты. Драматург, актер, режиссер, декоратор, а то и просто безличные системы выработанных канонов, форм и архетипов (в том числе и моделей восприятия) становились формообразующими элементами художественной целостности. Рождение режиссуры как искусства лишь придало театральной структуре индивидуально-личностный характер, соподчинив все элементы спектакля одной творческой воле. Субъективное начало в театре XX века стало претендовать на то, чтобы главенствовать над объективным и непредсказуемым.

Научное изучение спектакля, как справедливо утверждает Ю. М. Барбой, неразрывно связано с установлением его исторической типологии, с поиском и открытием законов в смене «преходящих, исторически неповторимых ценностей»[[37]](#footnote-38). Однако, если «критерием» спектакля считать наличие «полного набора» всех атрибутов, частей, свойств, внутренних связей как таковых, то, считает ученый, для подхода к построению научной типологии, необходима «реконструкция» не просто сценического текста, но спектакля как театрального события во всей полноте его динамических, структурных связей.

«Реконструкция» сценических текстов важна и с точки зрения исследования образных систем спектаклей различных эпох[[38]](#footnote-39). Предмет любого вида анализа (вплоть до семиотического), как минимум, должен наличествовать. Однако театральный текст весьма специфичен. В любом, даже строго документированном виде он существует лишь гипотетически.

Каждое театральное событие единично, уникально и неповторимо. Оно существует в системе действенных взаимосвязей, где помимо авторов и исполнителей присутствуют еще воспринимающие и реагирующие на него зрители, для которых, собственно, и устраивается представление. Именно как событие и следует рассматривать любую сценическую структуру.

В случае с александринской премьерой «Чайки» «событийный анализ» представляется единственно продуктивным. Обращаясь к исследованию зрительских реакций на основе многочисленных мемуарных и журналистских откликов на спектакль, мы попытаемся выявить социопсихологические механизмы конструирования или разрушения смысла драматургической и сценической структуры действия. Реакции зрительской аудитории и театральной критики, представляющие важный элемент действия, объясняют многое в самом ходе премьерного спектакля и в тех корректировках текста пьесы, которые были сделаны перед последующими представлениями.

# **{****23}** Русская императорская сцена и поиски А. П. Чеховым «своего театра»

## **{****25}** «Законы сценичности» и драматургические образы А. П. Чехова

### Поиски соответствия. «Иванов». 1889 год

Необходимость обновления русской императорской сцены все настоятельнее начинала ощущаться уже в восьмидесятые годы. Административные реформы, проводимые в преддверии и во время принципиальной для всего русского театра отмены монополии императорских театров на представления в столицах, были направлены не только на определенного рода либерализацию художественной жизни, но и на существенную модернизацию всего театрально-постановочного хозяйства императорских театров, на превращение их, в условиях открывшейся конкуренции, в своеобразные «образцовые сцены» (термин «образцовая сцена» еще без иронического акцента появляется в «Правилах для управления русско-драматическими труппами Императорских театров», утвержденных в 1882 году)[[39]](#footnote-40).

В 1886 году со смертью А. Н. Островского (который принимал активное участие в постановке своих пьес на обеих императорских сценах — московской и петербургской — и в подготовке театральной реформы) практически закончилась эпоха безраздельного господства системы условно-театральных амплуа, на которую, собственно, и был ориентирован «авторский» театр драматурга. Общий тон и ход действия, настраиваемый по камертону автора, пишущего пьесу в расчете на конкретную индивидуальность артиста, стал складываться более сложным способом, когда и некие внесюжетные обстоятельства начали существенно влиять на характер формирования драматической атмосферы действия. Призрак «новых тонов» все отчетливее проступал в некоторых постановках современных пьес. С начала восьмидесятых годов на императорской сцене появляются произведения представителей «новой драмы» и, в частности, Г. Ибсена (в 1884 году на александринской сцене впервые поставили «Кукольный дом»).

{26} В то время как в Европе (во Франции, Германии, Англии) активно развивались эксперименты нового «режиссерского театра» (Ч. Кин, «мейнингенцы», А. Антуан, О. Брам), в самой организационной системе российских императорских театров продолжала существовать двойственность в руководстве художественной частью подготовки спектакля. В Петербурге, например, по традиции управляющими драматической труппой оставались драматурги (А. А. Потехин, В. А. Крылов, затем — П. П. Гнедич). В Москве в художественной части Малого театра существовало негласное первенство ведущих актеров. С другой стороны, практической работой по подготовке спектакля занимались режиссеры (в Петербурге — Ю. А. Федоров-Юрковский, в Москве — С. А. Черневский). Однако режиссура в данном случае носила скорее организационно-административный, нежели содержательный характер. В ведении режиссера оставалась монтировочная часть и «выхода» (хотя степень участия режиссеров в мизансценировании постановок в разные времена была различной, а монтировочное мастерство могло подниматься до уровня содержательных и стилевых решений, как в 1860 – 70‑е годы в постановках Е. И. Воронова или А. А. Яблочкина на петербургской сцене).

Жесткая постановочно-монтировочная система, обеспечивающая бесперебойный прокат «типового репертуара», которая не раз подвергалась критике в записках того же А. Н. Островского, требовавшем более осмысленного и художественно-индивидуализированного подхода к проблеме «обстановки» пьесы, объективно становилась более гибкой и чуткой к особенностям воспроизведения «среды», где разворачивалось действие. Постановочная система шла вслед за драматургией, образ среды становился все более конкретным и детализированным. Если сравнить описи декораций московских и петербургских театров 1860 – 70‑х годов и декорационный «парк» восьмидесятых и, в особенности, девяностых годов, то разница очевидна. Палитра возможностей становится гораздо разнообразнее. Однако вопрос заключался не столько в богатстве возможностей театров передавать нюансы обстановки действия, сколько в том, чтобы охватить их в единстве с характером актерской игры. Иными словами, речь шла о том, чтобы от ансамблевого единства актерского исполнения, разворачивающегося «на фоне» в той или иной степени верной обстановки, перейти к стилевому единству спектакля.

Вследствие реформы 1882 года была вновь введена должность главного режиссера, который являлся и руководителем режиссерского управления. В «Правилах» 1882 года отмечалось, что в «обстановке пьес следует обращать внимание не столько на ее блеск и роскошь, сколько на ее изящество и верность месту и времени действия пьесы»[[40]](#footnote-41). В «Пояснительной записке к проекту режиссерского управления драматической труппы» известный драматург и театральный деятель {27} Д. В. Аверкиев указывал, что режиссер «должен обладать умением» не только представлять актерам «наглядный анализ характеров», но и показывать, как должна исполняться вся пьеса в целом[[41]](#footnote-42). В «Правилах» 1882 года ясно постулировалась задача, связанная с тем, чтобы исполнение пьес представляло собой «художественное целое»[[42]](#footnote-43): А. А. Пилюгин в своем исследовании организационно-творческих проблем императорских театров второй половины XIX века указывает, что в соответствии с «Правилами» «обязанность мизансценировать пьесу впервые в истории императорской сцены всецело возлагалось на режиссера»[[43]](#footnote-44).

«Однако, — как пишет А. А. Пилюгин, — анализ последующих за 1882 годом сезонов показывает, что “Правила” входили в жизнь императорских театров достаточно сложно». Объяснение этому исследователь видит в том, что «традиции, заложенные еще в начале века, были чрезвычайно сильны» и «переустройства в этой области происходили на редкость тяжело»[[44]](#footnote-45).

Возникала ситуация, при которой представления о «законах сценичности» существенно тормозились «традицией», а поиски «новой драмы» (Г. Ибсен, Г. Гауптман, А. Стриндберг) уже активно предвосхищали в действенной структуре пьес стремление театра к проникновению в «подтекст» и «надтекст» действия. Русская императорская сцена со всем арсеналом своих выразительных средств продолжала находиться «в пределах текста», в границах четко артикулируемого драматического смысла. Именно это обстоятельство обусловило тот факт, что «новой драме», весьма односторонне и художественно тенденциозно трактованной в стенах императорских театров, предпочитали произведения близких к московской и петербургской сценам драматургов — Вл. И. Немирович-Данченко и А. И. Сумбатова-Южина, Е. П. Карпова и П. П. Гнедича, которые сумели «влить в старые мехи молодое вино». Аналогично в западном репертуаре Г. Ибсену и Г. Гауптману на императорских подмостках старались предпочитать пьесы более понятного и традиционного немецкого драматурга Г. Зудермана.

Особенность этих репертуарных пьес состояла в том, что в целом, оставаясь традиционными по своему построению, они заключали в себе, по образному определению И. Н. Соловьевой, «задание иной драматургии, ее необходимость и возможность»[[45]](#footnote-46). Основное противоречие {28} современной репертуарной драматургии того времени состояло в том, что ее авторы, несмотря на отдельные «прорывы» к «новым формам», обращаясь к современным, типичным конфликтам и героям, в основном оставались верны так называемым «законам сцены», под которыми понимались внятность и четкость действия (интриги), определенность и типичность характеров героев, ясность идеи, по большей части «выговариваемой» в диалогах. Всякие отступления от «канонов», по мнению большинства «экспертов» из Театрально-литературного комитета императорских театров, вело к неминуемому провалу на сценических подмостках, изобличало «неопытность» драматургов или отсутствие у них драматургического дарования.

Именно как «отсутствие опытности» в драматургическом творчестве, как незнание «законов сцены» воспринимались по преимуществу и новации Чехова, одну за другой представлявшего свои пьесы в Театрально-литературный комитет императорских театров в период с конца 1880‑х до середины 1890‑х годов, вплоть до начала его тесного сотрудничества с образованным в 1898 году Московским Художественным театром.

Многие из окружения писателя, как, например, И. Л. Леонтьев-Щеглов или Вл. И. Немирович-Данченко, подчеркивали непреднамеренный характер новаторства А. П. Чехова в области драматургической формы. В своих мемуарах Леонтьев пишет, что обращение Чехова к драматургии носило случайный характер. «Чехов не любил театра, — настаивал мемуарист, — и его связь со сценой была не столько органической, сколько экономической; раз театр его полюбил и обогатил (“Иванов” и “Медведь”), Чехов не мог остаться равнодушным к его судьбам и из драматурга-импровизатора превратился в драматурга-новатора, вдумчивого искателя новых форм и настроений»[[46]](#footnote-47). Эту же мысль развивает в своих воспоминаниях «Из прошлого» Вл. И. Немирович-Данченко. «Чехов сам не разбирался в том богатстве красок и звуков, какое изливал в своих картинах, — писал один из основателей МХТ. — Он просто хотел написать пьесу, самую обыкновенную пьесу». Немирович-Данченко считал, что «те, кто писали, что он [Чехов. — *А. Ч*.] искал новую форму, ставил перед собой задачи быть новатором, — делали грубейшую ошибку»[[47]](#footnote-48).

Интерес А. П. Чехова к столичным императорским театрам стал проявляться во второй половине 1880‑х годов. И хотя Вл. И. Немирович-Данченко считал, что Чехов «не стремился на императорскую сцену», однако подтверждал, что писатель имел там «несколько друзей»[[48]](#footnote-49). Чехов сближается с артистами Малого театра, знакомится с А. П. Ленским и А. И. Южиным. После постановки «Иванова» в театре {29} Ф. А. Корша, возникает знакомство с влиятельными лицами петербургской императорской сцены — Д. В. Григоровичем, А. С. Сувориным, А. Н. Плещеевым. С корифеем петербургской драматической труппы В. Н. Давыдовым Чехов познакомился в Москве, когда тот, временно покинув казенную сцену, работал у Ф. А. Корша. Давыдов, сыграв Иванова на частной московской сцене, затем играл в чеховских пьесах и в стенах Александринского театра.

Началу сближения Чехова с петербургскими театралами положил неожиданный визит Д. В. Григоровича, являвшегося «товарищем председателя» [заместителем] и членом Театрально-литературного комитета императорских театров, а после отставки А. А. Потехина возглавившего высший репертуарный орган. Григорович и познакомил Чехова с А. С. Сувориным, который стал влиятельным покровителем «начинающего драматического таланта» на петербургской императорской сцене. Близкие отношения, почти дружба, связывали затем Чехова и со знаменитым александринским актером П. М. Свободиным.

Однако поводом для первого драматического опыта (если не считать ранней, оставшейся в рукописи пьесы «без заглавного листа», написанной еще в конце 1870‑х годов в Таганроге, более известной под названиями «Безотцовщина», или «Платонов») было исходящее от владельца частного московского театра Ф. А. Корша предложение написать для театра большую пьесу. Постановка «Иванова» частной московской труппой (19 ноября 1887) ввела Чехова в ряд драматических писателей. Она-то и привлекла внимание деятелей петербургской императорской сцены.

Близкое соприкосновение Чехова с театральным миром (на сей раз с антрепризой) обнаружило не просто явную неудовлетворенность автора манерой исполнения, но невозможность, неспособность и непонимание современным театром заложенных в пьесе авторских нюансов.

Конечно, Чехов утрировал негативные свойства коршевского спектакля, когда 20 ноября 1887 года писал родственникам о том, что после коршевской игры ни один человек из публики не понял «Иванова»[[49]](#footnote-50). Автор указывал, что артисты в финальном акте играли «всерьез», грубо и жирно. Таким образом, исчезал драматургический контрапункт жанровых сцен с личной драмой героя. «Выходят шафера, — описывал драматург эту сцену своему брату, — они пьяны, а потому, видишь ли, надо клоунничать и выкидывать коленца. Балаган и кабак, приводящие меня в ужас»[[50]](#footnote-51). Грубость «коршевской игры», обнаружившей стремление актеров к эффектному форсированию комических деталей, незнание текста, порождающее пошлую «отсебятину», слабая и примитивная «срепетовка», — все это за исключением, пожалуй, {30} исполнения главных ролей В. Н. Давыдовым (Иванов) и А. Я. Гламой-Мещерской (Анна Петровна), повергало в уныние. Вместе с тем, даже сквозь несовершенство и грубость игры в спектакле проглядывала «литературность» и драматургическая «оригинальность» чеховского произведения, которую заметили не только друзья и близкие Чехова (И. Левитан, Ф. Шехтель, Н. Чехов), но и люди, в то время еще вовсе незаинтересованные в его судьбе. Так, Н. Е. Эфрос, вспоминая те далекие дни, писал: «Несмотря на некоторую грубость коршевского исполнения, нивелировавшего оригинальность новых драматургических методов, — эта оригинальность, специально чеховское — они дошли до зрителей, хотя бы до более молодой их части»[[51]](#footnote-52).

Оригинально-чеховским было интуитивное стремление идти не от канонов и драматургических форм, а от наблюдений жизни, где драматическое и комическое перемешаны друг с другом, где одно проступает сквозь другое, где произносимое вслух вовсе не означает и не выражает истинных чувств, где происходящее зачастую отнюдь не равно самому себе, где ничтожное принимают за очень важное, не замечая и пропуская катастрофичное. Чехов не раз и в пору написания «Иванова», и в пору его переделок, и гораздо позже говорил и писал об этом, пытаясь сформулировать для себя смысл своего поиска «новых форм» в театре.

В «Иванове», решенном в первом своем (коршевском) варианте как «комедия», Чехов впрямую подошел к проблеме драматического контрапункта. Он наполняет действие комическими, игровыми деталями и положениями, выводит целую галерею пустых паясничающих фигур (вроде Дудкина, Косых, Боркина, шаферов), а в самой манере поведения окружающих главного героя персонажей (Шабельского, Лебедева) подчеркивает двойственность серьезного и комического, зачастую оборачивающегося горькой иронией.

Во втором и четвертом актах «Иванова» действенный контрапункт, сочетающий комическую и драматическую линии, находил конструктивное воплощение. Эпизоды, рисующие атмосферу в доме Лебедевых (игра в карты, рассказы гостей, танцы, флирт с барышнями), оттеняли развитие главной линии (диалоги Иванова с Сашей, нарастающая подспудно напряженность отношений Иванова с Саррой, завершающаяся неожиданным ее появлением у Лебедевых). Чехов строит действие таким образом, что комические и драматические сцены не просто чередуются, но взаимно проникают друг в друга. Герои, в том числе и главные, невольно втягиваются в общую несколько насмешливую, ироничную манеру поведения, которой маскируется общая, как бы висящая в воздухе неудовлетворенность жизнью (что, впрочем, могут остро и отчетливо ощущать лишь некоторые из персонажей). Во второй картине четвертого акта действие даже мизансценически развертывается {31} одновременно в двух пространствах: в гостиной Лебедевых и в зале, где происходит свадебный пир. Пьяные крики и смех будут невольно проникать в диалоги и монологи героев, а общая ситуация свадьбы, как будто бы доминирующая в этой сцене, постепенно, что называется, подтачивается изнутри, тем самым обнаруживая свой противоестественный смысл.

Чехов впоследствии будет часто использовать такой действенный контрапункт. Наиболее яркие примеры использования подобного приема мы найдем в «Татьяне Репиной» (где ситуация венчания, воспроизведенная со всеми подробностями ритуала, будет последовательно дезавуироваться произносимыми вполголоса репликами присутствующих в церкви людей), в «Свадьбе» (где нелепая, почти анекдотическая ситуация с приглашением «свадебного генерала», по недоразумению не «включенного» в условия игры, обернется подспудно нарастающим унижением человека) или в «Чайке», где игра в лото, смех и веселье, доносящиеся из гостиной, будут лишь обострять диалог Нины и Треплева накануне его самоубийства.

Но дело даже не в развитии одного или схожих приемов. Дело в том, что описанные выше и иные драматургические ходы, использованные Чеховым, должны были, по его мнению, выявить скрытый драматизм жизни, наблюденной и остро воспринимаемой писателем безотносительно каких бы то ни было драматургических форм и канонов. «Надо создать такую пьесу, — говорил Чехов, — где бы люди приходили, уходили, обедали, разговаривали о погоде, играли в винт… но не потому, что так нужно автору, а потому, что так происходит в действительной жизни. Не надо подгонять ни под какие рамки»[[52]](#footnote-53).

Объясняя существо драматургического замысла «Иванова» письме к А. С. Суворину, Чехов характеризовал драму Иванова как драму целого поколения людей, живущих «без цели», «надломленных» и тоскующих по «общей идее»[[53]](#footnote-54).

Автор выводил конфликт пьесы далеко за пределы конкретной судьбы одного героя, экстраполируя его в область самого сложения жизни и особенностей русского характера. В значительной степени это отсутствие «общей идеи», обыкновенность людей, выведенных Чеховым, и особенности национального склада чувств, где за крайним возбуждением и даже воодушевлением следует быстрая «утомляемость» и апатия (Чехов в своем письме даже вычерчивал диаграмму эмоциональных взлетов и спадов героев), — и составляли те «предлагаемые обстоятельства», ту устойчивую доминирующую ситуацию, которая складывалась и возникала как бы поверх конкретного жизненного сюжета, той истории, что составляла фабулу пьесы. Некоторые современные {32} Чехову критики, впрочем, достаточно точно уловили этот внефабульный, внесюжетный конфликт произведений Чехова, начало воплощению которого в его драматургии положил «Иванов». Так В. Н. Андреевич (Соловьев) в своих «Очерках текущей русской литературы» писал: «Его сатира вся построена на основных противоречиях: иллюзии и действительности, мечты и прозы жизни, крошечных сил человека и огромности сил стихийных, претензий человеческого разума не только не считающегося с ними, но и жестко над ними надсмехающегося величия жизни»[[54]](#footnote-55). Именно в этом, по мнению критика, проявлялась тенденция «метафизически настроенной эпохи восьмидесятых годов». Именно эти свойства мировосприятия стихийно и сформировали драматургическую структуру, а также жанровый регистр пьес Чехова, вписывали их в контекст поисков европейской «новой драмы», о чем убедительно писала в своем исследовании Т. К. Шах-Азизова[[55]](#footnote-56).

Однако целый ряд опытных деятелей театра и драматургов восьмидесятых годов, среди которых был и Вл. И. Немирович-Данченко, находившийся еще целиком во власти искусства Малого театра и господствующих там «законов сцены», не рассмотрели в первой большой пьесе Чехова подлинного, даже интуитивного, новаторства. «Что этот талант требует и особого, нового сценического, театрального подхода к его пьесе, — писал спустя много десятилетий после премьеры “Иванова” Немирович-Данченко, — такой мысли не было не только у критиков, но и у самого автора, вообще не существовало еще на свете, не родилось еще»[[56]](#footnote-57).

Вместе с тем, коршевская премьера «Иванова» возбудила целую волну разноречивых мнений и полемики, как о самом герое, так и о необычном, не укладывающемся в привычные «правила» строении пьесы. О бурном, почти скандальном приеме «Иванова» на первом представлении подробно пишет в своих воспоминаниях М. П. Чехов: «Это было что-то невероятное. Публика вскакивала со своих мест, одни аплодировали, другие шикали и громко свистели, третьи топали ногами. Стулья и кресла в партере были сдвинуты со своих мест, ряды их перепутались, сбились в одну кучу, так, что после нельзя было найти свои места; сидевшая в ложах публика встревожилась и не знала, сидеть ей или уходить. А что делалось на галерке, то этого невозможно себе и представить: там происходило целое побоище между шикающими и аплодировавшими»[[57]](#footnote-58).

Двойственность в оценках критики, где признание таланта автора сочеталось с констатацией его «драматургических ошибок», убеждало {33} Чехова склониться к мысли, что первое публичное исполнение «Иванова» можно было характеризовать скорее как «неуспех».

Вместе с тем М. П. Чехов рассказывает, что В. А. Крылов (Александров), «присяжный драматург» александринской сцены (его пьесы составляли основу репертуара и московского Малого театра), в будущем управляющий петербургской драматической труппой (в 1890 – 1893 годах), после коршевской премьеры «Иванова» явился к А. П. Чехову с предложением исправить пьесу, дабы сделать ее репертуарной, а гонорар поделить пополам[[58]](#footnote-59).

Предложение В. А. Крылова свидетельствует о том, что опытный драмодел в пьесе начинающего драматурга, с одной стороны, увидел живой и свежий материал, с другой — возможность и необходимость жестче «вписать» его произведение в господствующий на драматической (в первую очередь, на казенной) сцене канон. Как известно, Чехов сумел деликатно отказать Крылову и в дальнейшем сохранил с ним хорошие отношения и даже прибег к его посредничеству при прохождении своих пьес через цензуру (как было в случае с «Чайкой»).

Не только В. А. Крылов, но и другие опытные деятели, связанные с императорским театром, после московской премьеры «Иванова» стали с заинтересованностью относиться к Чехову как к драматическому автору. Вскоре по инициативе и при горячей поддержке А. С. Суворина встал вопрос о постановке пьесы и на петербургской сцене. Но, высоко оценив произведение, где на сцену выведен поразительный по своей достоверности тип современного героя, Суворин считал, что сама пьеса во многом не вписывается в сценические каноны, что объясняется неопытностью Чехова-драматурга. И задумывая «провести» «Иванова» в репертуар Александринки (а в этом видел Суворин принципиальный смысл, желая «вписать» чеховского героя в череду «героев времени» русской сцены), покровитель молодого таланта считал необходимым существенно переделать пьесу. Надо сказать, что и сам Чехов, ощущая свою неопытность в области драматургии, после коршевской постановки пьесы понимал, что «Иванов» оказался не всеми понят и требует доработки: прояснения характера главного героя, общей идеи и некоторых сценических положений.

Существует несколько версий того, кто из друзей и знакомых Чехова «подсказал» поставить «Иванова» в Александринском театре. Первенство оспаривали И. Л. Леонтьев-Щеглов и В. Н. Давыдов. Леонтьев-Щеглов в письме к Чехову от 25 октября 1888 года предлагал «шепнуть» об «Иванове» режиссеру русской драматической труппы Ф. А. Федорову-Юрковскому, который искал новую пьесу для своего бенефиса, намеченного на конец января 1889 года[[59]](#footnote-60). Леонтьев-Щеглов подробно информировал Чехова о своей попытке, при поддержке премьера петербургской труппы Н. Ф. Сазонова, «внушить» режиссеру, имевшему о драматурге «весьма слабое понятие», мысль о необходимости {34} выбрать именно «Иванова»[[60]](#footnote-61). В. Н. Давыдов в воспоминаниях о Чехове утверждает, что Федоров-Юрковский просил именно его приискать пьесу для своего бенефиса. По версии великого актера, он робко предложил «Иванова» и был, что называется, услышан[[61]](#footnote-62). Его версию подтверждает и А. А. Плещеев, рассказывая, что сам передал пьесу Федорову-Юрковскому, после восторженной реакции которого Давыдов телеграммой вызвал Чехова в Петербург для переговоров[[62]](#footnote-63).

Борьба за пьесу для бенефиса являлась характерной для ситуации на петербургской сцене 1880 – 1890‑х годов. Бенефисная система позволяла активно «продвигать» новые пьесы в репертуар казенной сцены, не дожидаясь решения в «длинной очереди». Подобным образом действовали и друзья Чехова, желая провести «Иванова» в Александринский театр. Безусловно, когда А. С. Сувориным было подготовлено «мнение» в Театрально-литературном комитете и в дирекции, речь зашла о «выборе» бенефицианта. И здесь многое зависело от личных рекомендаций и связей.

То, что Чехов начал переработку текста «Иванова» уже в начале октября 1888 года и активно обсуждал детали переделки с Сувориным[[63]](#footnote-64), говорит о том, что именно Суворин играл главную роль в «устройстве» александринской премьеры. Решив вопрос о постановке «Иванова» в принципе и начав переделку пьесы для премьеры на императорской сцене, Чехов и Суворин лишь в конце октября прибегли к посредничеству других лиц, рекомендовавших пьесы для бенефиса Федорова-Юрковского.

Характерно, что в истории с «Ивановым» с самого начала «просматриваются» две партии. С одной стороны, старый исполнитель роли Иванова — В. Н. Давыдов, который по сути дела открыл этот образ для русской сцены в «коршевском» спектакле. С другой, окружение премьера петербургской труппы — Н. Ф. Сазонова.

Появление имени Н. Ф. Сазонова в этой истории неслучайно. Перерабатывая пьесу, Чехов серьезно сомневался в том, что роль Иванова должен играть именно В. Н. Давыдов. В письмах к А. С. Суворину автор высказывал мнение, что артисту «браться за драму» (а именно так трактовал жанр своей пьесы Чехов) слишком рискованно[[64]](#footnote-65). В варианте «Иванова», поставленном в театре Корша, жанр пьесы был обозначен как «комедия», и выбор Давыдова был вполне оправдан. Драматизм, сплавленный с характерностью, подчеркнутой «обыкновенностью» {35} героя (что, собственно, и составляло суть созданного Чеховым образа), благодаря поразительной органике артиста, получил великолепное, убедительное воплощение. К. С. Баранцевич в письме к А. П. Чехову выразил общее мнение относительно игры В. Н. Давыдова: «Он и есть тот средний человек Иванов, который в сотнях лиц сидит вокруг меня, сидел во мне самом»[[65]](#footnote-66). В этом виделась новизна персонажа, намеренно «негероического», но, тем не менее, глубоко чувствующего и страдающего.

Когда же Чехов взялся за переделку пьесы для императорской сцены, в его задачу уже входила в значительной степени «героизация» персонажа. И тут он стал небезосновательно опасаться, что исполнитель его прежнего Иванова «будет мямлить» и не сможет передать тонкостей и нюансов в резких переходах от «мягкости» к «бешенству»[[66]](#footnote-67). Для этого драматургу, по его словам, потребовался бы «гибкий, энергичный актер»[[67]](#footnote-68). Именно тогда И. Л. Леонтьев-Щеглов и указал автору на Н. Ф. Сазонова. Эту мысль приятель Чехова, вероятнее всего, уже поселил в сознание Сазонова тогда, когда они вдвоем с артистом уговаривали Ф. А. Федорова-Юрковского взять в свой бенефис «Иванова». И. Л. Леонтьев-Щеглов писал Чехову, что Н. Ф. Сазонов «не прочь, видимо, сыграть Иванова», что он это сделает лучше и гораздо «теплее» Давыдова, «которого прямое дело — Лебедев»[[68]](#footnote-69).

Здесь, безусловно, проявляется не только ревность премьера к другому знаменитому артисту, но и защита сложившейся системы амплуа. Сазонов, явно или невольно, отстаивал закрепленное за ним амплуа «героя» от посягательств характерного артиста, вдруг, благодаря пьесе Чехова, готового претендовать на сферу все более проявляющегося в роли «гамлетизма». Но и для В. Н. Давыдова новый, переделанный «Иванов» заключал в себе серьезную проблему.

В. Н. Давыдов, вероятно, чувствуя, что на казенной сцене его выступление в роли «героя» рассматривалось бы как явление необычное, решил сыграть более характерную роль Лебедева. Уже 3 января, как явствует из письма к А. С. Суворину, А. П. Чехов был извещен о намерении В. Н. Давыдова взять Лебедева[[69]](#footnote-70). На следующий день драматург писал артисту: «Если в самом деле Вы желаете играть Лебедева, то напишите мне»[[70]](#footnote-71).

{36} Пьеса Чехова явно задавала непростую задачу для сложившейся системы императорской сцены. Об этом впрямую пишет в своем дневнике С. И. Смирнова-Сазонова, жена премьера: «Задал Чехов работы с “Ивановым”, Давыдов эту роль играть не хочет. Николай тоже, а кроме их некому»[[71]](#footnote-72). Эта запись относится уже к 15 января, когда переделанный в несколько этапов вариант «Иванова» был прочтен, наконец, в театре. «Мы еще раз перечитали эту пьесу, — пишет Смирнова-Сазонова, — все ее дикости и несообразности еще больше бьют в глаза»[[72]](#footnote-73).

Кроме явного раздражения, которое чувствуется в самом тоне записи (что обусловлено возникшей ситуацией соперничества двух премьеров), в высказывании писательницы, близкой к Александринскому театру, проявляется достаточно точное ощущение, что пьеса мучительно и с большим трудом прилаживалась к условностям и «законам» императорской сцены.

Совершенно очевидно, что Чехов под заинтересованным оком Суворина упорно переделывал пьесу, стремясь найти точки соприкосновения между рожденными его воображением жизненными образами и условностями классической сцены. Отвергнув, как мы помним, предложение В. А. Крылова, Чехов пытался сам под руководством Суворина произвести эту нелегкую и мучительную для него работу, овладев «премудростями» драматургического мастерства и не поступившись при этом своим авторским видением героя и пьесы в целом.

Как уже говорилось, поводом для переделки пьесы, а также мощным импульсом к стремлению увидеть «Иванова» на императорской сцене послужил тот факт, что первое большое произведение при постановке в театре Корша осталось непонятым зрителями. Д. М. Городецкий совершенно определенно писал: «Неуспех, постигший в общем итоге пьесу, рядом с признанием ее литературности и с любопытством, возбуждаемым ее новыми приемами, объяснялся, по мнению Чехова, привычкой к устарелым формам»[[73]](#footnote-74).

То, что роли должны быть ориентированы на конкретные индивидуальности артистов, являлось тогда почти аксиомой. Автор, сочиняя сюжет и создавая те или иные сценические положения, корректировал их, имея в виду особенности данной труппы на конкретной сцене. Именно поэтому Чехов, переделывая пьесу, что называется, «вписывал» ее в структуру Александринского театра и его труппы.

Постоянно советуясь с «экспертами», Чехов четко представлял себе границы возможных компромиссов. Несмотря на подсказку И. Л. Леонтьева-Щеглова о назначении Н. Ф. Сазонова на главную {37} роль, Чехов все же склоняется к кандидатуре В. Н. Давыдова, явно не желая делать образ однолинейно-резонерским, каким единственно и мог его дать Сазонов.

Достаточно точно почувствовав индивидуальность артиста, во многом сообразуясь с мнением А. Н. Плещеева, который явно отстаивал в этой ситуации кандидатуру В. Н. Давыдова[[74]](#footnote-75), Чехов стал намечать Н. Ф. Сазонова на роль доктора Львова, что вполне соответствовало возможностям артиста[[75]](#footnote-76).

Здесь-то, очевидно, и возникла та коллизия, которая привела впоследствии к известной напряженности при распределении ролей. В результате Н. Ф. Сазонов не участвовал в спектакле совсем, а роль доктора Львова перешла к артисту А. С. Чернову. Когда и Сазонов, и Давыдов высказали сомнение в возможности своего участия в спектакле, возникла еще и кандидатура В. П. Далматова как исполнителя роли Иванова. Но в итоге Чехов и его «консультанты» возвратились к мысли, что главную роль должен играть ее прежний исполнитель.

Ознакомившись в середине января с вторично переделанным текстом, В. Н. Давыдов тоже стал сомневаться, сможет ли он сыграть Иванова в новой авторской редакции. 22 января 1889 года после беседы с драматургом, еще раз перечитав роль, Давыдов написал Чехову длинное и страстное письмо, в котором просил оставить ему Иванова таким, каким он был сделан «в первой переделке»[[76]](#footnote-77). Понимая, что автор последовательно изменяет героя в сравнении с тем образом, который артист воплощал на коршевской сцене, Давыдов опасался, что роль может выйти за границы его индивидуальности. Давыдов способен был понять и мог сыграть лишь того Иванова, который, будучи «слабохарактерным, рано ослабевшим, заеденным неудачами жизни и средой, его окружающей… сохранял еще образ человека». Его Иванов был по природе «добрым, стремящимся к полезной деятельности, преследующим хорошие цели, симпатичным»[[77]](#footnote-78). Давыдову была понятна драма героя, которого слово «подлец», брошенное доктором Львовым, могло действительно убить (в первой редакции, как известно, Иванов умирал от разрыва сердца после оскорбительных слов, сначала даже не замеченный веселящейся, свадебной толпой). В новой же редакции артист, прежде всего, увидел тенденцию автора выставить героя в невыгодном свете, подчеркнув отталкивающие черты человека, запутавшегося в сетях лицемерия и эгоизма, своеобразного «неловкого дельца», «который в минуту неудавшейся спекуляции застреливается»[[78]](#footnote-79).

{38} Подобное же прочтение образа Иванова в новой редакции возникло и у М. Г. Савиной, которая пыталась понять: «почему Иванов подлец»[[79]](#footnote-80). Перевод разговора в такую плоскость был типичен для актеров, привыкших сталкиваться с драматургической системой, в которой образы, выводимые на сцену, требовали оценочной определенности и характерности. Корифеи Александринки привыкли ориентироваться по преимуществу на слова героев и на их самохарактеристики.

Чеховский Иванов, такой, каким он был сочинен изначально, оказывался недостаточно охарактеризованным и оставался «неопределенен». Но если в спектакле театра Корша именно «неопределенность» и необычность (обостренные нарушением границ амплуа артиста) как раз и привлекли всеобщее внимание, вызвали споры, то на императорской сцене нужно было, что называется, «определиться». Давыдов должен был четко «вписать» своего героя в систему «типовых» морально-эстетических координат. Он мог это сделать, лишь имея в виду, что его Иванов внутренне положителен. Тогда принцип оправдания, как ведущий структурообразующий фактор создания роли, мог быть беспрепятственно защищен.

Приступая к трансформированию пьесы в привычную для императорской сцены систему координат, делая ее «сценичной» в соответствии с принятыми требованиями, Чехов писал А. С. Суворину: «Если, думается мне, написать другой VI акт, да кое-что выкинуть, да вставить один монолог, который сидит уже у меня в мозгу, то пьеса будет законченной и весьма эффектной»[[80]](#footnote-81).

Что, собственно, сделал Чехов на первом этапе переделки своего произведения? Во-первых, переработка роли Иванова строилась по линии раскрытия внутреннего конфликта героя. Он «выговорил» в монологах и диалогах скрытые и доселе невнятные даже для самого персонажа «подтексты» и внутренние мотивации. Поле открытой самоидентификации героя при этом значительно расширялось. Иванов все время пытался «определить» себя. Мучительный процесс беспощадных самооценок коснулся не только финального монолога, но был проведен автором через всю пьесу. Так уже в начале октября Чехов констатировал, что «радикально переделал 2 и 4 акты»[[81]](#footnote-82).

Собственно говоря, речь шла о сценах в доме Лебедевых. Автор «приглушал» существующий в первом варианте пьесы (тогда еще комедии) своеобразный контрапункт внутренней «невыговариваемой» драмы Иванова с резко, почти гротескно поданной картиной жизни обитателей этого дома (сцены игры в карты, танцы, флирт с барышнями, анекдоты, рассказанные гостями, эскапады Марфутки Бабакиной и т. д.). {39} Чехов заново проработал во втором акте диалог Иванова с Сашей, расширив реплики героя за счет открытой рефлексии последнего и признания им своей вины перед смертельно больной женой.

Спрямлялась сама драматургическая конструкция, интуитивно смоделированная Чеховым в первом варианте, открывающая неразгаданные еще театром возможности сценического контрапункта. Подобное спрямление драматических взаимодействий оправдывалось «правилами театра», которым драматический писатель якобы непременно должен был следовать, и Чехов на этом этапе своего драматургического творчества еще с энтузиазмом стремился ими овладеть.

Однако спрямление драматического действия неизбежно вело к корректировке жанра. Убирая значительную часть так называемых комических деталей, которыми была обрисована и «сдобрена» жизнь героев, уходя от сверхсюжетного контрапункта, сложившегося в ранней редакции пьесы, Чехов тем самым всю драматургическую нагрузку переносил на самого героя, на те коллизии и столкновения, которые возникали вокруг него. Действие концентрировалось уже не на трагикомедии обыденной жизни, лишенной идеалов и воздуха духовности, а на драме центрального героя, испытывающего муки совести и не способного найти согласия с самим собой и с другими. Характерно, что именно на этом этапе переделки Чехов, чувствуя, что расширение поля открытой рефлексии может привести к трансформации самого характера героя, признавался Суворину: «Пишу, а сам трепещу над каждым словом, чтобы не испортить фигуры Иванова»[[82]](#footnote-83). Тогда-то, чтобы «оградить» созданный им образ от упреков в излишнем самокопании и монологизме, Чехов вводит слова Иванова о том, что он невольно становится похожим на какого-то Гамлета или Манфреда (кстати сказать, иронично поданные параллели с «Гамлетом» будут затем присутствовать и в «Чайке», с ее подчеркнутой театральностью ассоциаций и «инсценируемых» героями положений).

В четвертом акте была изменена структура финальных эпизодов. Вместо неожиданной и потому страшной смерти Иванова от сердечного удара после оскорбительных слов доктора Львова Чехов вводит очень театральный финальный монолог героя с самоубийством, которое совершается публично. Здесь говорить об амбивалентности жанра уже не приходится. И соответственно, в новом варианте Чехов однозначно определяет жанр как «драму».

Когда первый этап переделок был завершен, Чехов послал переписанный вариант А. С. Суворину, в редакцию «Нового времени», где с новой версией «Иванова» ознакомились сам «покровитель», а также другие его сотрудники. О впечатлении «экспертов» можно судить по рассказам самого Чехова, который не замедлил прибыть в Петербург. {40} Суждение знатоков состояло в том, что «пьеса написана небрежно», «в первом действии нет завязки», «финал составляет сценическую ложь», а Иванову нужно «дать монолог»[[83]](#footnote-84).

В соответствии с планом переработки пьесы по канонам «сценичности», А. С. Суворин рекомендовал Чехову перестроить финал, сделав его драматургически четким и последовательным. Указывая на необходимость присутствия Саши в финале пьесы, Суворин предполагал усилить «позиционную борьбу» героев вокруг Иванова, чтобы подготовить его решительный поступок. Предложенная Сувориным модель построения последней сцены (поступок Львова — слова Саши — действие Иванова) вполне отвечала канону «эффектного финала», характерного для «хорошо сделанной пьесы». А. П. Чехов, как видно из характера переделок, осуществленных до премьеры в Александринском театре, безусловно, прислушался к «авторитетному» мнению Суворина. Саша появилась в финале, более того, героиня получила эффектный монолог, в котором она обличала Львова и защищала Иванова. Как показывает текстологический анализ ходового экземпляра пьесы, Чехов вносил некоторые изменения и корректировки финала, что называется, по зрительским реакциям уже после премьеры[[84]](#footnote-85). Но все они отражают тенденцию к «вписыванию» драматического сочинения в общепринятый сценический канон.

Другое направление «переделок» касалось женских образов. Переделки были связаны с тем, что А. С. Суворин считал необходимым «для успеха пьесы» обеспечить участие в постановке «Иванова» влиятельной примадонны Александринского театра М. Г. Савиной. Такое желание высказал и бенефициант, режиссер Ф. А. Федоров-Юрковский. М. Г. Савиной сперва была предложена центральная драматическая роль — роль жены Иванова Анны Петровны (Сарры). Однако Савина предпочла выбрать роль молоденькой Саши Лебедевой — энергичной, эмансипированной девушки, стремящейся «спасти» и возродить духовно гибнущего героя. И здесь возникла необходимость расширения этой роли. Чехов писал режиссеру Ф. А. Федорову-Юрковскому: «М. Г. Савина согласилась играть в моей пьесе Сашу, а между тем роль Саши чрезвычайно бледна и представляет из себя скудный сценический материал. […] Теперь ввиду чести, которую оказывает моей пьесе М. Г., я решил переделать эту роль коренным образом и местами уже переделал так сильно, насколько позволяли это рамки пьесы»[[85]](#footnote-86). В тот же день в письме к А. С. Суворину драматург еще более эмоционально высказывает свое желание приспособить роль Саши для М. Г. Савиной. «Скажите Савиной, — пишет Чехов, — что мне так льстит то, что она согласилась взять в моей пьесе бледную {41} и неблагодарную роль, так льстит, что живот свой положу и изменю роль коренным образом, насколько позволят рамки пьесы. Савина у меня будет и волчком ходить, и на диван прыгать, и монологи читать»[[86]](#footnote-87). Именно тогда появились в тексте пьесы так называемые сцены с «веселым Ивановым» в третьем действии.

Чехов прекрасно понимал, что изменение роли Саши не может не коснуться образа самого Иванова, которого невольно на какой-то момент «заражает» и увлекает оптимизм и энергия Шурочки Лебедевой. Эта краска своим невольным контрастом, по мнению драматурга, могла бы рельефнее подчеркнуть драматизм образа центрального героя. «Чтобы публику не утомляло нытье, — разъясняет Чехов свое намерение Суворину, — я изобразил в одном явлении веселого, хохочущего, светлого Иванова, а с ним и веселую Сашу»[[87]](#footnote-88). Но тут же опять Чехов как будто «схватывает себя за руку», стремясь своими переделками и компромиссами с императорской сценой, не нарушить сути созданного им произведения. «Но как тяжело быть осторожным!»[[88]](#footnote-89) — восклицает он.

Заметные изменения коснулись и образа Сарры, которую в спектакле Александринского театра первоначально должна была играть М. Г. Савина. В коршевском варианте жена Иванова была написана довольно резкими, контрастными тонами. В ней, несмотря на болезнь и драматизм ее отношений с мужем, прорывались и женская экспансивность, и былые своеволие и азарт. В новой редакции вместо достаточно эксцентричной, несколько «заземленной» героини, перед нами предстает в большей степени страдательный образ. Чехов высветляет героиню, делает ее в большей степени безвинно страдающей поэтической натурой, влюбленной в Иванова и, несмотря ни на что, преданной ему. В текст вводятся слова, где Анна Петровна пытается понять, взбодрить мужа, возвратить его любовь: «Тоска… Понимаю, понимаю… Знаешь что, Коля? Ты попробуй, как прежде, петь, смеяться, сердиться. Останься, будем смеяться, пить наливку и твою тоску разгоним в одну минуту. Хочешь, я буду петь или пойдем, сядем у тебя в кабинете в потемках, как прежде, и ты мне про свою тоску расскажешь. У тебя такие страдальческие глаза! Я буду глядеть на них и плакать, и обоим нам станет легче (смеется и плачет)»[[89]](#footnote-90).

В обновленной версии «Иванова» Анна Петровна целует руку мужа, защищает его перед доктором Львовым, признается в том, что знает о своей болезни и скорой смерти, вспоминает о родителях, которые ее прокляли.

{42} Создавая образ Анны Петровны, Чехов уже в первой редакции использовал яркие мелодраматические эффекты. Таково, например, появление Сарры у Лебедевых в финале второго акта в момент поцелуя Иванова и Саши. При переделке же пьесы для Александринского театра Чехов обостряет и усиливает мелодраматическое звучание сцен с участием Анны Петровны, которые, в основном, приходятся на финалы актов. Финал третьего акта Чехов тоже старается закончить так же эффектно. Он сокращает присутствующее в первой редакции десятое явление, в котором после «страшных» слов, сказанных Ивановым Сарре о ее скорой смерти («Мне доктор сказал, что ты скоро умрешь…»), входит со своими обличениями доктор Львов. Чехов концентрирует внимание зрителей на мелодраматической реакции невинной жертвы и мгновенно наступившем раскаянии героя («Боже, как я виноват!.. Как виноват!..»)[[90]](#footnote-91).

В процессе переделки появляется и сильно врезавшийся в память зрителей александринской премьеры эпизод из первого действия, в котором Сара, обреченная на смерть от нелюбви любимого ею человека, поет песенку про чижика[[91]](#footnote-92).

Одним словом, «высветляя» образ Анны Петровны, Чехов одновременно усиливал и остроту «любовной интриги», насыщая ее так называемыми мелодраматическими «эффектами». Именно об «эффектах» не в последнюю очередь заботился Чехов, переделывая «Иванова» для императорской сцены.

Первая александринская постановка чеховского «Иванова» в сценическом плане ничем не выделялась из ряда спектаклей по произведениям современных драматургов. Ф. А. Федоров-Юрковский 22 января 1889 года подписал традиционное «монтировочное требование», где были обозначены «потребные» для пьесы декорации, мебель, реквизит, костюмы[[92]](#footnote-93).

Используя «ходовые» павильоны и декорацию усадебного парка с домом на дальнем плане, режиссер, «обставляя» действие, точно ориентировался на авторские указания, зафиксированные в ремарках. Однако чеховский текст в данном документе трансформирован в сухие технические указания для сотрудников монтировочной части. Особое внимание уделено последнему акту, где действие разворачивалось в двух планах: в гостиной Лебедевых и в зале, который был виден через расположенную в центре открытую арку. Никаких указаний, свидетельствующих о том, что режиссер был озабочен «обыгрыванием» планировочного решения или выстраиванием индивидуализированных мизансцен, в монтировке Ф. А. Федорова-Юрковского {43} не наблюдается. Эта монтировка характерна для времени, когда главным в обрисовке обстановки действия на сцене была социальная типичность среды. Именно по этому принципу выбирались из театрального арсенала сады, дома и павильоны, мебель и костюмы. В перечне костюмов проявилась характерная особенность постановочной системы, ориентирующейся в современных пьесах на «свой гардероб» артистов. Лишь в указаниях к костюму актрисы Хлебниковой, игравшей роль Бабакиной, режиссер отмечает: «щегольское платье, эксцентричное»[[93]](#footnote-94). Здесь, пожалуй, единственный раз подчеркнута взаимосвязь костюма с манерой поведения героини.

В слое пометок в «ходовом» экземпляре «Иванова» 1889 года обозначены лишь «выхода» артистов, без учета мизансценической разработки сцен. Здесь явственно видно, что режиссер, «разводя» артистов, не углублялся в детальную проработку психологических мотиваций поведения и взаимоотношений героев.

Сфера драматических взаимодействий оставалась целиком в ведении артистов и строилась на спонтанно образующемся чувстве «ансамбля» и на ощущении самими артистами действенной природы ролей.

Характеризуя актерское исполнение, А. Р. Кугель писал в рецензии, что В. Н. Давыдов в первых двух действиях «казался слишком вялым, апатичным для Иванова»[[94]](#footnote-95). Критик практически подтверждал опасение самого Чехова, который, как уже говорилось, боялся, что Давыдов, не «попадая» в амплуа александринского «героя», начнет «мямлить» и не произведет эффекта. Отмечая, что артист по ходу дальнейшего действия «вошел в роль», А. Р. Кугель, совершенно определенно и характерологически определяет Иванова как «страдальца» с «измученной душой» и, несомненно, ждет от него сильных мелодраматических эффектов. И он с удовлетворением констатирует их в кульминационных сценах. «Сцена с женой, — пишет критик, — борьбы с самим собой были переданы художественно, а от хрипа, вырывающегося из груди от нахлынувшего чувства, становится жутко»[[95]](#footnote-96). Говоря о том, что Давыдов истинно «жил на сцене», Кугель наивысшим достижением артиста считает то, что Иванова становилось «жалко до боли».

Через восемь лет, вспоминая детали александринской премьеры, А. С. Суворин тоже отмечал, что в финале третьего акта, в сцене с женой, Давыдов «возвысился» до такого трагизма, «точно какой-нибудь Сальвини сказал свой лучший монолог»[[96]](#footnote-97). Одна реплика Иванова, отвечающего {44} на упреки жены, была, по его свидетельству, произнесена так, «что театр был потрясен».

Примерно такое же неровное впечатление оставляла и игра П. А. Стрепетовой в роли Анны Петровны (Сарры). В первом действии критики отметили «напускное равнодушие», сменяющееся неожиданными слезами, «порывчатость»[[97]](#footnote-98), что не производило цельного впечатления. А. Р. Кугель называет поведение героини «не вполне понятным», очевидно, считая, что роль жертвы, страдалицы должна быть выдержана с самого начала. Зато финал третьего действия произвел на зрителей и критику однозначно потрясающее впечатление. Стрепетова сыграла сцену, по мнению Кугеля, «до самозабвения»[[98]](#footnote-99). Зрителям врезалась в память и другая сцена в исполнении Стрепетовой, когда Сарра, присев на ступеньку, поет песенку про чижика[[99]](#footnote-100).

Показательно, что переменчивость, «неопределенность», «порывчатость» в поведении Анны Петровны присутствовали в пьесе, а вовсе не были привнесены в спектакль исполнительницей. Показательно и другое: критики и зрители прореагировали не на тонкость нюансировок внутренних психологических мотиваций поведения героев, а на «эффекты», которыми Чехов увлекался при переделке комедии в драму.

Еще в начале октября, перечитав ранний вариант «Иванова», чтобы по совету Суворина переработать его и послать в Александринку, Чехов имел четкое намерение сделать пьесу «законченной и весьма эффектной»[[100]](#footnote-101). Стремясь работать в соответствии с «канонами» сценичности, принятыми на «образцовой» сцене, и получив в результате желаемое — «громадный», «феноменальный» успех у публики, писатель, между тем, отчетливо сознавал себя «не в своей тарелке».

Еще до премьеры Чехов признавался А. Н. Плещееву: «Чтобы написать для театра хорошую пьесу, нужно иметь особый талант (можно быть прекрасным беллетристом и в то же время писать сапожницкие пьесы); написать же плохую пьесу и потом стараться сделать из нее хорошую, пускаться на всякие фокусы, зачеркивать, приписывать, вставлять монологи, воскрешать умерших, зарывать в могилу живых — для этого нужно иметь талант гораздо больший»[[101]](#footnote-102).

И уже в феврале, после премьеры в Александринке, уговаривая своего приятеля И. Л. Леонтьева-Щеглова оставить драматургическое поприще, Чехов писал: «Театр — это напудренная любовница. Или становитесь Островским, или же бросайте театр»[[102]](#footnote-103). Чехов имел в виду, что эта ниша занята «драматургами-специалистами», владеющими законами {45} театра, а подлинная свобода в этой области возможна лишь тогда, когда настоящий писатель (как, например, Островский) принимает «законы театра» как свои и развертывает творчество именно в этой системе координат.

Не чувствуя себя «экспертом» в области сценической формы, Чехов между тем параллельно с переделкой «Иванова» осенью 1888 года работал над новой большой пьесой «Леший» (прообразом будущего «Дяди Вани») и продвигал на императорскую сцену свои водевили.

«Как это часто случается при смене художественных систем и направлений, — писал Б. И. Зингерман о водевилях писателя, — Чехов разрабатывает жанр, находившийся на малопочтенной периферии традиционного театра»[[103]](#footnote-104).

Используя, казалось бы, традиционную сценическую форму, с ее характерологическими свойствами, Чехов наполняет ее совершенно особым содержанием. Родственная анекдотам острота положений, парадоксальность ситуаций, сочеталась здесь с амбивалентностью характеров и обобщенно-ироническим взглядом на события. В центре чеховских водевилей, по меткому замечанию Б. И. Зингермана, всегда находится некая «торжественно-обрядовая ситуация» (годовщина смерти, свадьба, юбилей, сватовство и т. д.), которая «взрывается, как пушечное ядро», благодаря тому, что ее участники, водевильные персонажи, в силу своей погруженности в обыденную, зачастую пошлую жизнь или просто в силу притворства, «не дотягивают» до ее уровня. Таким образом, анекдотические сюжеты чеховских водевилей всегда имели в «подтексте» некое широкое жизненное обобщение. Нелепость здесь нередко оборачивалась абсурдом, эксцентрика — гротеском. При этом, сочиняя водевили, Чехов ориентировался исключительно на актерские индивидуальности, давая богатый материал как для бойкого энергичного диалога, так и для определенного рода импровизаций в рамках достаточно богатых психологических мотиваций поведения персонажей. Эффектная парадоксальность и вместе с тем точная мотивация перипетий делали чеховские водевили необычайно привлекательными для крупных артистов, как частной, так и императорской сцены.

Если с серьезными, большими чеховскими сочинениями для театра на императорской сцене возникали сложности, и драматург вынужден был корректировать их в соответствии с особенностями принятых здесь «законов сценичности», то водевили всегда встречали на казенной сцене восторженный и желанный прием.

Наибольшей популярностью на александринской сцене пользовался «Медведь», поставленный вскоре после премьеры «Иванова», 6 февраля 1889 года. Им страстно заинтересовалась М. Г. Савина, которая {46} отнеслась к нему с гораздо большим энтузиазмом, чем к своему участию в серьезной чеховской пьесе. Прямые телефонные переговоры Чехов вел с Савиной именно по поводу водевиля. Сам автор прекрасно понимал, что роль Поповой просто создана для актрисы. Получая весьма лестные отзывы об искусстве Савиной, Чехов считал, что «она отлично разделала бы медведицу»[[104]](#footnote-105). Он был не вполне доволен исполнением водевиля Н. Д. Рыбчинской и Н. И. Соловцова в московском театре Корша, которые, по его мнению, играли «совсем не артистически»[[105]](#footnote-106). Посылая пьесу в Александринский театр, Чехов предпочитал отдать «Медведя» не А. И. Абариновой (как советовал И. Л. Леонтьев-Щеглов), а, по совету А. С. Суворина, М. Г. Савиной[[106]](#footnote-107), с тем чтобы добиться тонкого психологически нюансированного исполнения. Его не устраивали грубые фарсовые тона, в которые коршевские артисты «красили» роли в угоду «рыгочущей публике»[[107]](#footnote-108). Уже в декабре 1888 года Савина, Давыдов, Варламов и Сазонов играли «Медведя» на петербургских домашних сценах «у министров», как писал Чехов Суворину. Первое исполнение водевиля в императорском театре состоялось, как было отмечено выше, только в феврале. М. Г. Савина играла Попову, Н. Ф. Сазонов — Смирнова, К. А. Варламов — Луку. Чехов, очевидно, видевший игру александринцев в своем водевиле на какой-то из домашних или частных сцен, отмечал в письме к А. С. Суворину, что Сазонов ему активно не понравился.

Роль Смирнова для премьеры Чехов уступил Сазонову, очевидно, по настоянию И. Л. Леонтьева-Щеглова в качестве компенсации за роль Иванова ушедшую, в конечном счете, к В. Н. Давыдову. Чехов и Сазонов, объяснившись, полюбовно решили этот вопрос. Хотя совершенно очевидно, что В. Н. Давыдов, считавший «Медведя» своим, имел на эту роль больше прав и был в ней гораздо более интересен и убедителен. Чехов полагал, что внешняя условно-театральная характерность игры Сазонова портила пьесу. «Сазонов скверно играет в “Медведе”, — писал он Суворину. — Это очень понятно. Актеры никогда не наблюдают обыкновенных людей»[[108]](#footnote-109). Из слов Чехова явствует, что и в своих водевилях он не может ограничиться шаблоном условно-театрального амплуа. Природа театральности его водевилей заключалась в гротескном сочетании гипертрофированных ситуативных положений и жизненной достоверности конкретных деталей и психологических {47} мотиваций. А это могли обеспечить только большие мастера, соединившие в своем искусстве виртуозную актерскую технику с природной органикой и убедительностью сценического существования. Поэтому идеальными исполнителями «Медведя» стало впоследствии трио: М. Г. Савина, В. Н. Давыдов и К. А. Варламов.

На протяжении 1890 – 1900‑х годов «Медведь» был, пожалуй, самой репертуарной пьесой Чехова в Александринском театре. С ним мог соперничать лишь другой его водевиль «Предложение», первое исполнение которого на императорской сцене состоялось 12 сентября все того же 1889 года. Еще летом П. М. Свободин с другими александринцами играл «Предложение» на подмостках придворного Красносельского театра, а осенью водевиль вошел в основной репертуар императорской сцены. «Какой черт научает Вас так писать для театра, в котором Вы… хотел сказать, ничего не смыслите, да уж Бог с Вами, — обращался к Чехову П. М. Свободин. — Так писали и пишут лучшие европейские писатели»[[109]](#footnote-110).

Действительно, литературность, богатый материал для нюансированной актерской игры, острота и занимательность положений, — вот те качества, которые привлекали корифеев императорской сцены к водевилям Чехова. «Лебединую песню» (премьера которой в Александринском театре состоялась 19 января 1890 года), «Медведя» и «Предложение» крупные артисты любили брать в свои бенефисы. Практически все чеховские водевили вошли в репертуар александринской сцены.

Однако после успеха «Иванова» и водевилей сторонников А. П. Чехова ждал в Александринском театре неожиданный «поворот». Его следующая большая пьеса — «Леший», созданная в сентябре-октябре 1889 года и взятая для своего бенефиса актером П. М. Свободиным, дружившим с писателем, была забракована «негласным» Театрально-литературным комитетом, заседавшим «по традиции» (старый состав Комитета в этот период был упразднен, а новый еще не утвержден). Среди «судей» были директор императорских театров И. А. Всеволожский, начальник репертуара А. А. Потехин, писатель Д. В. Григорович и артист Н. Ф. Сазонов.

Чехов в данном случае, очевидно, не прибегал к протекции А. С. Суворина, положившись целиком на П. М. Свободина, заинтересованного в благоприятном прохождении пьесы. Свободин прочел пьесу «экспертам» и по их реакции понял: «Лешему» попасть на александринскую сцену не удастся. В письме от 10 октября 1889 года Свободин дал подробный отчет Чехову о мнении каждого «негласного члена» Комитета. Пьеса произвела на них «странное» впечатление. Непонятен ее жанр, обозначенный Чеховым как «комедия». Более всех «горячился» Д. В. Григорович, высоко ценивший Чехова как писателя. Он отметил, что в самом стиле письма Чехова чувствуется {48} влияние Достоевского («это что-то такое между “Бесами” и “Карамазовыми”»), однако недоумение Григоровича вызывал именно жанр произведения («сильно, ярко, но это не комедия»). В итоге вывод Григоровича, к прискорбию, был однозначен: «Странно, для представления на сцене в таком виде невозможно»[[110]](#footnote-111). Другие члены импровизированного «Комитета» высказывались гораздо спокойнее. Однако в главном они сходились: «Леший», скорее, «прекрасная повесть, но не комедия»[[111]](#footnote-112). Мнение «экспертов» императорской сцены тут же было донесено до сведения широкой публики. В «Петербургской газете» уже 19 октября появилась информация о том, что новую пьесу Чехова члены Комитета нашли скорее «прекрасной драматизированной повестью», чем драматическим произведением[[112]](#footnote-113).

В одном из писем и сам П. М. Свободин отчасти присоединялся к этому мнению, говоря, что «Леший» с точки зрения канонов театральности «скучен, растянут и странен». «Я и сам вижу, — признавался он В. М. Лаврову, — как говорил тебе в Москве еще, что “Леший” не комедия по форме, но живые лица, живая речь и характеры таковы, что вся александринская дребедень не стоит и половины пьесы Чехова. Несценичность, в угоду которой расплодилось столько драматических мастеров, поставлена тут также в числе недостатков пьесы»[[113]](#footnote-114).

Переделывая год назад своего «Иванова» по канонам александринской театральности, Чехов писал А. С. Суворину, что задуманный им «Леший» будет «много тоньше» «Иванова». После успеха пьесы, скорректированной для казенной сцены с помощью «каторжного труда», новое, «оригинальное» произведение, написанное без оглядки на театральные схемы, было однако встречено «в штыки» людьми, доброжелательно в целом настроенными к Чехову. Конечно, можно было бы искать некие подспудные мотивы отказа (они отчасти и были), но это играло уже второстепенную роль. Второстепенным оказалось и то, что «Леший» не имел должной поддержки в лице чеховского «покровителя» А. С. Суворина, зато вызвал ревность александринского премьера Н. Ф. Сазонова, мимо которого опять «проходила» новая чеховская пьеса. Проблема заключалась в главном мотиве: драматургическая манера Чехова, основанная на иронической двойственности и действенном контрапункте комического и драматического в поведении героев, несмотря на весь авторский опыт, полученный при переделке «Иванова», с новой, еще более явственной силой проявилась в «Лешем» и оказалась и чужда, и непонятна знатокам современного театрального искусства.

История с «Лешим» повторилась несколько позже и в Малом театре. Надеясь на поддержку в Москве, Чехов в ноябре того же 1889 года {49} показал пьесу корифею московской императорской сцены А. П. Ленскому, с которым во время гастрольной поездки в Одессу завязал тесные, дружеские отношения[[114]](#footnote-115). Однако вместо поддержки автор получил довольно резкий отказ. «Одно скажу, — резюмировал Ленский, — пишите повесть. Вы слишком презрительно относитесь к сцене и драматической форме, слишком мало уважаете их, чтобы писать драму. Эта форма труднее формы повествовательной, а Вы, простите, слишком избалованы успехами, чтобы основательно, так сказать, с азбуки начать изучать драматическую форму и полюбить ее»[[115]](#footnote-116). Таким образом, Малый театр жестко и принципиально закрыл перед Чеховым свои двери. Эти двери за исключением водевиля «Предложение», который был поставлен по инициативе А. И. Сумбатова-Южина, так и не были для Чехова открыты при его жизни. Отныне вся история отношений драматурга с императорской сценой разворачивалась в Петербурге в стенах Александринского театра.

Напряженность в отношениях между большими драматургическими произведениями Чехова и общепринятыми формами сценичности, начала обостряться. То, что расценивалось как «неопытность» талантливого молодого писателя, обретало характер «тенденции» и выглядело со стороны «необоснованными притязаниями». А Чехов продолжал упорно работать, добиваясь постановки «Лешего». После ряда переделок текста он, наконец, дождался постановки своей комедии на частной московской сцене, в театре М. М. Абрамовой. Премьера состоялась 27 декабря 1889 года.

Эта постановка не только критикой, но и близкими Чехову людьми, и самим писателем расценивалась как «провал». Реакция, безусловно, была «подогрета» конкурентной борьбой частных театров и ревностью коршевских актеров. Однако скука и нелепости исполнения, а также нерешенность общих тонов в спектакле были очевидны. Известный московский критик С. В. Васильев-Флеров оправдывал реакцию зрителей, видя, однако, просчеты не столько в исполнении, сколько в самой пьесе. Он обличал в пьесе натурализм, называл ее «фотографией», где абсолютно нет отбора деталей, где автор просто «протоколирует» жизнь, где все действие на сцене сосредоточено на «трапезовании», во время которого без умолку происходят разговоры[[116]](#footnote-117).

Критик, как ни странно, при всем своем негативном взгляде на пьесу, попал «в точку». Как «ошибку» драматурга он трактует как раз «намерение» автора. Достаточно вспомнить приведенные выше высказывания Чехова о стремлении отображать жизнь на сцене без всяких {50} драматургических схем и шаблонов. Однако главное, чего не могли заметить и разглядеть самые проницательные критики, — это иная, необычная, действенная природа чеховской пьесы, действие здесь развивается подспудно, контрапунктно с внешней линией поведения героев. Пожалуй, один лишь А. И. Урусов оказался прозорливее других, став стойким приверженцем чеховской комедии. Даже спустя пять лет, когда Чехов после длительного перерыва вновь возвращался к театру, работая над «Чайкой», Урусов писал, что комедия «Леший», как драматургическое произведение, «в высшей степени оригинальна и интересна»[[117]](#footnote-118).

Провал «Лешего», на целых пять лет отвративший Чехова от занятий крупной драматургической формой, придал новому его обращению к театру в середине девяностых годов характер принципиальный, почти программный. Именно поэтому в замысле его новой пьесы — «Чайки» — мотив театрально-эстетической полемики был, казалось, демонстративно задан изначально. Здесь присутствовали выстраданные автором мысли о литературе и театре, о природе творчества и о его связи с течением жизни. Да и сами театрально-эстетические взгляды Чехова, казалось, к этому времени достаточно определились.

## **{****51}** «Чайка» на пути в репертуар Александринского театра

В период обдумывания и написания «Чайки» Чехов в своей переписке активно высказывается о театре. Он, казалось, теперь вполне отчетливо понимает, что требуется какой-то иной, не обычный и привычный театр, а театр, «имеющий свою физиономию», со своим особым репертуаром и средствами выразительности. Но, как это ни странно, Чехову суждено было дать открытый эстетический бой старым театральным формам на территории того самого императорского театра, где эти формы продолжали безраздельно господствовать. Так случилось, что новая пьеса Чехова попала в Александринский театр. В этом невольно звучал определенный вызов, это, вероятно, ощущал и сам Чехов, помня опыт интенсивной работы над постановкой «Иванова». Чувствуя остроту столкновения драматургической структуры, созданной им вопреки канонам сценичности, с отлаженной сценической системой, Чехов с особой силой ощущал возможность поражения.

Легенда о провале «Чайки» зародилась в сознании самого Чехова задолго до премьеры, она витала в воздухе, в атмосфере готовящегося спектакля, в постоянных чеховских высказываниях о будущем неуспехе. Не суеверие и не опасение гордого самолюбия побуждало автора с таким упорством вздыхать о грозящем ему неуспехе. Этот неуспех, этот провал был сюжетно предрешен в самом замысле «Чайки», мыслился драматургом буквально с самых первых шагов в создании пьесы. Без провала «Чайки» быть уже не могло! Она должна быть подстрелена и превращена в чучело, чтобы жить вновь. Исход провоцировала и композиция пьесы, начинающейся с провала пьесы Треплева. «Новые формы», противопоставленные рутинному театру, — конфликт, заданный в сюжете был определенным образом спроецирован и на судьбу «Чайки».

В середине девяностых годов А. П. Чехов в переписке с А. С. Сувориным активно обсуждает проблему создания нового театра. Он говорит о театре принципиально отличном, не похожем на традиционную казенную сцену. Он даже советует Суворину перестроить здание открытого им в Петербурге театра Литературно-артистического кружка по плану архитектора Ф. О. Шехтеля (того самого, кто впоследствии перестроит здание для МХТ)[[118]](#footnote-119). Размышляя о репертуаре этого театра, {52} Чехов мечтает о Метерлинке, грезит о чем-то странном, но «хотя бы имеющем свою физиономию»[[119]](#footnote-120).

Считается, что первое упоминание о замысле «Чайки» связано с письмом к А. С. Суворину, где Чехов вспоминает виденную им в театре Литературно-артистического кружка «Ганнеле» Г. Гауптмана с молоденькой актрисой Л. А. Озеровой в главной роли. Вскоре в переписке вновь мелькает фамилия Л. А. Озеровой, на этот раз в связи с ее неуспехом в новой роли[[120]](#footnote-121). Чехов с ужасом читает рецензию А. Р. Кугеля в «Петербургской газете», невольно «примеряя» обрушивающуюся на несчастную актрису газетную брань на себя, словно предчувствуя, что через год он сам попадет в столь же ужасное положение.

Стремление создавать театр вне канонов современной сцены присутствовало в художественной установке А. П. Чехова изначально. Связь драматургической структуры с беллетристикой была для него очевидна. Он стремился, чтобы жизненные наблюдения и живые человеческие черты переходили из реальности непосредственно на сцену, минуя условно-театральную систему, господствующую и принимаемую за незыблемые законы театра. Работая над «Лешим», он говорил, что пишет «большую комедию-роман»[[121]](#footnote-122).

Пьесу Чехов творил из самой жизни, из себя самого, из окружающих его людей, вовлекая их в этот миф о Чайке, сплетая правду с вымыслом, и каким-то, почти мистическим образом, предопределяя сложение судеб. Это происходило как-то неожиданно для самого Чехова. Когда Суворин, прочитав пьесу, высказал предположение, что в лице Тригорина изображен писатель И. Н. Потапенко, Чехов с горечью замечал, что, если герои столь узнаваемы, то пьеса «провалилась без постановки, и ее, безусловно, ставить нельзя»[[122]](#footnote-123). Однако вскоре его, по-видимому, даже увлекла игра с реальностью. Она вполне отвечала тем мотивам, которые возникали в самом тексте «Чайки».

Т. Л. Щепкина-Куперник, вспоминая первую читку пьесы в гостиной у премьерши суворинского театра Л. Б. Яворской, отмечала, что не могла отнестись к пьесе объективно, ее «смущали рассыпанные в ней черточки, взятые […] с натуры: фраза Яворской, привычка Маши нюхать табак и “пропустить рюмочку”, списанная с […] общей знакомой, молодой девушки, у которой была такая привычка». Но, главное, Щепкиной-Куперник все время казалось, что «судьба Нины совпадает с судьбой одной близкой […] А. П. девушки, которая в то время переживала {53} тяжелый и печальный роман с одним писателем»[[123]](#footnote-124). Ее больше всего смущала мысль: неужели судьба ее сложится так же печально, как у бедной Чайки? Речь шла об отношениях Л. С. Мизиновой с И. Н. Потапенко, и Т. Л. Щепкина-Куперник была поражена силой интуиции Чехова. Заинтересовавшись тем или иным «типажом», дав в своем произведении его портрет, Чехов ставил его, казалось, в абсолютно вымышленную обстановку и заставлял переживать воображаемые им события. Но затем случалось так, что в жизни прототипы этих героев попадали в аналогичные ситуации.

Сюжет, отображенный Чеховым в «Чайке», имел самостоятельное развитие в зрительном зале Александринки. Известно, что Л. С. Мизинова присутствовала на премьере, что вынудило И. Н. Потапенко пропустить первое представление. Чехов, предвидя возможную «сцену», которая могла развернуться в ложе театра, опасаясь, что «Лике достанется на орехи», накануне премьеры переговорил с Потапенко и убедил его не испытывать судьбу[[124]](#footnote-125).

Знакомая Чехова, писательница Л. А. Авилова вспоминала другой эпизод из «Чайки», имевший параллельное развитие и в жизни, и на сцене. Эти линии пересеклись на премьере. Эпизод был связан с медальоном, который Л. А. Авилова послала А. П. Чехову с зашифрованной надписью из его сочинений. На обратной стороне брелка, сделанного в форме книги, было указание на фразу: «Если тебе когда-нибудь понадобится моя жизнь, то приди и возьми ее». Как известно, в пьесе этот медальон Нина Заречная дарит Тригорину. На маскараде, который давали на масленицу в 1896 году в суворинском театре, Чехов пообещал Авиловой ответить ей со сцены в день премьеры «Чайки». И сдержал слово. Мемуаристка описывает, с каким напряжением вслушивалась она в текст, звучащий со сцены[[125]](#footnote-126). Ей казалось, что между ней и сценой образовались живые нити, и это единение возникло вопреки всему тому, что происходило в зрительном зале на том премьерном спектакле. Воспоминания Авиловой представляют собой уникальный документ индивидуального зрительского восприятия спектакля. Мемуаристка подтверждает тот факт, что Чехов сознательно мифологизировал это зрительское восприятие.

И Л. А. Авилова, и Т. Л. Щепкина-Куперник, и Л. С. Мизинова, и И. Н. Потапенко, и сам Чехов были вовлечены в этот круг. О прототипах героев «Чайки» написано множество статей, многие реальные люди из чеховского окружения узнавали себя или своих знакомых, родных в персонажах пьесы. От Л. П. Гроссмана, анализирующего «жизненные реалии» романа Нины Заречной до В. Я. Лакшина, указывающего {54} на сходство судьбы Треплева с судьбой сына А. С. Суворина Володи, застрелившегося в конце восьмидесятых годов[[126]](#footnote-127).

Дело здесь не в конкретных совпадениях и схожести лиц и положений, дело в самом методе драматурга. А. П. Чехов стремился перенести жизненные драмы на сцену, создать в театре своеобразную «человеческую комедию».

Чехов говорил, что хочет написать «что-нибудь странное», тяготел к символическим сюжетам[[127]](#footnote-128). Он интуитивно стремился к созданию особой мифологии, где символическое и реальное драматическое и эпически-остраненное соединилось бы воедино. В начале полная жизненных сил и надежд Нина Заречная читает чуждые и непонятные ей слова скорбного монолога Мировой души, а в финале этот же монолог возникает вновь, когда сломленная, уставшая от жизни героиня наполняет эти слова поэзией истинных страданий, выпавших на ее долю. Происходит странное соединение поэзии и жизни, которого, увы, не выдерживает Костя Треплев.

В ходе работы над своим произведением Чехов несколько раз примерял свою будущую пьесу к различным театрам. Возникали идеи ставить ее в Малом театре, в театре Ф. А. Корша, в кружке А. С. Суворина, и, наконец, на александринской сцене.

Известно, что в сезон 1895 – 1896 года Чехов ходил на спектакли Малого театра в Москве, хорошо знал труппу, вел переговоры с А. П. Ленским, А. И. Южиным, Вл. И. Немировичем-Данченко[[128]](#footnote-129). Несколько раз в письмах Чехова упоминается управляющий московской Конторой императорских театров П. М. Пчельников[[129]](#footnote-130). Но отношения с Малым не сложились. Чехов однажды читает пьесу в салоне премьерши театра Литературно-артистического кружка Л. Б. Яворской, где, между прочим, присутствует и Ф. А. Корш[[130]](#footnote-131). Память о первой постановке «Иванова» была свежа и спустя почти десять лет, а водевили А. П. Чехова продолжали с успехом идти на этой сцене. Но ни Яворская, ни Корш не были увлечены идеей постановки «Чайки», а, следовательно, оставался лишь Александринский театр, где также помнили еще семилетней давности успех «Иванова», где протекция А. С. Суворина обещала сыграть решающую роль.

{55} Значение постановки «Чайки» на главной сцене России, по всей видимости, вполне понимал и А. С. Суворин, который не раз высказывался в пользу казенной сцены, в сравнении даже со своим собственным театральным предприятием. В этом смысле достаточно привести один его разговор с В. Н. Давыдовым, знаменитым премьером Александринки. В середине девяностых годов артист подумывал о том, чтобы бросить казенную сцену и заняться режиссерской деятельностью в суворинском театре. Однако Суворин всячески отговаривал его, убеждал не покидать театр, имеющий, по его словам, общероссийское значение[[131]](#footnote-132).

Вопрос о том, что «Чайка» может пойти на александринской сцене, решился для Чехова к ранней весне 1896 года, когда он перепечатывает текст комедии и отправляет экземпляр в Петербург в Театрально-литературный комитет.

Два машинописных экземпляра пьесы были заказаны А. П. Чеховым в Москве и 15 марта 1896 года посланы И. Н. Потапенко для передачи в Дирекцию императорских театров. Именно этой датой помечено письмо Чехова, содержавшее просьбу рассмотреть пьесу в Театрально-литературном комитете, которое, увы, попало по назначению только осенью[[132]](#footnote-133).

В письме на имя директора императорских театров И. А. Всеволожского Чехов писал: «Представляя при сем пьесу моего сочинения под названием “Чайка”, в четырех действиях, в двух экземплярах, имею честь покорнейше просить передать ее на рассмотрение Театрально-литературного комитета для разрешения ее к представлению в императорских театрах»[[133]](#footnote-134). Как уже было сказано, прошение это находилось у И. Н. Потапенко и было передано директору только 10 сентября. В чем же причина такой длительной задержки?

Прежде чем поступить на рассмотрение Комитета, пьеса должна была получить цензурное разрешение и соответственно была направлена в драматическую цензуру Главного управления по делам печати.

В начале лета 1896 года до А. П. Чехова доходят сведения о том, что у цензора И. М. Литвинова есть определенные замечания к тексту комедии, о чем Чехову сообщает В. А. Крылов, когда они встречаются в Москве на одном из спектаклей в театре Ф. А. Корша.

В. А. Крылов отнюдь не случайное лицо. До мая 1896 года он состоял управляющим петербургской драматической труппой и, очевидно, переговоры о постановке «Чайки» в Александринском театре велись именно с ним. Известный и влиятельный драматург имел хорошие связи в цензурном комитете. В. А. Крылов берется «похлопотать», чтобы вопрос о получении необходимого разрешения, а также {56} соответствующие корректировки текста были приватно улажены цензором драматических сочинений И. М. Литвиновым с автором.

Многие современники, близкие к театру, считали Ивана Михайловича Литвинова (1844 – 1906) одним из самых либеральных цензоров того времени. Об этом довольно подробно писал в своих воспоминаниях И. Н. Потапенко[[134]](#footnote-135). Аналогичное мнение высказывалось и на страницах кугелевского журнала «Театр и искусство», который в начале 1900‑х весьма сочувственно писал о Литвинове в связи с известием о его болезни, отмечая заслуги и безупречную репутацию либерального цензора в среде драматических писателей[[135]](#footnote-136).

И. М. Литвинов пишет Чехову личное письмо, где просит писателя самого внести соответствующие изменения[[136]](#footnote-137). Суть замечаний касается в первую очередь характера семейных отношений Треплева с матерью и ее любовником Тригориным. И. М. Литвинов пишет, что его волнует не столько сам факт сожительства актрисы с известным литератором, но то, что сын довольно спокойно относится к этому. Цензор подчеркнул синим карандашом смущающие его реплики, хотя в письме отметил, что суть дела даже не в репликах, а в самом характере отношений. Литвинов считал, что исправления должны быть сделаны самим автором.

Здесь обнаруживается весьма своеобразная ситуация. Исходя из традиционного понимания проблем морали в их тесной взаимосвязи с поступками героев, цензор закономерно приходит к выводу, что многие положения, отраженные в пьесе Чехова, противоречат этическим и религиозным нормам поведения. В эпоху «победоносцевской» цензуры этого было достаточно, чтобы не пропустить пьесу на императорскую сцену. В пьесе, пусть даже и показывавшей «распущенную», по выражению А. С. Суворина[[137]](#footnote-138), семью, моральная установка автора должна быть выражена со всей определенностью. Но пьеса-то была лишена какой бы то ни было «тенденции». Природа конфликта «Чайки» выходила за рамки сюжета, а «тенденция» не получала открытого словесного выражения. И. М. Литвинов как человек, весьма тонко разбирающийся в вопросах искусства, почувствовал: обычные мерки к данной пьесе неприменимы. Он понял, что дело здесь вовсе не в «словах» (с чем обычно легко справлялась цензура), а в чем-то ином. В чем конкретно, Литвинов сказать не мог и, практически расписавшись в бессилии обычных цензурных средств, предложил автору самому подумать над тем, как скорректировать «характер отношений».

Получив письмо, А. П. Чехов сделал несколько исправлений, и послал развернутое письмо И. Н. Потапенко, в котором подробно излагал {57} те необходимые исправления, которые просил сделать в экземпляре пьесы[[138]](#footnote-139). Следы этих исправлений имеются в двух экземплярах, хранящихся в Санкт-Петербургской театральной библиотеке[[139]](#footnote-140).

В середине лета И. М. Литвинов высказывает беспокойство в связи с молчанием Чехова[[140]](#footnote-141), но только в начале августа экземпляр с исправлениями поступает обратно к цензору. 20 августа 1896 года было подписано разрешение цензурного комитета, о чем на двух экземплярах сделаны соответствующие резолюции. Под гербовыми печатями стояли подписи: в ходовом экземпляре — И. М. Литвинова, в цензурном — И. М. Литвинова и его помощника И. Шигаева.

Выявить слой цензурных вымарок и исправлений можно достаточно легко, ибо они сделаны в обоих экземплярах чернилами и абсолютно идентичны. Кроме того, экземпляр, оставшийся в библиотеке Цензурного комитета, чист от позднейших театральных пометок.

Из цензурных исправлений в тексте пьесы сделаны следующие. На третьей странице в реплике Треплева в корне был изменен смысл того, как мотивировалось отрицательное отношение Аркадиной к пьесе ее сына. Первоначально у Чехова Треплев говорил: «Ревнует. Она и против меня, и против спектакля, и против моей пьесы, потому что ее беллетристу может понравиться Заречная». После исправления этот прозрачно ясный чисто женский мотив был заменен мотивом актерской ревности. В измененном виде фраза звучала так: «Она […] против моей пьесы, потому что не она играет, а Заречная».

На странице четыре опять же была изменена реплика Треплева, выражающая его отношение к матери и ее образу жизни. «Я люблю мать, сильно люблю; но она курит, пьет, открыто живет с этим беллетристом…» В исправленном варианте было снято перечисление пороков Аркадиной. Оно было заменено обобщенно-осуждающей морализаторской фразой: «Ведет бестолковую жизнь, вечно носится со своим беллетристом». Определение «ее беллетрист» заменялось в некоторых репликах на «этот беллетрист». Относительно характеристик Тригорина, которые в пьесе давал Треплев, в тексте тоже имеются исправления. У Чехова Костя говорит резко и беспощадно: «Теперь он пьет одно только пиво и может любить только не молодых». В исправленном варианте эта резкая фраза заменена на более нейтральную и обобщенную: «Теперь он пьет только одно пиво и от женщин требует только дружбы».

Существенные исправления были внесены на тридцать седьмой странице, которую сам А. П. Чехов называл «опальной». В третьем акте в сцене объяснения Треплева с Аркадиной сын определенно говорит {58} матери: «Зачем между мной и тобой стал этот человек?» Под влиянием цензуры эта реплика приобрела более блеклый морализаторский характер: «Зачем ты поддаешься влиянию этого человека?» В ответных репликах Аркадиной также существенно ослаблена энергия и сила высказываний в угоду моральной благопристойности. Так вместо энергичной и волевой реплики Аркадиной: «Я сама увезу его отсюда», появляется более вялая: «Я сама прощу его уехать отсюда».

Вполне откровенный обмен репликами Аркадиной и Треплева, следующий далее, просто вымарывается. У Чехова Аркадина говорит: «Наша близость, конечно, не может тебе нравиться, но ты умен и интеллигентен, я имею право требовать от тебя, чтобы ты уважал мою свободу». Этот пассаж Треплев парирует мгновенно: «Я уважаю твою свободу, но и ты позволь мне быть свободным и относиться к этому человеку, как я хочу». Это пик интеллектуального поединка, где позиции героев выявляются со всей очевидностью. Слово сказано: «свобода», личная свобода, которой герои не хотят и не могут поступиться, понимая ее каждый по-своему, в силу своего разумения. Это-то место и было вымарано, и таким образом конфликт ушел в подтекст отношений, высшая точка в диалоге оказалась как бы пропущенной.

В итоге на реплику Аркадиной «Я сама прошу его уехать отсюда» Треплев отвечал: «Благороднейшая личность. Вот мы с тобой почти ссоримся из-за него, а он теперь где-нибудь в гостиной или в саду, смеется надо мной и над тобой, развивает Нину, старается окончательно убедить ее, что он гений». Таким образом, получалось, что разговор с определения мотивов в отношениях между матерью и сыном переходил на обсуждение личности и поведения Тригорина. Этим же было продиктовано и изменение реплики, где вместо слов «смеется надо мной и над тобой» появлялось обобщенное: «смеется над нами». Соответственно далее на тридцать восьмой странице вместо слов Аркадиной: «Я сейчас увезу его», чернилами было вписано: «Он сейчас уедет».

Вот, по сути, и все исправления, которые были сделаны «цензуры ради». Практически они лишь формально меняли дело, ведь по-настоящему замечания И. М. Литвинова касались самой природы конфликта и характера взаимоотношений, которые в рамках данной пьесы были неисправимы. Чтобы сделать то, что подразумевал цензор, нужно было бы написать другое произведение.

Показательно, что Литвинов верно предвидел основные претензии публики и критики, которые могли быть и были высказаны в адрес пьесы. Критики упрекали героев Чехова в распущенности, в моральной нечистоплотности, в откровенном разврате. Чехов мотивировал поведение своих героев так: «шесть пудов любви». В пьесе Аркадина и Треплев говорят друг другу: «позволь мне быть свободным». И то, и другое с явным оттенком иронии. Цензор предлагал Чехову высказаться более определенно, использовав морализаторские клише: «ведет беспорядочную жизнь» и т. д. Самое любопытное, что примерно такими {59} же клише пользовались многие рецензенты, характеризуя ситуации и положения, изображенные в пьесе.

История с цензурными исправлениями «Чайки» свидетельствует о том, что драматургическая структура, основанная на внесюжетном или сверхсюжетном конфликте, выходящим за рамки растворенных в обыденной жизни противоречий и столкновений, ускользает от всевидящего ока стоящей на страже идеологии и морали цензуры, повергая ее в растерянность. Действие, уходя в «под-текст», «над-текст» или «за-текст», лишается обычной запечатленной в вербальной структуре идейной или моральной тенденции, что опять же делает затруднительным цензуровать такие произведения.

Именно эти свойства художественных структур были использованы, как нам хорошо известно, в более поздние времена «идеологического прессинга» уже в XX веке для отвоевывания у идеологических систем плацдарма духовной независимости.

В отношениях чеховской драматургии с цензурой проявилось противоречие, которое насторожило многих. Создав оригинальную художественную структуру, Чехов продемонстрировал идеологическую независимость, которая, индивидуализируя его творчество, ставя его вне привычных схем и классификаций, давала ему в определенном смысле и гарантию неприкосновенности.

На титульном листе машинописного ходового экземпляра пьесы помимо цензурного разрешения появилась и другая резолюция. Это резолюция Театрально-литературного комитета, скрепленная подписью исполняющего обязанности председателя А. А. Потехина[[141]](#footnote-142). Как известно, все пьесы, которые предполагались к постановке на Императорской сцене, подлежали рассмотрению и одобрению этого комитета.

В 1896 году в состав Петербургского отделения Театрально-литературного комитета входили известный писатель и драматург Д. В. Григорович, который и являлся его председателем, поэт и переводчик П. И. Вейнберг, писатель, драматург и многолетний начальник репертуара русской драматической труппы А. А. Потехин, а также историк, исследователь русской литературы, палеограф И. А. Шляпкин[[142]](#footnote-143). Заседания Комитета происходили по субботам в самом здании Александринского театра в специально отведенной для этого комнате слева на антресолях, если подниматься по бывшей левой парадной, а ныне узкой «медицинской» лестнице. Помещение Комитета состояло из просторной комнаты и крохотного чуланчика «в одно окно», в который {60} «для тепла» постепенно и переместились заседания. В ней стоял большой ясеневый шкаф, простой кухонный стол, покрытый зеленым сукном, и четыре кресла, обитые темной клеенкой. Здесь же, в углу, располагалась чугунная печка, раскалявшаяся чуть ли не докрасна. Члены Комитета, по выработанному условию, каждую субботу обычно платили по рублю и им подавали во время заседания чай с печеньем.

В обязанности Комитета входило исполнять роль своеобразного «экспертного совета» при Дирекции императорских театрах, оценивающего литературные и сценические качества представленных к постановке пьес, рекомендовать или признавать их «неудобными к представлению». Произведения, прошедшие цензуру, поступали в Театрально-литературный комитет, и здесь многое зависело от литературных и театральных вкусов и представлений его членов. Комитетские «мудрецы» — люди весьма опытные, однако, нельзя сказать, что их эстетические взгляды были прогрессивными для своего времени. Почти все они принадлежали целиком к уже прошедшей эпохе. Им милее были образы старых театральных времен и, можно сказать, дух «консерватизма» царил здесь довольно определенно.

Д. В. Григорович (1822 – 1899) в ту пору был уже достаточно болезненным стариком, который большую часть года проводил на своей даче за границей. В молодости блестящий театрал, составлявший окружение многих прогрессивных писателей, написавший немало популярных произведений, он целиком жил еще в «николаевской» эпохе. Фактически прекратив творческую деятельность еще в 1860‑х годах, он слыл просвещенным, приветливым и обаятельным человеком, достаточно тонко разбиравшимся в вопросах искусства, однако придерживающимся традиционных, классических предпочтений. А. П. Чехов, встретив его в Петербурге за несколько дней до премьеры «Чайки», поразился его «мертвенному виду» и лицу желто-зеленого цвета, «как у раковых больных». Он редко участвовал в заседаниях комитета и дела «вершил» опытный А. А. Потехин, выступавший в отсутствии Д. В. Григоровича «за председателя».

А. А. Потехин (1829 – 1908), служивший при императорских театрах с начала 1880‑х годов, считался большим специалистом по театральной части. В молодости он слыл за либерала. Его пьесы и инсценировки его же прозаических произведений с середины 1850‑х годов активно ставились на александринской сцене. Его театральному вкусу весьма доверяли многие писатели. Так, например, Л. Н. Толстой полностью полагался на его заботы о постановке своих пьес в Александринском театре. Однако длительное пребывание Потехина в должности управляющего труппой вызвало известного рода «усталость» и артистов, и театралов. Так, например, М. Г. Савина называла продолжение службы Потехина истинным «несчастьем» для театра. А. А. Потехина «отставили» в начале 1890‑х годов, но он не отошел от дел и стал членом Театрально-литературного комитета. Взгляды {61} А. А. Потехина всем в то время казались безнадежно устаревшими. П. П. Гнедич в своих мемуарах, характеризуя эстетические пристрастия Потехина, писал: «Потехинский период совершенно отучил труппу от европейского репертуара». Любимой фразой А. А. Потехина было: «Зачем нам ваш Ибсен, когда есть свои драматурги»[[143]](#footnote-144). П. П. Гнедич указывает, что любые, даже слабые попытки «ставить пьесы лучших представителей немецкой, французской и норвежской литературы всегда давали отрицательные результаты» на александринской сцене.

П. И. Вейнберг (1830 – 1908), известный своими переводами Гете, Шекспира, Шеридана и многих других классиков, был преподавателем русской и иностранной литературы на Высших женских курсах. Впоследствии избран почетным академиком Академии наук. Благодаря своему брату, актеру Александринского театра и замечательному автору и исполнителю рассказов из еврейской жизни, Павлу Исаевичу Вейнбергу, Петр Исаевич был близок к театральным кругам. Он считался крупным специалистом по зарубежной литературе и заседал в Комитете, обеспечивая экспертизу многочисленных переводов и переделок. И хотя именно П. И. Вейнбергу принадлежит честь осуществления первых переводов для театра пьес Г. Ибсена, все же его пристрастия лежали скорее в области классической, а не современной западной литературы.

И. А. Шляпкин (1858 – 1918) — историк литературы, театра, книговед и палеограф — был введен в состав Комитета вместо ушедшего П. П. Гнедича, очевидно, как специалист по русской истории. Он являлся блестящим исследователем русского театра эпохи царя Алексея Михайловича, Петра I, издателем и комментатором текстов из репертуара театров царевны Натальи Алексеевны, драм Дмитрия Ростовского и т. д. Исторические и современные пьесы из русского быта, из жизни русских царей, фольклорные тексты — были его областью. Он был также знатоком творчества А. С. Пушкина, А. С. Грибоедова, Н. В. Гоголя. Он не принадлежал еще к разряду «старцев», но «новая драма» вовсе не входила в его компетенцию и круг интересов.

П. П. Гнедич (1855 – 1925), известный драматург, режиссер и историк искусства, самый молодой из комитетских «мудрецов», незадолго перед тем покинувший эти собрания, достаточно рельефно и иронично описывает в мемуарах систему рассмотрения пьес и технологию составления «мнений».

Обычно в собраниях Комитета именно П. И. Вейнбергу поручалось чтение пьес. По воспоминаниям П. П. Гнедича, Вейнберг сам вызывался быть чтецом, так как боялся заснуть во время заседаний. «Читал он хорошо, — писал П. П. Гнедич, — без излишней декламации, ясно и, что называется, литературно», и в лицах коллег «как в зеркале отражались все слова и обороты читаемого»[[144]](#footnote-145).

{62} По словам П. П. Гнедича, чтение каждой пьесы занимало не более четверти часа, так как, прочитав несколько сцен, «мудрецы» просили одного из участников собрания, заранее ознакомившегося с текстом, доложить содержание и «сформулировать» мнение. Такая система объяснялась тем, что каждому члену Комитета за каждую разобранную вещь платили по пять рублей за акт. Соответственно, они были заинтересованы разобрать как можно больше пьес. Так в течение сезона 1896 – 1897 года Петербургским отделением Комитета было рассмотрено шестьдесят две пьесы, а из них рекомендовано к постановке двадцать пять.

Среди двадцати пяти названий, рекомендованных Театрально-литературным комитетом к постановке, были пьесы Вл. И. Немировича-Данченко («Цена жизни»). М. И. Чайковского («Борцы»), И. В. Шпажинского («Питомка» и «Приступом»), В. А. Крылова («Радости жизни»), И. Л. Щеглова («Мамаево нашествие»), В. В. Билибина («Иван Иванович виноват»), а также переводные комедии и драмы, среди которых «Гибель Содома» Г. Зудермана[[145]](#footnote-146).

Отзывы, как правило, перепечатывались на ремингтоне, дабы в Конторе по почерку не могли узнать, кто именно писал рецензию о пьесе. С этой же целью «мудрецы» отказались и от услуг секретаря. Председатель брал на себя обязанности по составлению официальных отзывов. Нередко такие отзывы заготавливались заранее или, наоборот, задним числом и подписывались всеми членами, что называется, «скопом». Д. В. Григорович, который вел всю эту «бухгалтерию», во время своего отсутствия поручал вести дело самому опытному члену Комитета — А. А. Потехину. Именно Потехин, подписавший отзыв о «Чайке» за председателя, очевидно и был его автором.

На заседании Комитета 14 сентября 1896, рассматривающего «Чайку», присутствовали три его члена: А. А. Потехин, П. И. Вейнберг и И. А. Шляпкин. Сохранившийся протокол заседания Комитета, интересен как документ, где отразилось оценка пьесы А. П. Чехова с точки зрения канона, допускающего драматическое произведение в репертуар казенной сцены[[146]](#footnote-147).

«Мнение» Театрально-литературного комитета строилось по известному шаблону. Вначале излагался сюжет пьесы, затем высказывались замечания с точки зрения сценичности этого произведения. Члены Комитета как будто давали своеобразную «ориентировку»: на какие из известных образцов данная пьеса похожа, и, наконец, следовало заключение о ее пригодности или непригодности для постановки.

{63} Что же представлял собой репертуар александринской сцены в середине 1890‑х годов? С конца 1880‑х годов структура репертуара складывается в том виде, в котором она, собственно говоря, существует и до сих пор: русская классика, современная пьеса, зарубежная драматургия. Первую группу образовывали пьесы, представляющие так называемый национальный классический репертуар. Характерно, что до 1880‑х годов произведения А. С. Грибоедова, Н. В. Гоголя, И. С. Тургенева, А. В. Сухово-Кобылина игрались по сути дела как современные пьесы. Именно с 1880‑х годов начинается «отстранение» их во времени. С позиций реализма и историзма их действие локализуется в определенной эпохе, а по линии актерского исполнения в них все более отчетливо сказывается тенденция выявлять в персонажах черты типические. Образы и лица этих пьес образуют стойкую систему типов-амплуа национальной сцены. И в этом смысле они сращиваются с системой условно-театральных амплуа, продолжающей наряду с ними существовать на александринских подмостках. В этой связи естественно к группе русской литературной классики примыкает классика сугубо сценическая, игровая, которая в системе ходового репертуара на протяжении десятилетий поддерживала творчество многих поколений актеров. Эти пьесы представляли так называемый условно-театральный репертуар александринской сцены. «Аз и ферт» П. С. Федорова, «Батюшкина дочка» А. А. Шаховского, «Дочь русского актера» П. И. Григорьева, «Беда от нежного сердца» В. А. Сологуба, «Ворона в павлиньих перьях» Н. И. Куликова и др. Родившись буквально на александринских подмостках, соединив в себе систему условно-театральных амплуа с особенностями творческих индивидуальностей наличествующих в труппе артистов, этот «самоигральный» репертуар породил совершенно определенные «фантомы» — своеобразные «александринские типы». Жизненные зарисовки и узнаваемые для своего времени характеристические черты превратились со временем в этих пьесах в сугубо игровые положения и маски.

С конца 1880‑х годов совершенно определенные трансформации происходят и с буквально заполонившими собой в предшествующее десятилетие произведениями А. Н. Островского. Сокращение их удельного веса в репертуаре петербургской сцены связано отнюдь не с чьей-либо злой волей, а с логикой объективных процессов. Произведения А. Н. Островского (скончавшегося в 1886 году) примыкают к разряду классики и локализуются в «отжитом времени», сращиваясь с системой условно-театральных амплуа. Вместе с тем поздние произведения драматурга еще рассматриваются в кругу современной драмы, тесно связанной с проблемами и характером конфликтов, раскрываемых в произведениях драматургов 1890‑х годов.

В 1890‑е годы на сцене Александринского театра ставятся и драматические произведения Л. Н. Толстого («Плоды просвещения» и «Власть тьмы»). Однако они не вступают в конфликт с господствующими {64} здесь сценическими канонами и достаточно удачно вписываются в существующую систему театральной условности.

Кроме того, существовал так называемый «самоигральный» репертуар, ориентированный на систему амплуа александринской труппы, на условно-театральные типы и индивидуальные свойства ее актеров. Это направление активно развивал и поощрял бывший на посту управляющего русской драматической труппы в 1893 – 1896 годах В. А. Крылов. Его пьесы и переделки, наследуя традиции условно-театральной драматургии, занимают значительное место в репертуаре театра. Крылов чутко реагировал на проблемы времени, включая в обрисовку характеров и положений черты остросовременные, казалось, точно подмеченные в действительности. К этому же условно-театральному репертуару примыкают и возрожденный в новом (уже «бескуплетном» варианте) водевиль, и легкая комедия положений, в которой активно работали писатели-юмористы и сатирики, включая А. П. Чехова и его окружение. Эта игра с театральными масками на острие пикантных положений была зачастую выполнена на высоком литературном уровне. В этом направлении был и довольно глубокий современный смысл. Подчеркнутая театральность приема обнажала нелепость и гротеск опустошенной жизни.

Серьезный же современный репертуар, представленный по преимуществу произведениями П. П. Гнедича, Е. П. Карпова, А. И. Сумбатова, Вл. И. Немировича-Данченко, М. И. Чайковского, с точки зрения эстетической в целом был ориентирован на классическую модель хорошо сделанной пьесы, где основной конфликт получал воплощение в открытом столкновении позиций и характеров, где идейная и нравственная тенденция выражалась посредством ситуативного разрешения. Конечно, в произведениях современных авторов активно шел процесс накопления новых эстетических черт. Под влиянием натурализма, импрессионизма и даже символизма здесь возникает зачастую общая «нервность тона», обострение внебытовых конфликтов, «игра настроений», которая позволяет уйти от декларативности в столкновении позиций. Однако даже в этом репертуаре, привнесшем на александринскую сцену остроту современных конфликтов и человеческих настроений, не было противоречия с доминирующей на подмостках русского театра системой театральности.

Определенный выход театр пытался найти в новых подходах к освоению русской литературной классики. Диспропорция, возникшая между достижениями русской прозы и репертуаром русской драматической сцены, была разительной. И это понимали многие. Именно с середины 1890‑х годов на сцену все активнее начинают проникать инсценировки прозаических произведений крупнейших русских писателей. Ищутся подходы к произведениям И. С. Тургенева, Л. Н. Толстого и Ф. М. Достоевского. Уже в структуре этих композиций делается попытка охватить по возможности не только сюжетные линии, но и внесюжетный, повествовательный объем прозы. Характерной {65} в этом смысле является, например, переделка П. И. Вейнбергом тургеневского «Дворянского гнезда» для М. Г. Савиной, появившегося на сцене в 1895 году. Здесь автор инсценировки и В. А. Крылов, который принимал активное участие в постановке, снабжают действие развернутыми комментариями, взятыми непосредственно из повести. Многочисленные переделки, уязвимые с точки зрения «правильно» выстроенной логики действия, нередко открывали перед актерами гораздо больше возможностей для творчества, чем грамотно сработанные, логически выверенные действенные схемы. Театр начинает понимать, что действие развивается порой еще и в системе внесюжетных связей. Однако в середине 1890‑х годов это лишь единичные отклонения от принятых схем и опробованных моделей.

Проникновение европейской «новой драмы» на русскую и, в частности, на александринскую сцену носило скорее случайный характер. Еще с 1880‑х годов здесь осуществлялись постановки пьес Г. Ибсена. Однако в основном попытки эти оказывались неудачными, поскольку пьесы норвежского драматурга «вписывались» в структуру привычного сценического канона, ориентированного на известную и незыблемую действенную модель и систему амплуа. Именно поэтому более «адаптированный» и компромиссный вариант «новой драмы», представленный творчеством немецкого драматурга Г. Зудермана, прочно утвердился в репертуаре александринской сцены. В середине 1890‑х годов одна за другой ставятся его пьесы.

В такой ситуации пьеса А. П. Чехова и попадает на рассмотрение комитетских «мудрецов». С позиций господствующего на александринской сцене театрально-условного канона они и обсуждают «Чайку». Это проявляется даже в самом способе изложения сюжета. Пересказанная в отзыве фабула «Чайки» выглядит крайне упрощенно и огрубляет замысел пьесы. Все здесь кажется искусственным, надуманным, даже вульгарным. Главная «ошибка» в подходе, которая впоследствии доминировала и в характере восприятия пьесы зрителями и публикой, была допущена уже здесь. Фабула пьесы была практически уравнена с конфликтом, а система опосредования, составлявшая суть художественной новации А. П. Чехова, не была принята во внимание. Соответственно и все отклонения от канона воспринимались как «ошибки», допущенные вследствие «неопытности» автора в сценических жанрах.

Вызывает серьезные нарекания построение пьесы. Здесь комитетские «мудрецы» полностью предвосхитили мнение критики, говоря о случайных деталях в характеристиках героев, свойственных не драматургу, а беллетристу. Есть упоминания и о моральной распущенности в поведении персонажей, которая проистекает из убежденности, что нравственная тенденция должна быть «доказана» и «проявлена» в логике развития действия со всей определенностью.

Нельзя не отдать должное комитетским заседателям, которые подчеркнули новизну и влияние символизма на чеховскую пьесу. Они {66} четко обозначили характер этого влияния, указав на «Дикую утку» Г. Ибсена. Хотя здесь тоже сработал поверхностный стереотип. А. А. Потехин лишь сориентировал новую пьесу в современном репертуаре и в современной драматической литературе.

Комитет судил пьесу по типовым параметрам ходового репертуара Александринского театра и тем самым довольно точно выполнял свою функцию. Показательно, что в силу изложенных причин комитетские «мудрецы» пропустили чеховскую «Чайку» в репертуар. Однако парадокс заключается в том, что это произошло не в силу того, что они смогли по достоинству оценить новаторский и художественный потенциал произведения, а потому что уравняли ее с несовершенными и изобилующими погрешностями произведениями неопытных в драматургическом жанре авторов. Воздав должное Чехову как литератору за верность деталей, они, что называется, непроизвольно «усреднили» его драматургический опыт. Вместе с тем, из отзыва Театрально-литературного комитета явствует и то, что пьеса Чехова при доработке «опытной рукой» может вполне вписаться в систему театральных условностей александринской сцены.

# **{****67}** Постановочная система александринской сцены и драматургия А. П. Чехова

## **{****69}** Система монтировки спектаклей и «предлагаемые обстоятельства» пьесы А. П. Чехова

Постановка «Чайки» совпала с началом переломного периода в искусстве Александринского театра. Мы уже говорили, что первоначальные переговоры о постановке новой пьесы Чехова, вероятно, велись с Виктором Крыловым, который в 1890 – 1896 годах возглавлял драматическую труппу Императорских театров в Петербурге. Главным режиссером при В. А. Крылове выступал Ф. А. Федоров-Юрковский. Особое внимание в этот период уделялось выстраиванию и поддержанию в театре «самоигрального» актерского ансамбля. В одном из своих отчетов Крылов писал, что главной его задачей было развитие творческих индивидуальностей артистов, обеспечение их таким репертуаром, который опирался бы на блестящий актерский ансамбль и подавал их в наиболее эффектном виде[[147]](#footnote-148). По сути В. А. Крылов исходил из существа монтировочного стиля, традиционного для Александринской сцены, когда не только декорации, но и сами актеры становились монтировочным материалом. Режиссура Крылова проявилась, прежде всего, в его собственном репертуаре, где он монтировал индивидуальности актеров в сюжеты своих пьес. «Окрыленный» таким образом репертуар становился без сомнения театральным, по сути самоигральным, однако вскоре превратился в существенный тормоз для театра, и Крылов под давлением труппы был вынужден уйти.

С 1 мая 1896 года в театре произошли две существенные перемены. Во-первых, должности управляющего драматической труппой и главного режиссера были совмещены, новым режиссером стал Евтихий Павлович Карпов — известный драматург и постановщик, работавший до этого в Невском рабочем театре, а также сотрудничавший с А. С. Сувориным в его театральном предприятии. Второе важное событие сезона — вступление в труппу Александринского театра Веры Федоровны Комиссаржевской, которая в течение первой половины 1896 года имела успешные дебюты на казенной сцене.

Естественно, что эти два события не могли не повлиять на творческую политику театра в целом. Карпов сразу же заявил об установлении курса на настоящую драматическую литературу. Он предполагал восстановление в репертуарных правах в Петербурге драматургии {70} А. Н. Островского, А. В. Сухово-Кобылина, сотрудничество с современными русскими и зарубежными драматургами. Его репертуарные планы были определенны. В первый же сезон службы Карпова были поставлены «Бесприданница» А. Н. Островского, «Гибель Содома» Г. Зудермана, «Чайка» А. П. Чехова и др. Карпов в реализации своих планов опирался на творческий союз с Комиссаржевской. Эти перемены, конечно, совсем не однозначно были восприняты различными силами в труппе театра. С одной стороны, карповская режиссура этого периода обстреливалась традиционалистами, приверженцами старого актерского театра за ее стремление к жесткому упорядочиванию всей постановочной системы. С другой стороны, она существенно проигрывала в сравнении с новой, нарождающейся режиссурой, утвердившейся с возникновением МХТ. Ничуть не стремясь приукрасить роль Е. П. Карпова в истории режиссуры, необходимо отдать должное его заслугам и разобраться в сути того, что он делал.

В оценке работы Карпова существуют ярлыки, которые были наклеены впоследствии и заслонили многое позитивное, сделанное им в свое время. Во-первых, в этом смысле постарался сам Чехов, в одном из писем жене назвав Карпова «бездарным суворинским режиссером»[[148]](#footnote-149). Во-вторых, существуют часто цитируемые характеристики режиссуры Карпова, приведенные в мемуарах Ю. М. Юрьева. Отдавая должное литературному и драматургическому чутью Карпова, Юрьев пишет о так называемом «карповском шаблоне»: диван направо, диван налево, столик, два кресла и т. д.[[149]](#footnote-150)

Действительно, многие оценки деятельности Карпова давались уже, что называется, post factum и несли на себе печать сравнения с более поздними по времени и более значительными явлениями искусства. Невыгодность и сложность положения Карпова состояла в том, что его творчество как раз приходится на переломный момент развития русского искусства, когда старый театр уже потянулся к реформе, но так и застыл в промежуточном состоянии. Карпов принял на себя всю лавину упреков в непонимании, нечуткости к новой драматургии, к новой атмосфере, к «новым тонам».

Разноречивые документальные источники и мемуары позволяют реконструировать процесс работы Е. П. Карпова над чеховской «Чайкой». Мы попытаемся восстановить «ход дела», разобраться в противоречиях и порой субъективных оценках, которые окрашивали те далекие события в несвойственные им тона. Наша задача понять порядок работы над спектаклем, попытаться выявить логику процесса репетиций и реально оценить возможности, которые были в распоряжении Е. П. Карпова.

{71} С 1828 года в императорских театрах существовала форма так называемой «монтировки», то есть специальной ведомости, составляемой режиссером, где в определенной последовательности, по актам, обозначаются все необходимые декорации, бутафория, реквизит, костюмы, грим, обувь, а также характер сценических эффектов, освещения, декорационных перемен и планировка сцен[[150]](#footnote-151). Детали и мера подробности монтировочных ведомостей на протяжении десятилетий были различными, однако сам принцип оставался неизменным. Каждая новая пьеса должна быть «обставлена» режиссером, «вписана», «вмонтирована» в эстетическую раму театра. Такое «вмонтирование» предполагало как использование парка типовых декораций и костюмов, имеющихся в распоряжении театра, так и изготовление новых, недостающих деталей или целых картин. В любом случае работа над составлением монтировки спектакля становилась одной из центральных задач режиссера.

С развитием театрального искусства монтировки оказывались все более тесно связанными с так называемыми планировками, то есть своеобразными режиссерскими чертежами расположения предметов и декораций на сцене, которые определяли характер мизансценирования. Планировки с конца 1850‑х годов начинают все более активно присутствовать в так называемых режиссерских или ходовых экземплярах пьес, где в тексте обозначались выходы артистов, а изредка их группировки в мизансценах. Таким образом, образовывался единый комплекс постановочной документации: монтировочная ведомость — планировка — режиссерский (или ходовой) экземпляр пьесы. Эти документы в своей совокупности и отражали процесс работы над спектаклем.

Монтировка служила основой технической, организационной, а зачастую и художественной целостности будущего спектакля. Работа над ней предшествовала началу репетиций. И потому прежде, чем переходить к рассказу о ходе репетиционного процесса, к анализу режиссерского экземпляра «Чайки», необходимо обратиться именно к монтировочной ведомости, составленной режиссером Е. П. Карповым и поданной в контору Дирекции императорских театров 28 сентября 1896 года[[151]](#footnote-152).

Обычно монтировка составлялась за двадцать дней, но не позже, чем за две недели до назначенного спектакля, подписывалась главным режиссером и направлялась в контору Дирекции императорских театров. Затем она передавалась в так называемую монтировочную часть и «сообщалась» руководителям декорационного, осветительного, бутафорского {72} и гардеробного отделов, которые должны были обеспечить готовящийся спектакль всем необходимым[[152]](#footnote-153).

В императорских театрах отделы монтировочной части объединяли службы, существующие при каждом театральном здании — Александринском, Мариинском и Михайловском театрах в Петербурге, Большом и Малом — в Москве. В каждом из этих театральных зданий существовало ведомство машиниста, осветителя, бутафора и гардероб-мейстера.

Декорационный отдел объединял всех декораторов, находящихся на службе в императорских театрах, а также их помощников и машинистов. При этом в Петербурге и Москве имелись главные декорационные мастерские и склады, а также декорационные мастерские и склады при каждом театральном здании. Так, например, декорационные залы, где писались декорации, имелись в Мариинском, Александринском и Михайловском театрах. Декораторы могли работать для разных трупп и зданий, но за ними закреплялись преимущественно определенные мастерские. Так, например, декорационным залом Александринского театра с 1890‑х годов ведал А. С. Янов, который по преимуществу и обслуживал русскую драматическую труппу.

С 1880‑х годов, когда императорские театры стали постепенно электрифицироваться, ламповое отделение было переименовано в осветительное. Штат осветителей во главе с «заведывающим» освещением был в каждом театральном здании. В их обязанности входило как освещение зрительного зала, так и «эффектное освещение» сцены.

Бутафорский отдел состоял из мебельного, реквизиторского отделений, отдела цветов и арсенала, где были собраны коллекции всевозможного оружия. Для бутафорского отдела и главного петербургского гардероба было отведено специальное помещение в новом здании театральных мастерских императорских театров, выстроенном в Тюремном переулке (где позже располагались исключительно мастерские Мариинского театра)[[153]](#footnote-154).

Гардеробный отдел подразделялся на Главные гардеробы в Петербурге и Москве, обслуживающий все театры и труппы двух столиц, и, так называемые, местные гардеробы, которые находились в каждом из театральных зданий. Гардеробный отдел подразделялся в свою очередь на собственно костюмное ведомство и парикмахерскую службу, ведавшую париками. По существовавшей в то время традиции, искусством гримировки должны были владеть сами артисты. Костюмеры же и парикмахеры были мужские и женские. Соответственно гардероб и парикмахерское ведомство подразделялись на мужское и женское отделения.

{73} В Главном гардеробе хранились все театральные костюмы отыгранных спектаклей. Костюмы группировались по труппам (русская драма, балет, опера), по «характерам» и эпохам (итальянский, испанский, русский, римский и т. д.) и «типам» (камзолы, сюртуки, мундиры, фраки, ливреи и т. д.). Коллекции Главного гардероба подразделялись также по названиям спектаклей, если костюмы были сшиты для той или иной постановки специально, а остальные составляли так называемый «подбор». Оттуда, из Главного гардероба, для каждого нового спектакля в соответствии с монтировочными требованиями подбирались и привозились в театр костюмы, где они подгонялись для артистов, назначенных играть в той или иной пьесе. Эти костюмы хранились в театрах, пока пьеса шла в репертуаре, и как только она была отыграна, костюмы вновь возвращались в Главный гардероб. Это касалось казенных костюмов. Если же та или иная роль требовала костюмов современных или составляла «коронный репертуар» актера, то они делались за счет самих исполнителей и становились их собственностью. Премьеры императорской сцены весьма часто имели собственный богатый гардероб, обеспечивающий им независимость в гастрольной деятельности и дающий возможность сшить костюмы по собственным вкусам.

Монтировочная часть представляла собой единый постановочный комплекс, ориентированный на обеспечение всех технических и художественных составных частей спектакля.

В начале 1880‑х годов, осуществив реформу системы управления императорскими театрами, тогдашний управляющий Конторой дирекции В. П. Погожев немало способствовал упорядочению системы подготовки спектаклей. Он заботился и о том, чтобы повысить роль режиссера в координации этого процесса, подчеркивая не просто организационные, но и чисто художественные его функции.

В 1890‑х годах с учреждением фотоателье императорских театров, помимо исправно содержащихся описей декораций, бутафорских вещей и костюмов, которыми пользовались режиссеры для составления монтировок, была введена практика фотографирования декораций, мебели и бутафории. Были составлены специальные альбомы, где фотографии всех имеющиеся в распоряжении Дирекции вещей были помещены под шифрами, соответствующими инвентарным номерам по описям. При Монтировочной части императорских театров было создано специальное подразделение, так называемая Монтировочная библиотека (сегодня это собрание входит в коллекцию Художественно-постановочного отдела Санкт-Петербургской государственной театральной библиотеки), где помимо служебных иллюстрированных описей-альбомов, были сосредоточены эскизы декораций и костюмов, материалы по истории материальной культуры. Монтировочная библиотека создавалась попечением художника и библиотекаря Монтировочной части Е. П. Пономарева, который считался большим знатоком стилей различных эпох и истории костюма.

{74} Монтировочная ведомость должна была свести воедино все элементы и хотя бы на таком формальном организационном уровне обеспечить взаимодействие частей спектакля. Конечно же, в этот процесс было внесено множество чиновничье-канцелярских формальностей. Многое в процессе этих взаимодействий определялось и, что называется, «человеческим фактором». Представить себе функционирование системы невозможно без понимания характера системы в целом и знакомства со всеми участниками процесса.

С чего начиналась работа над монтировкой? Во-первых, на титульном листе указывался жанр, количество действий исполняемой пьесы и ее автор. Во-вторых, название исполняемого произведения. Затем обозначалась дата предполагаемой премьеры. Все это позволяло работающим с монтировкой определенным образом сориентироваться в задачах. Существовали определенные представления о характере «обстановки» и костюмирования произведений определенного жанра и определенных авторов. Сроки же, отводимые на монтировку пьесы, также имели первостепенное значение, ибо позволяли определить количество возможных доделок.

Затем параметры уточнялись: задавалось место действия, время года и эпоха. Последовательность параметров также не была случайной. В арсенале монтировочной части имелись определенные типовые декорации: избы, хижины, бедные и богатые комнаты, гостиные, трактиры, чердаки, галереи, залы, храмы, сады, леса, долины, горы и т. д. Для пейзажных декораций время года имело первостепенное значение (зимний и летний лес, цветущий или осенний сад и т. д.). А для интерьерных и архитектурных декораций, конечно же, главным было определение эпохи (стиль играл второстепенное значение — в соответствии с традицией восприятия той или иной эпохи). Что нужно для обстановки пьесы: античный храм или средневековый замок, купеческая горница или современная модная гостиная — все это важно было определить заранее для характеристики общей атмосферы действия. С утверждением принципов реалистической (бытовой и исторической) достоверности места действия на сцене в 1870 – 1880‑х годах все эти параметры приобретали при монтировке пьес особую важность.

Далее на титульном листе монтировочной ведомости указывались имена руководителей подразделений монтировочной части, которые должны были ознакомиться с предложениями режиссера и обеспечить постановку каждый по своей части необходимыми вещами.

В титульном листе монтировочной ведомости чеховской «Чайки» слева указаны фамилии сотрудников Александринского театра: машиниста А. И. Петрова, бутафора М. А. Рощина и заведующего освещением Ф. П. Панкова. Здесь же указано имя чиновника особых поручений при директоре, коллежского асессора Н. Н. Петрова, который осуществлял координацию всего процесса подготовки данного спектакля. Справа указаны имена сотрудников Монтировочной части: {75} библиотекаря Монтировочной библиотеки и главного специалиста по костюмной части Е. П. Пономарева, а также заведующего главным мужским гардеробом оперной и драматической трупп Х. П. Пипара и заведующей женским отделением Главного гардероба по балетной и французской труппам Е. М. Офицеровой. Фамилия последней появилась в монтировке «Чайки» достаточно случайно, так как Е. М. Офицерова в данном случае подменяла отсутствующую по болезни Е. Т. Иванову, которая заведовала женским гардеробом оперной и русской драматической трупп.

Из перечисленных сотрудников Дирекции и Александринского театра заслуживают особого внимания А. И. Петров, Е. П. Пономарев и Ф. П. Панков. Как мы уже говорили, Е. П. Пономарев был отличным специалистом в области театрального костюма. Под его руководством костюмная часть императорских театров существенно обогатилась новыми художественными костюмами, а также был тщательно систематизирован имеющийся гардероб. Режиссеры и актеры могли подобрать здесь костюмы различных эпох, стилей, при этом имелись самые изысканные цветовые и фактурные сочетания, что в композиции спектакля играло не последнюю роль. Об определенной цветовой, стилевой и фактурной «драматургии» постановок императорских театров свидетельствуют частично сохранившиеся, так называемые, «пьесовые книги», где расписывались костюмы по каждой монтируемой пьесе с указанием стиля, цвета и фактуры костюмов каждого персонажа[[154]](#footnote-155).

А. И. Петров служил машинистом Александринского театра с 1851 года и был блестящим знатоком этой сцены, ее возможностей и механизмов. В 1890‑х годах он был уже далеко не молод, и ему помогал его сын А. А. Петров, официально занимавший должность его помощника в Александринском театре. Именно А. А. Петров впоследствии стал автором большого и содержательного труда, обобщающего опыт европейского театра по технике и технологии сцены в XIX веке[[155]](#footnote-156).

И, наконец, освещением заведовал немец Франц Панков, служащий в петербургских императорских театрах с 1880 года. Он имел тесные связи с ведущими европейскими театрами, неоднократно выезжал в заграничные командировки (особенно часто в Вену) и был крупным специалистом по, так называемому, «эффектному освещению». Ф. П. Панков неоднократно подавал специальные записки в Дирекцию императорских театров, заботясь о совершенствовании системы освещения в Александринском театра, чем вызывал явное раздражение начальства. Однако световые эффекты в Александринском театре в ту пору стояли на высоком уровне. Неслучайно зрители, даже негативно настроенные в отношении чеховской «Чайки» и ее исполнения, {76} отмечали «эффекты лунного света», игру бликов на глади «колдовского озера» и т. д.

Основная часть монтировочной ведомости, отпечатанной типографским способом (это нововведение середины 1890‑х годов принадлежало В. П. Погожеву и заимствовано из французских театров), была разграфлена на семь колонок. В первых двух расписаны по актам требуемые декорации (Decore) и реквизит (Accessoirs). При этом в колонке, в которую заносились требования по реквизиторской части, отдельно указывались мебель, необходимая «на сцену», мелкий реквизит, выдававшийся «на руки» артистам, а также предметы, которые приносились из-за сцены или необходимые для производимых бутафорами сценических эффектов. В следующих пяти колонках требования излагались не только по актам, но и в соответствии с составом мужского и женского актерского персонала. В третью колонку (Roles et acteurs) вписывались имена действующих лиц и фамилии актеров, исполняющих роли в спектакле. Четвертая колонка (Costumes) заполнялась сведениями о требуемых костюмах, пятая — указаниями по парикмахерской части (Parriques), в шестую и седьмую вписывались необходимые головные уборы (Coiffures) и обувь (Choussures).

В первую колонку (Decore) вносилось описание декорации. Обычно режиссер вписывал сюда авторские ремарки, характеризующие место действия и особенности планировки. Если ремарки были скупы и носили общий характер (как в пьесах Шекспира, Мольера или Фонвизина), то режиссер дополнял их, подробно излагая свое видение декорации. Но и в тех случаях, когда драматург подробно описывал требующиеся для его пьесы декорации, режиссеры нередко вносили уточняющие дополнения.

Если сравнить ремарки А. П. Чехова с монтировкой Е. П. Карпова, то нетрудно заметить, что режиссер полностью переносит их в монтировочную ведомость[[156]](#footnote-157). Так почти всегда поступали режиссеры, имея дело с произведениями бытовой драматургии и с пьесами, относящимися к так называемой «новой драме», где обстоятельства и образ места действия были описаны подробно. Режиссерские дополнения носят здесь скорее уточняющий характер, указывая на детали, которые «обыгрываются» в пьесе по ходу действия. В первом акте «Чайки» Е. П. Карпов в соответствии с действенными ремарками уточняет, что занавес на эстраде «опускается и поднимается», а за ним на импровизированной сцене находятся «два плана кулис с дикой безжизненной растительностью и несколько диких скал и камней»[[157]](#footnote-158). Режиссер указывает, что на один камень по ходу действия садятся. {77} Именно на нем мы увидим Нину, произносящую монолог Мировой души. В монтировке подчеркивается, что вместо задней декорации за эстрадой открывается «вид настоящего озера с отражением в нем лунного света». Как мы увидим ниже, именно эта картина, произведшая такое впечатление на зрителей, была написана специально для постановки «Чайки». Предполагая выстраивать некоторые эпизоды на авансцене, Е. П. Карпов уже заранее «вычитывает» в тексте пьесы опорные, значащие детали, которые будут иметь значение в развитии действия. Режиссер просит расположить на авансцене деревья и «между прочими деревьями один большой вяз». Именно здесь он предполагает выстроить сцену появления Нины и ее диалог с Треплевым. Центр сцены, как и у Чехова, занимает эстрада. С двух сторон, как кулисами, она обрамлена кустами, из которых будут выходить Тени во время представления пьесы Треплева.

Разрабатывая планировку действия, Е. П. Карпов вносил в соответствующие разделы монтировочной ведомости перечень мебели, бутафории и реквизита. На сцене появлялась садовая скамейка, стулья, столик и несколько клумб с цветами (было указано, что клумбы должны быть устроены так, чтобы можно было сорвать цветок и общипать лепестки). Таким образом, в монтировке были «заряжены» некоторые действенные ситуации. В разделе монтировки, где указывался реквизит, выдаваемый «на руки», были перечислены предметы, характеризовавшие героев: табакерка — Маше, портсигар, папиросы и спички — Аркадиной, трость и гребенка — Сорину.

Сценические эффекты первого действия также были «заряжены» в монтировке. В разделе «За сцену» шумовикам было указано на необходимость приготовить «звук пастушьего рожка», а бутафорам «в известное время» зажечь две электрические лампочки красного цвета. «Блуждающие огни» или «глаза дьявола», в соответствии с указаниями режиссера, должны были появляться в глубине сцены.

Декорация второго действия, казалось бы, также повторяет авторскую ремарку. Теперь в центре сцены вместо эстрады располагалась площадка для крокета. В отличие от Чехова, поместившего дом с большой террасой в глубине сцены направо, Карпов ставит его взамен «колдовского озера» в глубине в центре. Слева на сцене зрители видели сверкающее на солнце озеро. Но здесь нет противопоставления озера и дома, которое следует из ремарки Чехова. Неопределенность расположения старой липы, под которой по пьесе находится скамейка, Карпов разрешает, однозначно помещая с правой стороны сцены. В соответствии с планировкой Е. П. Карпова, в монтировочной ведомости четыре важнейших элемента декорации располагались следующим образом: с двух сторон сцены, как бы противопоставленные друг другу сверкающее на солнце озеро и старая липа, между ними в глубине дом, где обитали герои пьесы и из которого выходили к зрителям, а в центре перед домом — площадка для игры в крокет. {78} Получалось довольно четко организованное пространственное решение.

Режиссер «заряжает» и эффект появления одного из персонажей в окне дома. На сцену «выписываются» скамья, стол, цветники. «Цветы срывают», — указывает Е. П. Карпов, имея в виду сцену появления Нины, которая затем преподносит букет из только что сорванных цветов Тригорину. Эти цветы затем швыряет на землю и топчет ногами Полина Андреевна. Из реквизита, выдаваемого артистам «на руки», здесь отмечена трость Сорина. Сорин в спектакле то появлялся в кресле на колесах (которое также было указано в монтировке), то ходил, опираясь на трость. Казалось, что для продления его неудавшейся жизни ему все время требовались какие-то специальные искусственные приспособления, помогающие передвигаться. Характерно, что Тригорин и Треплев — эти два противоположных друг другу типа литераторов — были снабжены «орудиями» охоты и рыбной ловли. Треплев, перепоясанный патронташем, появлялся с охотничьим ружьем, а Тригорин — с удочкой и ведром. В руках у молодого, более активного и живого, а, следовательно, и более «кровожадного» Треплева была убитая чайка. Тригорин, как истинный «пейзажист», привыкший наблюдать жизнь со стороны, активно не вторгаясь в нее, постоянно имел при себе записную книжку, карандаш и карманные часы, чтобы «чувствовать время». Эти аксессуары, с одной стороны, были символичны, а с другой, привносили в характеристику героев некоторый иронический оттенок.

Третье действие «Чайки» происходит в доме. Здесь Е. П. Карпов, следуя чеховской ремарке, лаконичен в описании декорации: столовая, по бокам двери. Уточнение касается лишь дверей: одна из них выходит в сад. Это необычайно важно для того, чтобы подчеркнуть динамику выстраиваемого действия. Комната третьего действия оказывается проходной на пути из дома в сад и обратно. Противопоставление «дом — сад» обретает здесь действенную напряженность, мир естественности противостоит миру человеческих условностей с их искусственностью и театральщиной. Расположение двери в сад и двери во внутренние комнаты напротив двух друга (одна ближе к залу, другая в глубине) создавало предпосылку для создания диагонального движения через всю сцену, что придавало действию особую нервность.

В третьем акте Е. П. Карпов подробно разрабатывает планировку комнаты, «вычитывая» в тексте пьесы все необходимые детали и «заряжая» обстановку предметами, которые должны «выстрелить» в действии. Ключевым образом акта станет указанный в авторской ремарке стол, стоящий посреди комнаты, вокруг которого режиссер будет выстраивать основные мизансцены. Обеденный стол, уточняет режиссер, должен быть накрыт белой скатертью, а на нем, предназначенном для многолюдных семейных обедов и объединения близких людей за совместной трапезой, — прибор только на одного человека. Здесь должно {79} быть приготовлено все: и кушанье, и вино, и водка, и рюмки. Полная сервировка, но — для одного. Это должно восприниматься символично в акте, где с особой остротой столкнулись эгоистические интересы и устремления героев. Направо Е. П. Карпов помещает шкаф со стеклянной дверцей, за которой пузырьки с лекарствами, шкатулки с аптечками, ящик с перевязочным материалом и другие медицинские принадлежности. К шкафу направится Аркадина, чтобы, взяв необходимое, сделать перевязку сыну. Медицинский шкаф, «прописанный» в монтировке с такой тщательностью, станет символичным для всей сцены, наполненной болезненными перепадами настроений, истериками и припадками. Особо отмечает режиссер «действующий» в самых напряженных сценах «графин воды» и стакан. К ним прибегают в самых «жарких» сценах. Общий фон действия, атмосферу беспорядочных сборов создают дорожные вещи: чемодан, «кардонки» и различные свертки, «размещенные по сцене и мебели».

Важное значение приобретают тщательно отобранные аксессуары, предназначенные для раздачи артистам «на руки». Здесь и знаменитый медальон, который по легенде подарила Чехову Л. А. Авилова и который для спектакля был передан В. Ф. Комиссаржевской[[158]](#footnote-159), и звезда на фрак Сорину, которую бесцеремонно будет теребить Медведенко, и книжка, в которой Тригорин ищет слова сокровенного «объяснения» Нины, и полотенце, которым наподобие чалмы будет обвязана голова Треплева. В монтировке мы находим штрихи, подчеркивающие характеристики героев. Медведенко вместо тонких сигарет должен курить «толстую свернутую папиросу в мундштуке». Аркадина все время поглядывает на *карманные часы*, будто считая минуты до своего отъезда (отсюда внутренний ритм ее поведения в этом акте). Она держит в руках *портмоне с деньгами* и при этом истерически кричит о том, что у нее нет денег.

Развернутую авторскую ремарку, предпосланную четвертому действию, Е. П. Карпов последовательно разносит по соответствующим графам монтировки, но главный планировочный мотив сохраняется. В центре сцены в глубине располагается стеклянная дверь, ведущая на террасу, за которой невидимо располагается темный сад. Оттуда, из глубины, из таинственного, взвихренного, воющего и стонущего сада появится Нина, чтобы потом снова уйти в непредсказуемую и неподвластную человеческим силам стихию. Это противопоставление теплой и, казалось бы, такой знакомой уютной атмосферы старинной гостиной в помещичьем доме (декорация была типовой и очень часто использовалась в русских пьесах) и восставшему против ухищрений человеческого разума миру природы получало в планировке этой сцены почти символическое выражение.

{80} В меблировке четвертого акта изначально был заложен диссонанс, между бытом и творчеством: «мягкая гостиная мебель» составляла контраст «письменному столу для письма с бумагами и книгами без переплетов». В одной комнате были помещены разнородные предметы, вокруг которых образовывались различные действенные островки: турецкий диван, ломберный стол с ящиком (а в нем лото, карты и номера в мешочке), маленькая скамеечка, чучело чайки, этажерки, шкаф, скамеечка для ног (на нее должна была сесть Нина перед креслом спящего Сорина). На столах — спички и свечи, их будут зажигать играющие в лото. Общую атмосферу действия, где доминировали внутренний нерв, неопределенность, смятение и разочарование в собственном труде, создавали разбросанные по стульям и столам книги. Совершенно нелепо смотрелись две белые подушки, простыня и одеяло. Общий хаос, проявляющийся в совмещении разнородных предметов в убежище Треплева, казалось, возникал из «неопределенности» душевного состояния героя, балансирующего на грани предопределенного и непредсказуемого. Бушующая за стеклянной дверью террасы природа, проникая, казалось, и в «хижину» художника, смещала все с привычных мест. Среди руин привычных и новых форм особый образный смысл приобретала горящая на столе «лампа под колпаком», которую в финале погасит Треплев, прежде чем навсегда уйти со сцены.

Из предметов, которые выдавались артистам «на руки», Е. П. Карпов указывает лишь драгоценную брошь Аркадиной и портмоне с купюрами, подчеркивающие ее благополучие, и — по контрасту — мелкие деньги супругам Шамраевым, Маше и Дорну, неудачливым деревенским жителям. Здесь же фигурировала новая книга («неразрезанный» журнал) в мягкой обложке, которую приехавший Тригорин передавал Треплеву. И, наконец, в финале был «заряжен» за сценой ружейный выстрел.

В костюмировке Е. П. Карпов, развивая авторские указания, тоже вносил уточнения, выстраивая сценическую костюмную драматургию.

Главные герои-мужчины в первом акте были одеты в современные костюмы из своего гардероба. Здесь имели значение узнаваемость и обыденность костюмов, как будто бы перешедших на сцену из самой жизни, тем более что изображаемая в пьесе среда была своей как для артистов, так и для большинства зрителей. Характерные черты присутствовали лишь в костюме Шамраева (К. А. Варламова) и Медведенко (А. С. Панчина).

К. А. Варламов в роли управляющего был одет в сюртук отставного военного, жилет и брюки, что характеризовало двойственность положения человека, чья настоящая жизнь была в прошлом, а теперь потеряла какое-либо значение. На протяжении всей пьесы он не менял своего костюма, что свидетельствовало о неизменности и безнадежности его положения.

{81} А. С. Панчин (Медведенко) в первом, втором и третьем действиях в соответствии со временем года был одет в летний пиджак, брюки и жилет. Его молодость, стремление «вписаться» в обстоятельства времени действия получали отражение в характере его костюма, а однозначная характеристика предметов его туалета — «бедные» — определенным образом выделяла его из среды действующих лиц, составляя контраст с масштабом его жизненных амбиций. В четвертом действии, когда для героя наступала пора разочарований, режиссер словно навек «заковывал» персонажа в плохонький сюртук, который, очевидно, несчастному сельскому учителю предстояло носить всю жизнь.

Характерные костюмы предназначались и для слуг. Так Яков появлялся в русской рубахе и шароварах, а Повар — в поварской куртке и фартуке.

Первоначально Е. П. Карпов предполагал вывести на сцену две Тени в момент, когда Нина читала монолог Мировой души. Теней должны были изображать мужчины-бутафоры, одетые в черные куты с капюшонами. Предполагалось, что черные католические монахи возникнут как мистические фигуры, материализующиеся среди вполне реалистически воссозданной обстановки действия.

Из женского персонала только Аркадина ориентировалась на «свой гардероб». Нине Заречной для спектакля требовалось целых пять платьев, что объяснялось характером перемен, происходящих с героиней на протяжении всего действия. Меняя наряды, приобретая разные обличья, она как будто искала себя, «играя в жизнь». В ее костюмировке подчеркивалось происхождение из богатой помещичьей семьи. В первом действии она появлялась в «светлом летнем платье молодой богатой девушки». Во втором акте она являлась в другом летнем платье «наряднее первого», а в третьем снова меняла свой наряд. Ее переодевания напоминали блажь богачки, которая среди жизненного «маскарада» еще как бы между прочим наряжалась в белое фантастическое одеяние с широкими рукавами, исполняя роль в странной пьесе Треплева. Контрастом к первым трем актам служило «темное простое платье» и надетое сверху осеннее пальто, в котором Нина приходила к Треплеву в финале. Таким образом, в смене костюмов Нины был заключен целый «сюжет».

У Маши была только одна перемена: черное платье небогатой девушки она сменяла на «другое платье замужней женщины». В спектакле как бы подчеркивалось, что ее положение менялось лишь формально. Полина Андреевна имела три перемены платьев. Сначала она появлялась в «скромном платье пожилой дамы», соответствующей летнему сезону, затем меняла его на другое такое же, а в финале, в соответствии с переменой времени года, появлялась в «платье осеннего сезона». Менялись времена года, а в жизни героини ничего не изменялось. Платья вроде и другие, а в то же время однотипные.

{82} Как видим, монтировка, составленная Е. П. Карповым, во многом проявляла сценическую — пространственную, предметную и костюмную — «драматургию» чеховской пьесы. Режиссер весьма точно «вычитывал» опорные детали обстановки в тексте пьесы, чутко воспринимая двойственную природу предметной среды. Отобранные детали были действенно значимы и почти символичны. Лаконизм в отборе предметов был подчеркнут в спектакле. На сцене не было ничего лишнего и случайного: только необходимое по действию.

Склоняясь к подчеркнутой значимости предметов и деталей обстановки и аксессуаров, Е. П. Карпов, по всей видимости, меньшее значение придавал бытовым подробностям. Это не преминули заметить артисты, которым необходимо было найти своеобразные бытовые «зацепки» в игре. Известно, например, что В. Н. Давыдов, исполнявший роль Сорина, критиковал монтировку Е. П. Карпова, говоря, что все на сцене недостаточно «уютно». Об этом же писала и С. И. Смирнова-Сазонова, супруга премьера, исполнявшего роль Тригорина. Надо отдать должное Е. П. Карпову: он прислушался к критике и уже по ходу репетиций, по его собственным словам, много работал с художником А. С. Яновым у макета над «обуючиванием» сценической обстановки.

Сложность в составлении монтировки состояла, прежде всего, в том, чтобы почувствовать и суметь сценически воплотить двойственную природу чеховской образности. Критики и рецензенты спектакля справедливо писали, что «Чайка» находилась где-то между реализмом и символизмом. Конечно же, спектакль Александринского театра не был сугубо реалистически-бытовым, но он не стал еще и символистским. Скорее, он оставался условно-театральным, с жестко подчеркнутыми действенно и образно значащими деталями. Не выходя за рамки привычного, он характеризовался «литературностью» и осмысленностью составляющих его элементов. Именно эти качества привнес в искусство александринцев Е. П. Карпов.

Конечно, составление монтировки было только первым этапом осуществления постановки. Она может рассматриваться лишь как некое «проектное задание», которое затем реализовывалось и корректировалось различными подразделениями Монтировочной части и реальными возможностями театра.

Декорационному отделу предстояло выбрать из имеющегося парка декораций наиболее подходящие и приспособить их к монтировочному требованию, составленному режиссером. Этот процесс можно проследить, если обратиться к описям декораций, просмотреть реестр запаса и выбрать наиболее вероятные варианты. В распоряжении александринской сцены имелся целый набор типовых павильонов, которые могли трансформироваться в различных комбинациях. Один и тот же павильон предполагал разное расположение окон, дверей, печей, каминов. Из таких «модулей» можно было собрать разнообразные варианты комнат и гостиных. Вариативность позволяла одному и {83} тому же павильону придавать самый различный облик и использовать во многих пьесах, «подгоняя» его параметры к планировочным требованиям, заложенным в авторских ремарках, а, вместе с тем, изменяя павильон до неузнаваемости.

Проанализировав опись декораций Александринского театра, можно прийти к выводу, что в «Чайке» были использованы два павильона: «серый обойный» — в третьем действии и «серый дек. [оратора] Янова» — в четвертом[[159]](#footnote-160). К этому выводу можно прийти, рассмотрев возможности и детали, заложенные в этих декорациях (например, количество выходов и входов, наличие стеклянных балконных дверей, камельков, окон и т. д.). Обе эти декорации изображали современные комнаты и гостиные и, несомненно, могли легко быть приведены в соответствие с монтировочным требованием.

Декорация сада со старинными деревьями и аллеями также имелась в распоряжении Александринского театра, причем расположение деревьев и аллей имело различные варианты. Но недоставало весьма существенных деталей. Во-первых, эстрады летнего любительского театра, где давалась пьеса Треплева, а во-вторых, картины «колдовского озера», открывавшейся за занавесом импровизированного театра. Эти элементы декорации и были специально сделаны для постановки «Чайки».

Обратившись к описи декораций, от перечня типовых павильонов, садов и дворцовых зал «для всеобщего употребления», мы переходим к разделу, где указаны декорации или их детали, сделанные или взятые из других постановок специально для определенных пьес. И здесь находим чеховскую «Чайку». Для первого акта из спектакля по пьесе Н. Крестовского (Н. И. Куликова) «Актер Яковлев» была взята «досчатая» сцена с панелями, холщовым занавесом, перекладинами и глазетовыми, укрепленными на кронштейнах кулисами. Была сделана «картина к сборке», где изображалась гладь озера, которая должна была быть совмещена с декорацией сада[[160]](#footnote-161).

Второй акт потребовал включить в монтировку «Чайки» изображение дома, перед которым развертывалось действие. Здесь же указывается и парапет с крышкой, он должен был отграничить пространство террасы перед входом. Все эти недостающие элементы были взяты из различных, отыгранных на александринской сцене спектаклей.

Таким образом, становится ясно, из каких элементов и «блоков» монтировалась первая постановка «Чайки». Большинство декораций и общее руководство по их «подгонке» к спектаклю осуществлял художник Александринского театра А. С. Янов, с которым, по словам Е. П. Карпова, они работали у макета.

{84} А. С. Янов считался большим специалистом по «бытовым» декорациям. За ним закрепилась слава человека, умеющего органично связать сценическую обстановку с развертывающимся сценическим действием. Наследующий передвижнические традиции, А. С. Янов огромное внимание уделял детальной, реалистической разработке среды, умел отобрать и подчеркнуть характерные детали и вместе с тем добиться «художественности» общей картины. Его, несомненно, можно было бы сравнить с будущим художником МХТ В. А. Симовым.

Е. П. Карпову в его режиссерской деятельности как раз и потребовалась более тесная связь планировки сцены с особенностями развития действия. Для него, работавшего первый сезон в качестве главного режиссера Александринского театра, эти задачи были особенно важны. Карпов оставил подробные воспоминания о работе над «Чайкой», известные в нескольких печатных версиях. В версиях его мемуаров существуют некоторые расхождения. Высказывалось мнение, что Карпов, спустя много лет вспоминая о постановке «Чайки», стремился «приукрасить» свою роль. К такому утверждению, казалось, есть основания. Например, в самой подробной версии воспоминаний, опубликованной в 1909 году в журнале «Рампа и жизнь», обращает на себя внимание весьма определенное указание на факт совместной работы режиссера и художника над макетом спектакля[[161]](#footnote-162). В позднейших изданиях ни имени А. С. Янова, ни разговора о макете больше не повторяется.

Сам этот факт является во многом принципиальным. Принято считать, что работа над макетом впервые была введена лишь в практику МХТ. Однако Карпов вряд ли решился бы просто присочинить этот эпизод. Тогда еще были живы все участники спектакля (и А. С. Янов, и А. С. Суворин, и многие артисты, не говоря о техническом персонале). Из материалов архива Дирекции императорских театров следует, что в Монтировочной части уже в те годы существовала «Макетная»[[162]](#footnote-163). Речь могла идти лишь о том, что Е. П. Карпов в свете позднейшего опыта МХТ мог придать этому эпизоду более серьезное значение, чем это было на самом деле в 1896 году. То, что эпизод по «обуючиванию» сцены в макете мог иметь место, указывает и приводимое нами косвенное свидетельство дневника А. С. Суворина. В записях, относящихся к дням репетиций «Чайки», есть упоминание об обеде, на котором присутствовали Чехов, Суворин и Давыдов, где последний и указал, что на сцене «как-то голо и неуютно»[[163]](#footnote-164). Очевидно, замечание было передано Карпову, и режиссеру с декоратором пришлось поработать над макетом.

{85} Как видим, в готовящемся спектакле обстановка имела немаловажное значение. Здесь проявились многие особенности как постановочной манеры александринской сцены, так и образного строя чеховской пьесы. В процессе подготовки спектакля шел процесс взаимопроникновения одной системы в другую. В ходе взаимной адаптации и корректирования пожеланий драматурга возможностями театра шел поиск «принципа соответствия». И хотя нельзя со всей определенностью сказать, что найденные решения были оптимальными и единственно возможными, но не подлежит сомнению, что к созданию сценической образности подход был серьезным и осмысленным.

## **{****86}** Распределение ролей и репетиции с актерами

Вл. И. Немирович-Данченко считал, что Чехов, как и всякий драматург, думал о хороших ролях для актеров[[164]](#footnote-165). «Однако, — продолжал основатель будущего МХТ, — между чеховскими персонажами и теми образами, которые приносились драматургами старым актерам, была пропасть»[[165]](#footnote-166).

Отвечая на поставленный им же вопрос, почему произведения Чехова не попадали на казенную сцену и, в частности, на сцену Малого театра, Немирович-Данченко писал о том, что в репертуар императорской сцены беспрепятственно проходили лишь те из современных пьес, которые были четко ориентированы на индивидуальности актеров-корифеев. Пять-шесть «присяжных драматургов», к которым принадлежал и сам Немирович-Данченко, отлично изучив искусство мастеров, «умели писать роли для тех или иных любимых актеров»[[166]](#footnote-167). Чехов же, по мнению Немировича-Данченко, вполне ощущая и ценя актерские индивидуальности, оставался все же в первую очередь не «драматургом», а «писателем».

Е. П. Карпов получил пьесу после ее одобрения Театрально-литературным комитетом уже в сентябре 1896 года. В двадцатых числах была составлена монтировка, и с помощью А. С. Суворина произведено распределение ролей. Здесь возникло несколько сложных проблемных ситуаций, и главная из них касалась роли Нины Заречной. А. С. Суворин предполагал отдать ее по традиции премьерше — М. Г. Савиной. Савина два года назад сыграла роль Лизы в «Дворянском гнезде» И. С. Тургенева и, казалось, еще вполне могла оставаться на амплуа молодых девушек. Однако для самой актрисы вопрос был весьма щекотлив. Сашу в «Иванове» она играла семь лет назад, и здесь она рисковала выглядеть смешной. В дневнике Смирновой-Сазоновой существует весьма ироническое замечание, что Савина играет чуть ли не младенцев[[167]](#footnote-168). В более поздних мемуарах Ю. М. Юрьев создает апокриф, где передает историю о том, как К. А. Варламов на репетиции очень неосторожно пошутил, и Савина приняла шутку как персональное оскорбление, подчеркивающее несоответствие роли ее собственному возрасту[[168]](#footnote-169). Конечно, история об отказе Савиной от роли, рассказанная Юрьевым, — типичный театральный анекдот. Однако {87} он точно передает суть проблемы, которая возникла у Савиной в переломный для актрисы возрастной период.

Савина, прочитав пьесу, играть Нину отказалась. Существуют разные версии того, участвовала ли она в репетициях. Юрьев привязывает инцидент с шуткой К. А. Варламова целиком к репетициям «Чайки» и отказу М. Г. Савиной от роли Нины Заречной. Но это не подтверждено ни одним иным свидетельством. Трудно поверить, что Савина, определенно решив не играть роль Нины, начала бы репетировать на сцене и тем самым скомпрометировала бы себя. Существует версия, что Савина лишь однажды приняла участие в репетиции, где читала роль по тетрадке. Но и это, скорее всего, легенда. И М. М. Читау и Е. П. Карпов пишут о том, что Савина не явилась ни на читку, ни на первую репетицию[[169]](#footnote-170). За Савину роль Нины читал суфлер Н. А. Корнев[[170]](#footnote-171).

В мемуарах очевидцев также имеются расхождения. Объяснением служит интрига, возникшая вокруг перераспределения ролей. Дело касалось уже назначенных на роли артистов. Каждая из актрис хотела приукрасить ситуацию в свою пользу. Так, например, М. М. Читау, которой досталась роль Маши, упоминает, что бенефициантка Е. И. Левкеева на одной из первых репетиций при всех говорила, что Савина, отказавшись от роли Нины, прекрасно сыграет провинциальную актрису Аркадину[[171]](#footnote-172). Эта идея мелькает и в дневнике С. И. Смирновой-Сазоновой, которая присутствовала на репетициях[[172]](#footnote-173). Однако в подобной ситуации вряд ли кто-либо после роли Нины рискнул предложить Савиной роль стареющей примадонны Аркадиной. Н. Н. Ходотов, не вовлеченный в постановку «Чайки» в 1896 году, но достаточно осведомленный в театральных историях, в своих мемуарах замечал, что «никому тогда в голову не пришло дать Аркадину Савиной»[[173]](#footnote-174). Это вполне правдоподобно. Если эта идея и возникала, о чем свидетельствует Е. П. Карпов, то высказать ее никто бы не решился[[174]](#footnote-175). Сама же Савина предложила сыграть Машу[[175]](#footnote-176). Соответственно, если Левкеева и сказала о том, что Марья Гавриловна «даст жару» в роли Аркадиной[[176]](#footnote-177), то сказано это было, вероятнее всего, специально для Читау, у которой предстояло отобрать роль Маши. О том, как восприняла {88} бы Читау переход на положение дублерши, свидетельствуют ее же собственные слова. М. М. Читау удивлялась самоотверженности А. М. Дюжиковой, которая выполняла, по ее мнению, роль манекена, репетируя Аркадину, в то время как «настоящая фигура», Савина, должна была явиться только на премьеру[[177]](#footnote-178). Но роль манекена грозила и самой Читау.

Наконец, и ей сообщили, что Савина решилась играть Машу, но чтобы не обижать Читау, сыграет только два премьерных спектакля и передаст ей роль окончательно[[178]](#footnote-179). Этого было достаточно, чтобы Читау тут же отказалась от роли. Но поскольку Савина согласилась без особого энтузиазма, лишь из уважения к Левкеевой и к автору, она, очевидно, не захотела устраивать «историю» и портить отношения с товарищами по сцене. И, наконец, она вообще отказывается участвовать в спектакле.

Спустя много лет в одном газетном интервью Савина объясняла свой отказ тем, что роль Нины Заречной ей не подходила, а в труппе имелась Комиссаржевская, которая и по возрасту, и по характеру дарования была близка к этой роли[[179]](#footnote-180). Конечно же, это была отнюдь не забота о молодой сопернице по сцене! Присутствие Комиссаржевской в труппе могло лишь пробудить бдительность Савиной, не рискнувшей выступить в роли молодой девушки. С другой стороны, выбор именно роли Маши, а не роли Аркадиной, мог означать, что Савина не спешит сдавать позиции и может дать бой на своей территории. Не претендуя на роль юного трепетного создания, она, очевидно, в роли некрасивой и эксцентричной Маши, готова была соперничать мастерством с молодостью Комиссаржевской. Роль Маши построена на своеобразных характерных черточках и поведенческих «зацепочках», которые были более близки Савиной, чем довольно абстрактные, одухотворенные, возвышенные монологи Нины Заречной. Характерность, мастерство и земной, жизненный драматизм Савина могла сознательно противопоставить пронзительному лиризму В. Ф. Комиссаржевской.

Комиссаржевская и Савина противостояли друг другу, как два различных актерских типа, как оплот старого и знамение нового театра, и тем самым история, произошедшая с распределением ролей в первой петербургской постановке «Чайки» приобрела характер своеобразного эстетического сюжета.

Впоследствии в рецензии на «Чайку» С. В. Танеев будет упрекать театр в том, что Аркадину не сыграла ни М. Г. Савина, ни Н. С. Васильева, весьма подходящие для этой роли[[180]](#footnote-181). Но, если кандидатура Васильевой {89} даже не возникала в ходе обсуждения (тому были, вероятно, свои причины, связанные с довольно прохладным отношением к ней дирекции), то с Савиной, как мы убедились, все обстояло гораздо сложнее.

Опыт постановки «Иванова» в 1889 году в Александринском театре был для Чехова внутренне драматичным. Хотя все в итоге закончилось успешно, Чехов, как говорилось, при распределении ролей ощутил серьезное несоответствие своих представлений о героях с теми стереотипами и клише, которые были приняты в театре. Вспомним его письма к А. С. Суворину, где он подробно разбирает характеры и образы «Иванова», пытаясь привнести в их исполнение сложность и многомерность, сделать читаемыми основные мотивы поступков[[181]](#footnote-182).

Театр достаточно бесцеремонно относился к авторской образности, приспосабливая драматургический материал к своим выразительным средствам. С Чеховым происходило почти то же, что и с его героем Треплевым, который не мог вместить очарование лунной ночи в какие бы то ни было формы и погибал. Тригорин, подчиняясь выработанным приемам, готов был и лунную ночь превратить в описание природы, и жизнь Нины сделать сюжетом для небольшого рассказа, и заказать для себя чучело чайки.

Драматически пережив сам процесс «прилаживания» пьесы к театру в период постановки «Иванова», Чехов старался не вмешиваться в репетиции «Чайки». Он не приехал на читку пьесы, не был на первых репетициях, а на остальных не давал практически никаких указаний ни режиссеру, ни актерам.

Первоначальное распределение ролей, как известно, сделал А. С. Суворин. И здесь Чехов целиком доверился его знанию практики театра. Чехов объяснял свое устранение от процесса постановки спектакля тем, что он недостаточно знает труппу александринцев. Вероятнее всего, памятуя свой опыт с «Ивановым», он не желал идти ни на какие переделки в угоду актерам и «сценичности». Суворин распределял роли в соответствии с определенными амплуа и сложившимся имиджем александринских артистов. Чехов хотел, чтобы роль Дорна, важную и во многом личную для писателя, отдали В. Н. Давыдову, блестяще сыгравшему Иванова и в Петербурге, и в Москве у Корша[[182]](#footnote-183). Внимание, которое Чехов придавал Дорну не случайно. Именно этот герой являлся лирически-ироничным комментатором событий, именно через него Чехов реализовал тот эффект остранения, который определял жанр пьесы. Его раздумья, оценки, сочувственно-шутливый тон фактически «делали» пьесу. Именно Дорн заканчивает {90} у Чехова первый и последний акты пьесы, ставя финальное многоточие.

Этими качествами, конечно же, обладал В. Н. Давыдов — актер, которому была присуща и поразительная искренность переживания, и яркий дар актерства, способный подчеркнуть театральное начало блеском своего мастерства. Однако Давыдов уклонился от роли Дорна, тяготея к более драматичной роли Сорина. Быть может, Давыдову показалась ближе драма несбывшихся надежд, которая закономерно вела артиста от роли Иванова к роли Сорина. «Человек, который хотел», заканчивающий жизнь в инвалидной коляске и засыпающий на глазах у зрителя, — очевидно, в этом Давыдов видел важный драматический мотив.

В итоге роль Дорна досталась М. И. Писареву, актеру бытового реалистического направления, знатоку и исследователю творчества А. Н. Островского, который мог подойти к ней лишь сугубо драматически. Той шутливо-иронической интонации, которая здесь требовалась в первую очередь, Писарев дать не мог. Соответственно, главный интонационный и жанровый эффект пьесы в спектакле пропал.

Не было споров, кому играть роль «декадента» Треплева. Тогдашний премьер Роман Борисович Аполлонский, наверное, был единственным, кому можно было поручить роль молодого интеллигентного человека. У Аполлонского в репертуаре были уже Чацкий, Гамлет… Его облик, нервная утонченная манера игры, казалось, очень точно передавали образ современного интеллектуального героя. Аполлонский, как он впоследствии вспоминал, не любил и не понимал Чехова, считая его чуть ли не «вагонным писателем»[[183]](#footnote-184). Однако мнения и взгляды его в ту пору мало что значили. Его сценическое амплуа вполне соответствовало роли, и, по мнению рецензентов, его исполнение не вызывало нареканий.

Роль Аркадиной досталась А. М. Дюжиковой, красивой, стильной, уже не первой молодости актрисе, которая на восходе своей карьеры играла Катерину в «Грозе». Дюжикова не портила роли, она как будто бы играла саму себя — стареющую примадонну, элегантную, подтянутую, следящую за собой и ревниво относящуюся к молодым начинающим дарованиям. В возрастном отношении она вполне соответствовала роли. Однако при всем мастерстве, добросовестности и психологической убедительности актрисы, в ее Аркадиной не было и не могло быть определенной изюминки, особого блеска, артистизма, актерства, властности, некоторой «стервозинки», которые и составляют самое существо Аркадиной, именно того, что не позволило, например, Л. Б. Яворской принять намек Чехова на свой счет, а Карпова заставило воздержаться от предложения этой роли Савиной.

{91} Роль Тригорина была поручена Н. Ф. Сазонову, одному из самых влиятельных и мастеровитых актеров тогдашней труппы. Сазонов начинал еще в 1860‑е годы, когда на сцене Александринского театра царствовала оперетка. Парис и Орфей в «Прекрасной Елене» и «Орфее в аду» Ж. Оффенбаха, он с ролей, требующих отточенного пластического и вокального мастерства, легкости, блеска виртуозной игры, стал постепенно переходить на роли салонных героев, а затем и на психологические. Сазонов играл и в пьесах Островского, где ему особенно удавалась роль Андрея Белугина. Он использовал характерные и бытовые детали, и это тоже вписывалось в систему его актерского мастерства. Сильные драматические чувства, искренность, лиризм скорее были далеки от него. Если в случае с «Ивановым» и «Лешим» главные роли в чеховских пьесах закономерно уходили от Сазонова, то теперь, когда он был намечен на роль Тригорина, никаких недоразумений не произошло. Казалось, по характеру дарования Сазонову подходила роль известного писателя Тригорина, уставшего от славы и в то же время привыкшего творить уже почти бессознательно, автоматически. Однако Сазонову, как признавалась даже его супруга, писательница С. И. Смирнова-Сазонова, долго не удавалось «схватить» образ. Не сразу был найден грим, манера поведения, интонация. Актер, старательно выучивший роль (он, кстати, был единственным, кто не читал на репетициях по тетрадке), заметно нервничал и в итоге не считал свое исполнение удачным. Причина, скорее всего, состояла в том, что Тригорин у Чехова не был однозначной фигурой, что наряду с характерными чертами в его образе присутствовал и определенный лиризм, который, возможно, явился для Сазонова камнем преткновения. В результате лирические излияния Тригорина в сочетании с характерностью роли приобрели у Сазонова черты актерства, позволившего некоторым рецензентам сравнивать созданный им образ чуть ли не с Подхалюзиным.

С. В. Танеев в рецензии на спектакль сокрушался, что роль Тригорина попала Н. Ф. Сазонову и миновала М. В. Дальского. Однако совершенно очевидно, что передача этой роли сильному и привлекательному актеру-герою существенно изменила бы характер трактовки, «потянула» бы роль в сторону ее «романтизации». Назначение же Н. Ф. Сазонова, постаревшего героя-любовника, переходящего на характерные бытовые роли, было явно точнее.

Еще задолго до той ситуации, которая возникла в связи с мыслью Савиной играть Машу, Чехов с Карповым сомневались, кому же отдать эту роль. Они выбирали между А. П. Никитиной и М. М. Читау. Е. П. Карпов с самого начала не был склонен к назначению Читау, поскольку считал ее резковатой и манерной. Характер исполнения Читау вполне определяется сыгранными ею ролями, среди которых была, например, Наталья Дмитриевна в «Горе от ума». Чехов, как видно из переписки, вполне разделял опасения Карпова и высказался совершенно определенно: «надо решиться, отдайте Машу {92} Никитиной»[[184]](#footnote-185). Чехов, по-видимому, боялся однолинейности и острой характерности в подаче образа. Но в итоге Карпов поступил вопреки своим же собственным сомнениям, и на роль была назначена именно М. М. Читау.

В воспоминаниях о постановке «Чайки», написанных спустя много лет в Париже, актриса отмечала, что многие в Александринском театре были озабочены поисками так называемых «новых тонов»[[185]](#footnote-186). Основной причиной неуспеха «Чайки» Читау считала то, что не был найден верный «тон» исполнения. Ей казалось, что здесь многое произошло оттого, что Чехов сам не прочитал пьесу и тем самым не дал подсказки актерам, а Карпов не смог верно схватить интонацию. В результате актеры вслепую пытались нащупать нужные тона и в большинстве случаев так и не уловили их.

Как курьез Читау приводит эпизод, связанный с А. И. Абариновой, игравшей роль Полины Андреевны. Абаринова, рассказывала Читау, говорила, что все слова надо произносить в плачущем тоне, что сама последовательно в спектакле и делала. Остроумная Левкеева иронизировала: Тоша (Абаринова) сообщала о литературном успехе Треплева так, будто говорила о «болезни любимой тетеньки»[[186]](#footnote-187). И все же Абаринова — в прошлом знаменитая оперная певица, учившаяся и выступавшая за границей, в Императорской опере, а с 1870‑х годов перешедшая на драматические роли, была озабочена «новыми тонами» не случайно.

Хорошо образованная, она следила за новинками современной драматургии. Особенным ее вниманием пользовался Г. Ибсен, с которым она, несколько позже, в начале 1900‑х годов лично встречалась и переписывалась, придавая своему литературному увлечению большое значение. Чехова же она поняла односторонне. Роль Полины Андреевны в исполнении Абариновой была решена в мелодраматическом ключе. Это лишь отчасти соответствовало замыслу. С одной стороны, казалось, материал роли давал актрисе такую возможность (особенно в первом варианте текста, где еще не были убраны сцены ревности, которые устраивала Полина Андреевна Дорну). С другой стороны, увлечение мелодраматизмом всерьез лишало образ остраняющей чеховской иронии, столь важной в художественном строе пьесы.

Роль Шамраева была предназначена К. А. Варламову — этому «царю смеха», как называли его тогда. Е. П. Карпов вспоминал, что Варламов ярко, «словно птица Сирин», живописал Шамраева[[187]](#footnote-188). Он был всегда органичен, везде естествен.

{93} По поводу исполнителя роли Медведенко, Александра Семеновича Панчина, еще в переписке Чехова с Карповым шли споры. А. С. Панчин был второстепенным актером на характерные роли. Однако в ряду сыгранных им ролей были и достаточно крупные, в которых некогда благородное амплуа маленького человека приобретало комические, жалкие черты. Таким представил Панчин Карандышева в «Бесприданнице», которого он сыграл как раз перед «Чайкой» в спектакле Е. П. Карпова с Комиссаржевской в роли Ларисы. Именно в этом ключе, очевидно, прозвучала и роль Медведенко.

Как видим, актерское исполнение в спектакле должно было быть вполне осмысленным, содержательным. Между тем, упреки в том, что актеры не знали ролей и путались, тоже имели под собой основания. Для александринских спектаклей это было обычное явление. Друзья Чехова вспоминали, что М. И. Писарев, например, в финале сказал, что «лопнула бутылка [вместо склянка. — *А. Ч*.] с эфиром». Наверное, в роли Шамраева у Варламова можно было найти еще больше оговорок, так как Варламов вообще никогда не придерживался авторского текста, а произносил «отсебятину». Дело, скорее, в другом: на первом спектакле не сложилось общего тона, ритма, что и решило его общий неуспех.

Ю. М. Юрьев, начинавший в те годы свою актерскую деятельность в Александринском театре, вспоминал, что его поразило одно свойство александринских мастеров[[188]](#footnote-189). Каждый актер во время действия перед своей репликой делал паузу, что вносило особенность в характер диалогов, в характер общения партнеров на сцене. Артисты как будто существовали на сцене отдельно друг от друга, заботясь только о своих ролях. Спектакль, таким образом, казалось, был лишен ансамблевости, а скорее монтировался из отдельных ролей, образов и действенных «блоков». В «Чайке» же требовалась иная система взаимодействий…

На репетиции «Чайки», по словам Е. П. Карпова, отводилось девять дней[[189]](#footnote-190). Срок, конечно, небольшой, но, одновременно, и вполне обычный для практики Александринского театра тех лет. М. М. Читау, вспоминая тогдашнюю постановочную практику, утверждала, что, как правило, на подготовку новой пьесы отводилось семь репетиций[[190]](#footnote-191). Е. П. Карпов приступил к репетициям уже с четко размеченными мизансценами, что по тем временам было достаточно ново, ибо многие пьесы (особенно современные) репетировались, что называется, «с листа».

{94} Многое, как всегда, решала считка, которую зачастую по традиции того времени проводили сами авторы новых пьес. Еще со времен А. А. Шаховского и Н. В. Гоголя авторы в актерском фойе Александринского театра читали артистам всю пьесу, голосом намечая интонации, характеристики героев и общий тон сцен. Такая «интонационная», авторская режиссура позволяла настроить актерский ансамбль, задать камертон всему будущему спектаклю. Этими средствами не пренебрегали ни А. Н. Островский, ни И. С. Тургенев, не говоря уже об авторах более близких театру — актерах, режиссерах или служащих театральной дирекции. Если автор по той или иной причине не мог сам прочитать пьесу, обычно эти обязанности брал на себя режиссер или суфлер. Но в этом случае рекомендации автора или режиссера служили, что называется, «настройке» общего тона.

Актерам было объявлено, что «Чайку» прочтет сам А. П. Чехов. Однако на считке, которая проходила 8 октября в актерском фойе Александринского театра, он не появился. После долгого ожидания Е. П. Карпов объявил, что получил от Антона Павловича телеграмму, что тот приедет позже, чтобы принять участие в репетициях. Следовательно, воспользовались «запасным» вариантом, и пьесу прочел суфлер Н. А. Корнев, впоследствии, уже со следующего сезона перешедший в труппе на положение режиссера. Тогда же были розданы роли, и актеры отправились домой изучать пьесу. По словам М. М. Читау, М. Г. Савина, которой была назначена роль Нины Заречной, сказавшись больной, на считке не присутствовала.

Первая репетиция была назначена на следующий день, 9 октября. Ее вел Е. П. Карпов. Помощником режиссера в постановке «Чайки» был Ф. Ф. Поляков, опытный сотрудник драматической труппы, служивший в этой должности с 1880‑го года. Так как, по воспоминаниям артистов, на первой репетиции М. Г. Савина опять отсутствовала, то реплики Нины по тетрадке подавал именно Ф. Ф. Поляков.

Вторая репетиция 10 октября также протекала без М. Г. Савиной. Но здесь, по версии М. М. Читау, стало известно, что она от роли Нины отказалась и взяла роль Аркадиной. Однако, по всей вероятности, в этом случае доверять воспоминаниям М. М. Читау не стоит. Ей просто не хотели сказать прямо, что Савина предпочла роль Маши, которую Читау как раз и играла. По версии Е. П. Карпова, он еще накануне известил М. М. Читау об отказе М. Г. Савиной играть Нину и о ее желании взять роль Маши[[191]](#footnote-192). Видимо, он же поделился с Читау идеей уговорить Савину играть роль Аркадиной, как наиболее ей подходящую. Читау еще накануне во время его визита к ней возвратила роль Маши, заявив, что никогда не будет ее играть. Карпов между тем утверждает, что М. Г. Савина пропустила только одну репетицию. {95} Следовательно, она могла присутствовать на репетиции 10 октября, где прочла роль Маши по тетрадке.

По версии М. М. Читау, ей сообщили, что Савина будет играть Машу, только на третьей репетиции, 11 октября[[192]](#footnote-193). Она узнала об этом от костюмерши, когда хотела примерить платье. В соответствии с ее воспоминаниями, тогда же Читау и отказалась от роли. Репетиция 11 октября была единственной репетицией, на которой Савина читала роль Маши. Но там же М. М. Читау пишет, что накануне роль Нины была передана В. Ф. Комиссаржевской, и та, взявши изучать ее, наутро уже участвовала в репетиции. Начало репетиций Комиссаржевской именно 11 октября подтверждается многочисленными источниками. Получается, что именно здесь Савина и Комиссаржевская должны были сойтись.

При всей заманчивости версии о встрече на репетиции «двух королев», она никем более не подтверждается, хотя, очевидно, что если бы эта встреча действительно произошла, об этом не преминули бы написать многие. Стоит предположить, что Читау несколько приукрашивает ситуацию, «растягивая» ее во времени, чтобы выставить щекотливое для самой себя положение в наиболее выгодном свете. По всей вероятности, все происходило гораздо стремительнее, и Е. П. Карпов, получив накануне отказ Савиной играть Машу, в тот же вечер съездил к Читау, и уговорил ее взять роль. Таким образом, Е. П. Карпов утверждает, что уже на третьей репетиции все исполнители ролей были на местах[[193]](#footnote-194).

Проблема заключалась лишь в том, что актеры на этой третьей репетиции еще толком не знали ролей и плохо ориентировались в мизансценах. Текст, как уже отмечалось, наизусть знал только Н. Ф. Сазонов. По словам Читау, на репетиции 12 октября она не присутствовала. Не было уже и М. Г. Савиной, и роль Маши читал Ф. Ф. Поляков. В этот вечер после репетиции Е. П. Карпов приехал к Читау и сообщил, что роль ей возвращается, и она только на следующий день появилась в театре. Этот факт подтверждают еще один источник. С. И. Смирнова-Сазонова 12 октября записывает в дневнике, что стало известно об уходе Савиной из «Чайки»[[194]](#footnote-195). Смещение на один день в мемуарах М. М. Читау относится и к дате приезда А. П. Чехова на репетиции. Актриса пишет о появлении А. П. Чехова в театре только на пятый день, 13 октября. Однако весьма вероятно, что она просто не увидела автора, который присутствовал на репетиции «инкогнито».

12 октября, приехав в театр, А. П. Чехов, по версии И. Н. Потапенко, появился в кабинете Е. П. Карпова и «никем из актеров не замеченный», {96} часа полтора просидел в темном зале, наблюдая за происходящим. В. Ф. Комиссаржевская, которую Е. П. Карпов до начала репетиции представил Чехову, играла вполголоса, лишь намечая абрис будущей роли. Тем не менее, отзыв Чехова об ее игре в этот день был достаточно сдержан и сух. Ему казалось, что в исполнении всех артистов слишком много театральности и полностью отсутствует простота[[195]](#footnote-196). Со сцены звучали препирательства режиссера с артистами, не знавшими ролей. Репетиция произвела на автора удручающее впечатление, и он, по словам И. Н. Потапенко, хотел уже забрать пьесу.

На пятой репетиции 13 октября А. П. Чехов появился уже публично. Репетиции обычно начинались в одиннадцать часов и длились до пяти-шести вечера. Чехов пришел к самому началу и был до конца, беседуя в перерывах с артистами, давая им советы, впрочем, весьма общие и сдержанные. От него ждали большего, каждый, очевидно, желал ухватить какую-нибудь характерную черту, которую можно было бы развить «со всем мастерством». А Чехов все твердил о «простоте» тона, предостерегал от увлечения игрой.

На пятой-шестой репетициях, по мнению Е. П. Карпова, стал вырисовываться «тон» пьесы. Это же подтверждал И. Н. Потапенко. Вечером А. С. Суворин, В. Н. Давыдов и А. П. Чехов, ужиная вместе, обсуждали мизансцены Е. П. Карпова, и артист, критикуя планировку, ратовал за то, чтобы на сцене «было все уютно»[[196]](#footnote-197).

Шестая репетиция, состоявшаяся 14 октября, проходила в Михайловском театре. Именно эта репетиция прошла с особым подъемом. По словам очевидцев, артисты «достигли общего тона», «получились должные настроения», «чувствовался уже ансамбль». Потапенко называл эту репетицию «чудом»[[197]](#footnote-198). В зале, за исключением нескольких друзей А. П. Чехова, не было публики, но и артисты, и немногочисленные зрители сходились в одном мнении: спектакль сумел достичь высочайшего подъема. Именно с этой репетицией связываются восторженные отзывы самого Чехова о Комиссаржевской в роли Нины. Окрыленные успехом, друзья Чехова смогли рассеять сомнения автора в успехе его пьесы. Впечатление о том, что «играли с темпераментом», подтверждал и А. С. Суворин, также побывавший на той репетиции, о чем записала в своем дневнике А. И. Суворина[[198]](#footnote-199). Эта репетиция, очевидно, и послужила Суворину материалом для заготовленной еще до премьеры рецензии, которую он намеревался опубликовать в «Новом времени». Успеху репетиции, несомненно, способствовала и более камерная сцена Михайловского театра, определенным {97} образом концентрирующая зрительское внимание и создающая более интимную атмосферу действия.

Первая генеральная репетиция «Чайки», назначенная на 15 октября, превратилась фактически в еще одну черновую. Она проходила уже на сцене Александринского театра, но, по всей вероятности, Чехов на ней не присутствовал. С. И. Смирнова-Сазонова, побывавшая в тот день в театре, свидетельствовала о черновом характере репетиции (без декораций)[[199]](#footnote-200). Она отмечает отсутствие заболевшего М. И. Писарева, исполнявшего роль Дорна. Критикует грим своего мужа, исполнявшего роль Тригорина (седая голова с рыжей бородой). По ее свидетельству, был совершенно «не слажен» финал, и на сцене разгорелась «дискуссия» из-за неудачной мизансцены В. Ф. Комиссаржевской, произносившей финальный монолог у задней кулисы. В момент своего монолога героиня оказалась загороженной столом, в результате чего, по мнению Давыдова и Сазонова, получилась «говорящая голова». Тогда же возникли дебаты вокруг мизансцены «с простыней». Выход Нины на авансцену в простыне, вызвавший впоследствии смех в зале и обилие критики в прессе, как видно, подвергался жарким обсуждениям еще на репетиции[[200]](#footnote-201).

На второй генеральной репетиции, проходившей 16 октября с десяти тридцати утра уже с публикой, вновь присутствовал Чехов. Репетировали уже при полных декорациях и костюмах, которыми Чехов остался вполне удовлетворен. Однако именно на этой репетиции произошел перелом, который многие из очевидцев не могли объяснить. Е. П. Карпов в воспоминаниях подчеркивал, что более всего Чехова обескуражило настроение публики[[201]](#footnote-202). Пьеса не сумела ее захватить. Атмосфера скуки витала в зале. Общий тон и человеческая искренность, «наработанные» артистами во время репетиций, словно бы растворились без следа.

Александринская сцена и александринский зал таят в себе определенную «хитрость». В самой атмосфере, в способе общения актеров между собой и со зрителями заключена особая система отношений. Общение с партнером строится здесь «через зал», с определенной театральной подчеркнутостью и создает так называемый «репрезентативный стиль». Отсутствие театрально-условной аффектации зачастую ведет на александринской сцене к кажущейся невыразительности и вялости, что и не замедлило сказаться в репетиции «Чайки» «на публике». Именно это обстоятельство привело исполнявших пьесу актеров в замешательство и потребовало немедленной инстинктивной корректировки их игры. Совершенно отчетливо это ощутил И. Н. Потапенко, {98} который заметил, что на генеральной репетиции «чеховские люди все больше и больше сбивались на александринских»[[202]](#footnote-203). Они, по его мнению, все больше отходили от себя, постепенно забывая дорогу к тому «костру вдохновения, который был раздут в них чеховскими образами»[[203]](#footnote-204). С одной стороны, их исполнение было лишено привычной характерности и присущей александринским амплуа определенности, с другой — в нем не было и той силы исповедальности и откровения, которое обеспечивалось бы ситуацией, которую впоследствии сформулирует К. С. Станиславский: «Я в предлагаемых обстоятельствах». Спектакль накануне премьеры оказался в состоянии эстетической и эмоциональной неопределенности, что, несомненно, и предвещало «провал» на премьере. И это со всей очевидностью понял А. П. Чехов…

Предстояла еще одна, так называемая «корректурная» репетиция, когда проверялись технические детали. Она состоялась в день спектакля 17 октября в одиннадцать тридцать, о чем свидетельствует повестка, адресованная автору и хранящаяся в его архиве[[204]](#footnote-205).

Е. П. Карпов, преодолевая тернии, все же попытался прорваться к чеховским тонам. Важную роль на этом пути без сомнения играли, с одной стороны, продуманный режиссером план постановки и размеченные еще до начала репетиций мизансцены, а с другой — ненавязчивые, но достаточно точные советы А. П. Чехова, призывавшего артистов и режиссера отказаться от условно-театральных шаблонов и «идти от себя». На черновой репетиции в Михайловском театре исполнителям в какой-то мере удалось найти искомую модель личностного театра, где во главу угла был поставлен не стереотип, а человеческая правда, открытая через личностное «я» артистов. Однако простота и естественность не были рассчитаны на «предлагаемые обстоятельства» и стиль александринского спектакля. Авторы пьесы и спектакля не учли особенностей александринской сцены, приспособленной для других архетипов театра, и с трудом принимающей новый «авторский театр», смоделированный в произведении А. П. Чехова.

# **{****99}** Постановка чеховской «Чайки» на александринской сцене (октябрь 1896 года)

## **{****101}** Проблемы реконструкции сценического текста

В Санкт-Петербургской театральной библиотеке хранятся два машинописных экземпляра пьесы А. П. Чехова «Чайка», относящиеся к 1896 году. Один из них находится в составе так называемого «Цензурного фонда»[[205]](#footnote-206), и в нем отражены только пометки и исправления цензоров. Другой, так называемый «суфлерский», или «ходовой», находится в составе фонда «Русская драма»[[206]](#footnote-207). В нем мы находим многочисленные пометки и планировки режиссеров, осуществлявших постановки пьесы Чехова на александринской сцене.

Эти машинописные экземпляры не раз попадали в руки исследователей. Обращаясь к первому из них, комментаторы чеховских текстов обычно восстанавливали историю цензурных изменений, которым подверглась «Чайка» в 1896 году. Текст первого цензурного экземпляра учитывался и при изучении истории первых публикаций пьесы.

Готовя академическое Полное собрание сочинений А. П. Чехова, комментаторы провели сравнительный анализ вариантов текста, представленных в цензурном экземпляре, в первой журнальной публикации («Русская мысль», 1896, декабрь) и в «суворинском» издании пьес А. П. Чехова 1897 года[[207]](#footnote-208).

Расхождения между цензурным экземпляром и текстами первых изданий весьма значительны, но, что самое главное, природа этих расхождений имеет сугубо театральную основу и непосредственно связана со спектаклем, поставленным в Александринском театре 17 октября 1896 года.

Одним из первых исследованием текстов Чехова с театральной точки зрения занялся еще в 1930‑е годы С. Д. Балухатый, который опубликовал режиссерский экземпляр «Чайки» в постановке К. С. Станиславского[[208]](#footnote-209). Изучая сценическую историю пьесы, исследователь не мог миновать и текст ходового экземпляра знаменитой петербургской премьеры 1896 года. Однако этот экземпляр не стал для С. Д. Балухатого предметом специального изучения, как, например, экземпляр «Иванова», хранящийся также в Санкт-Петербургской театральной библиотеке и дающий возможность проследить изменение {102} текста пьесы от спектакля к спектаклю, от постановки к постановке, которые были осуществлены в разные годы на сцене Александринского театра и имели успех[[209]](#footnote-210).

Неуспех «Чайки» в Александринке и извечное противопоставление этого спектакля знаменитой постановке МХТ привели исследователя на путь неизбежных априорных сравнений, и явно не в пользу первого. Спектакль Е. П. Карпова, естественно, блекнет в свете грядущих открытий К. С. Станиславского, театральная фантазия которого породила практически второй текст, идущий в параллель, вернее в контрапункт с текстом А. П. Чехова.

С. Д. Балухатый суммировал характер режиссерских пометок и вымарок, осуществленных в ходе работы с экземпляром Александринского театра. Он оговорился, что этот экземпляр побывал в нескольких руках и отражает как спектакль 1896 года, так и вторую постановку «Чайки», осуществленную на той же сцене в 1902 году режиссером М. Е. Дарским. Группируя пометки, наиболее характерные для этого экземпляра, Балухатый говорит и о том, что сокращения и изменения текста были, очевидно, осуществлены в несколько приемов, до премьерного спектакля и после него, когда Е. П. Карпов по указаниям А. С. Суворина внес изменения в мизансцены и в звучание некоторых сцен[[210]](#footnote-211). Однако суммарный характер анализа не позволил Балухатому избежать многих неточностей и проследить динамику этих изменений, которая и является содержательной в первую очередь. Исследователь не стремился «расслоить» пометки, понять, что же в действительности относится к премьерному спектаклю, а что к изменениям, внесенным перед вторым представлением, что было учтено при первой журнальной публикации пьесы, а что вошло в первое книжное издание и что в данном экземпляре относится к спектаклю Дарского. Между тем, перед нами текст, по крайней мере, нескольких спектаклей, в «превращениях» которого есть своя драматургия, свой сюжет. Попробуем в этом разобраться.

Каков же слой пометок, относящихся к спектаклю 1896 года? На основе анализа режиссерских помет можно проследить сценическую структуру действия постановки Е. П. Карпова.

«Афиша» пьесы с перечнем действующих лиц хранит следы распределения ролей. Истории назначения на роли при первой постановке пьесы мы уже касались в предыдущих главах. Сейчас важно подчеркнуть, что в «афише» ходового экземпляра присутствуют фамилии участников только второй постановки «Чайки», осуществленной на александринской сцене в 1902 году.

{103} С. Д. Балухатый, комментируя режиссерские пометки в ходовом экземпляре, все приписывал одному спектаклю. Однако упоминание исполнителей на полях и в тексте говорит о том, что спектакль игрался как минимум двумя составами. Синим и красным карандашами в тексте помечены те, кто в постановке 1896 года не участвовали. Синим же карандашом как исполнитель роли Треплева обозначен Р. Б. Аполлонский. Сам Аполлонский в газетном интервью говорил о том, что в «Чайке» играл только один раз[[211]](#footnote-212). Однако в данном экземпляре его фамилия соседствует не с В. Ф. Комиссаржевской, а с фамилией его жены, И. А. Стравинской, которая обозначена как исполнительница роли Нины.

В постановке М. Е. Дарского 15 ноября 1902 года ни Р. Б. Аполлонский, ни И. А. Стравинская не участвовали. Странным выглядит и то, что в экземпляре упомянуты артисты, которые также не участвовали в постановке 1902 года. Например, исполнительницей роли Полины Андреевны здесь обозначена сама Е. И. Левкеева, в бенефис которой состоялась премьера «Чайки» в 1896 году. Здесь же присутствуют имена А. Ф. Новинского, В. И. Моревой, К. П. Ларина, П. Д. Ленского. Очевидно, существовал какой-то третий спектакль, разыгранный артистами Александринского театра — до или после постановки 1902 года.

Известно, что П. П. Гнедич вынашивал планы реабилитации «Чайки» на сцене Александринского театра[[212]](#footnote-213). Но он же утверждает, что до 1902 года эта идея не была реализована. В. Ф. Комиссаржевская, оставаясь на службе в императорских театрах, включала «Чайку» в репертуар своих провинциальных гастролей, где ее партнером выступал Н. Н. Ходотов. Однако имя В. Ф. Комиссаржевской упоминается лишь в распределении ролей (эта пометка сделана карандашом) и более на страницах экземпляра не встречается.

На разгадку натолкнули имена двух людей, обычно не выступавших на сцене Александринского театра. Это суфлер и антрепренер К. П. Ларин и актер А. Н. Смирнов. Можно предположить, что Смирнов был приглашен участвовать в гастрольном спектакле александринцев. А Ларин часто выступал организатором летних поездок актеров императорских театров, в коих участвовал и как актер.

В Санкт-Петербургской театральной библиотеке хранится дневник К. П. Ларина, где расписаны все его поездки[[213]](#footnote-214). Именно этот дневник позволил выяснить, что в 1901 году К. П. Ларин принимал участие в поездке александринцев на гастроли в Варшаву. Здесь же мы находим и упоминание о чеховской «Чайке».

Далее все оказалось просто. В журнале «Театр и искусство» имеется сообщение о поездке труппы П. Д. Ленского, состоящей из актеров {104} Александринского театра, на гастроли в Варшаву, где среди показанных пьес упоминается «Чайка»[[214]](#footnote-215). Обратившись к «Варшавскому вестнику» за март 1901 года, мы обнаруживаем и рецензию на этот спектакль[[215]](#footnote-216). В ней как раз и упоминаются те артисты, имена которых первоначально вызвали недоумение. Роль Треплева в Варшаве действительно играл Р. Б. Аполлонский, Нину — И. А. Стравинская, Полину Андреевну — Е. И. Левкеева, Медведенко — К. П. Ларин.

Итак, подведем итог, прояснив, какие же слои пометок имеются в ходовом экземпляре. В первую очередь, здесь присутствуют пометки и мизансцены Е. П. Карпова, что в сопоставлении с монтировочными листами[[216]](#footnote-217), имеющимися на страницах этого же экземпляра, позволяет реконструировать премьерный спектакль 17 октября 1896 года. Кроме того, здесь очевидно присутствуют те исправления, которые были внесены Е. П. Карповым перед вторым представлением «Чайки» 20 октября того же года. В «ходовом» экземпляре сохранились следы третьего, доселе не известного нам спектакля, который игрался, как выяснилось, артистами Александринского театра в марте 1901 года во время гастролей труппы П. Д. Ленского в Варшаве. И, наконец, здесь явственно прочитывается спектакль М. Е. Дарского, осуществленный в 1902 году под явным влиянием режиссуры МХТ и считающийся своеобразной реабилитацией «Чайки» на александринской сцене.

История постановки 1896 года образует первый и наиболее интересный слой пометок, сохранившийся на страницах рукописи. Как известно, фотографии этого спектакля ограничиваются двумя портретами В. Ф. Комиссаржевской в роли Нины. Однако существует монтировка, а также описания и мемуары. Именно эти материалы помогают идентифицировать те карандашные планировки и разметку мизансцен, которые имеются в этом экземпляре. К нашему удивлению, оказалось возможным достаточно подробно проследить развитие сценического действия в спектакле 17 октября 1896 года.

Реальная работа Карпова над пьесой Чехова отразила все плюсы и минусы позиции режиссера, его понимания современного театра и драмы. Подробный анализ режиссерского экземпляра позволяет понять и атмосферу, которая возникла на этом скандально знаменитом спектакле.

Сценические экземпляры пьес, составляющие в Санкт-Петербургской театральной библиотеке собрание «Русская драма», на самом деле являются наглядными свидетельствами развития русского постановочного искусства. На их страницах запечатлены пометки, свидетельствующие о процессе подготовки и «хода» спектаклей. По ним, {105} собственно, и возможно представить, что же происходило на сцене, они являются мощным подспорьем в процессе научной реконструкции сценического текста спектаклей.

Чтение сценических экземпляров пьес требует, прежде всего, контекстуального подхода. Для того чтобы правильно «вычитать» в этом экземпляре спектакль, его необходимо рассматривать не изолированно, а в контексте развития театрального процесса. С другой стороны, здесь важно понимать, как эволюционировал сам тип документального источника (в данном случае, сценической экземпляр пьесы).

Так, например, в XVIII веке, во времена Ф. Г. Волкова и И. А. Дмитревского, в рукописных сценических экземплярах мы находим развернутые сценические ремарки, которые, дополняя или конкретизируя действие, сильно отличались от достаточно скупых авторских указаний драматургов. Казалось, ничем не выделяющиеся из общего писарского текста пьесы, дополнения к ремаркам отражали реальные мизансцены спектаклей, а затем переходили в печатные экземпляры, издаваемые Театральной типографией или публикуемые в серийном издании «Российский Феатр». В сценических экземплярах пьес помечались и сокращения в тексте, сделанные по ходу репетиции суфлеру. Пометки, касающиеся распределения ролей, дают возможность точно датировать использование данных экземпляров.

В начале XIX века, во времена В. А. Озерова и А. А. Шаховского, на полях сценических экземпляров появляются и особые режиссерские пометки, фиксирующие появление актеров на сцене. Режиссеры, следящие за «ходом» спектакля, нередко вносили сюда хронометраж представления, количество участвующих статистов, отмечали особые сценические эффекты. Более развернутые постановочные комментарии встречаются в сценических экземплярах, начиная с конца 1820‑х годов, когда к руководству драматической труппой приходит А. И. Храповицкий, имевший пристрастие детально документировать весь процесс подготовки спектакля. При нем в тексте сценических экземпляров появляются подробные карандашные пометки, касающиеся постановочных особенностей спектакля. Здесь дифференцируются «чистые перемены» декораций и перемены со «слонкой» (интермедийным занавесом). Появляются более подробные сведения о выходах артистов (справа, слева, из середины) об их перемещении в сценическом пространстве, указания о том или ином звуковом эффекте (звуки за сценой, начало музыки, звон колокола). Иными словами, постановочные пометки начинают формироваться в самостоятельный ряд, отслаивающийся от писарского текста пьесы. В сопоставлении с введенными в 1828 году А. И. Храповицким едиными монтировочными ведомостями спектаклей сценические экземпляры пьес образуют единый комплекс материалов, позволяющий достаточно наглядно представить действие спектакля.

Но настоящий режиссерский постановочный текст впервые формируется лишь в 1860‑е годы при главных режиссерах А. А. Яблочкине {106} и Е. И. Воронове. В это время в режиссерских экземплярах появляются подробные планировки сцен. Сценические экземпляры начинают дифференцироваться на режиссерские, суфлерские и ходовые (хотя зачастую жесткое разделение тут невозможно, так как пометки разного свойства вносились сразу во все экземпляры, да и сами экземпляры в разное время, и особенно при возобновлениях, использовались по-разному). Однако именно в 1860‑е годы складывается система постановочных указаний, фиксируемых в сценическом тексте пьесы. Помимо рисунков-планировок, «звуковой партитуры», появляются и указания о принципах освещения, координируемых с ходом действия. В ходовых экземплярах присутствуют и темпо-ритмические, а иногда и интонационные пометки. Характерным здесь может служить, например, режиссерский экземпляр пьесы М. Ю. Лермонтова «Маскарад» с пометками Е. И. Воронова[[217]](#footnote-218). Поистине грандиозен по масштабу и детальной проработке блок постановочных документов А. А. Яблочкина, связанный со спектаклями «Смерть Иоанна Грозного» А. К. Толстого (1869) и «Борис Годунов» А. С. Пушкина.

На протяжении 1870 – 1880‑х годов система оформления сценических экземпляров сохраняется неизменной. «Монтировочный принцип» подготовки спектакля ставится, что называется, «на поток». Вместе с тем, драматургия А. Н. Островского требует, в первую очередь, ансамблевой выразительности в игре актеров, а также более или менее достоверной среды. В режиссерских экземплярах внимание начинает концентрироваться не столько на внешних эффектах, сколько на работе с текстом, на мизансценах и на бытовых моментах. Появляются подробные указания о реквизите для артистов и о расстановке мебели. С конца 1880‑х годов, после знакомства с режиссурой мейнингенцев, гастролировавших в Петербурге в 1885 и 1890 годах, в сценических экземплярах возникает новый род пометок. С начала 1890‑х годов прямо в тексте рядом с репликами персонажей робко появляются карандашные зарисовки мизансцен. Они делались, очевидно, во время репетиций рукою помощника режиссера. Их не было, скажем, еще в 1889 году при первой постановке чеховского «Иванова»[[218]](#footnote-219), но мы находим их уже в экземпляре «Симфонии» М. И. Чайковского, поставленной в 1890‑м году[[219]](#footnote-220). Однако такого рода разработка мизансцен встречается далеко не часто и при главном режиссере П. М. Медведеве, который занимал этот пост в 1890 – 1893 годах, и при управляющем труппой В. А. Крылове, работавшем здесь с 1893 по май 1896 года. При В. А. Крылове, активно занимающемся инсценированием, появляется и еще один характерный род пометок. Например, в экземпляре {107} инсценировки романа И. С. Тургенева «Дворянское гнездо», сделанной П. И. Вейнбергом для М. Г. Савиной и поставленной в 1895 году, мы находим подробные интонационные и пластические комментарии, внесенные карандашом прямо из прозаического текста Тургенева.

С приходом в мае 1896 года на пост главного режиссера Александринского театра Е. П. Карпова система разработки и записи мизансцен, внешне мало изменившаяся, обретает принципиально иной характер. Если сравнить сценические экземпляры пьес, поставленных в сезоне 1896 – 1897 годов непосредственно перед чеховской «Чайкой» («Гибель Содома» Г. Зудермана, «Бесприданница» А. Н. Островского)[[220]](#footnote-221), можно заметить, что Е. П. Карпов везде придает важное значение выстраиванию и фиксации сценического действия, активно соотнося и согласуя его с драматическим развитием ситуаций, с интонационным строем речи персонажей, с их внутренним развитием. В тексте пьес появляются характерные значки «%», которые ранее в суфлерских экземплярах выделяли и отграничивали лишь ремарки (то есть «непроизносимые» актерами куски авторского текста). У Е. П. Карпова значками «%» выделяются смысловые и действенные куски в репликах персонажей, иногда совпадающие с паузами. Таким образом, Карпов как бы идет вглубь, детально прорабатывая драматургию сцен. Эти значки соотносимы с «пластическими» ремарками: «вст[ает]»; «переход[ит]»; «сад[ится]» и т. д. Мизансцена начинает восприниматься как пластическое выражение действенного жеста. Она все активнее выражает смысл развивающихся человеческих отношений, иногда приобретая символическое значение. При Е. П. Карпове сценическое пространство уже рассматривается как способ акцентировки положения персонажа в ситуации. Режиссер то концентрирует внимание на том или ином герое, выдвигая его в центр композиции (отнюдь не всегда в центр сцены), то уводит его на периферию, то выстраивает полифоническую мизансцену, в которой параллельно развиваются две действенные линии (однако, последние еще достаточно редки). Как бы то ни было, у Карпова весь комплекс режиссерских пометок в сценическом экземпляре выражает стремление к созданию своей особенной сценической драматургии. Оставляя в стороне характер трактовки взаимоотношений героев тех или иных пьес, свидетельствующих о мере таланта, об идеологических и эстетических пристрастиях Е. П. Карпова, отметим лишь то, что фактически параллельно с А. П. Ленским в Малом театре в период руководства Александринским театром Карпов существенно продвигает вперед режиссерское искусство на «казенной» сцене.

В ходе анализа мы будем использовать тексты ходового и цензурного экземпляров пьесы А. П. Чехова, хранящиеся в Санкт-Петербургской {108} театральной библиотеке, текст пьесы[[221]](#footnote-222), опубликованный и откомментированный в Полном собрании сочинений А. П. Чехова[[222]](#footnote-223), первую журнальную публикацию «Чайки» (в журнале «Русская мысль»), а также режиссерский экземпляр К. С. Станиславского[[223]](#footnote-224). Последовательно анализируя сценическое действие, двигаясь по страницам «карповского экземпляра», мы не сможем обойтись без схематического воспроизведения пометок, описания и анализа их характера, расположения на странице экземпляра, коснемся вопроса об их предположительной контекстуальной датировке, а также их истолковании.

Однако основным текстом, который мы берем для анализа, является все же не цензурный, а ходовой экземпляр. Именно с ним будут сопоставляться все обозначенные выше тексты. Поэтому, прежде всего, следует обратиться к нему.

С каким же документом мы имеем дело?

На титульном листе этого экземпляра существует несколько пометок, в которых необходимо разобраться. Во-первых, в верхней части листа стоит цифра «*603*», что соответствует инвентарному номеру экземпляра по так называемой «репертуарной библиотеке», как отмечается в протоколе Театрально-литературного комитета от 14 сентября 1896 года[[224]](#footnote-225). Во-вторых, на титульном листе карандашом этот экземпляр помечен как суфлерский. Это не должно смущать при анализе, ибо один и тот же экземпляр мог (да по большей части так и случалось) использоваться как ходовой (режиссером, ведущим спектакль) и как суфлерский (где выверялся произносимый со сцены текст). Обычно же полагалось иметь два экземпляра (ходовой и суфлерский), но в девятнадцатом веке так бывало далеко не всегда. Четкость в разделении экземпляров появилась несколько позже, и с 1900 – 1910‑х годов в коллекции Санкт-Петербургской театральной библиотеки стабильно присутствуют по два экземпляра на каждое название. Данный же экземпляр «Чайки» — один из четырех, представленных А. П. Чеховым в Дирекцию императорских театров, — использовался, в том числе и как ходовой, и как суфлерский.

Более того, отметки об уплате *Гербового сбора (за подписью надворного советника В. Кондратьева)* и печать *Главного управления по* {109} *делам печати*, проставленная на экземпляре 20 августа 1896 года вместе с резолюцией цензора И. М. Литвинова о дозволении пьесы к представлению, свидетельствуют о том, что перед нами тот самый экземпляр, который претерпел цензурные коррективы. Номер «*5217*» по цензурному реестру, проставленный черными чернилами, факт подтверждает. Относительно цензурных изменений этот экземпляр идентичен другому, числящемуся по Цензурному фонду Санкт-Петербургской театральной библиотеки. По существовавшей практике все пометки вносились в два экземпляра. Один направлялся в Театрально-литературный комитет, а затем поступал в театр, а другой оставался в библиотеке Цензурного комитета. Кроме того, на каждой странице экземпляра имеется особый росчерк цензора, свидетельствующий о том, что все страницы сценического текста цензурованы, а это гарантировало спектакле от несанкционированных текстовых вставок.

Резолюция А. А. Потехина о том, что «*Пьеса признана удобною для постановки на сцене Императорских театров*», свидетельствует, что экземпляр побывал на рассмотрении Театрально-литературного комитета.

И, наконец, характеристика «*Ходовой*», относящаяся в равной мере к спектаклям 1896, 1901 и 1902 годов, подтверждает, что на страницах этого экземпляра отразились режиссерские пометки, позволяющие вести спектакль во всех означенных выше его сценических версиях. Эта отметка об использовании экземпляра, свидетельствует: на основании наличествующих в нем указаний режиссеры давали спектаклю «ход».

Следует обратить внимание и еще на одну деталь. Внизу слева край листа оторван. Там, видимо, был автограф А. П. Чехова, подписавшего экземпляр, представляемый в цензуру. Остался лишь его фрагмент, похожий на цифру «6». Но, скорее всего, это и есть буква «в» с твердым знаком и росчерк в конце подписи. Таким образом, все слагаемые исторического комплекса данного документа, включая подпись автора пьесы, в данном экземпляре имеются.

## **{****110}** Научная реконструкция постановки комедии А. П. Чехова «Чайка» в Александринском театре 1896 год

### I действие

К спектаклю 1896 года на первой странице экземпляра относятся только пометки, сделанные простым карандашом. Первая из них обозначает выход Маши и Медведенко: «***Слева 3 — рядом М. Мед*»** [справа после ремарки А. П. Чехова. — *А. Ч*.] (ХОД. С. 1). Режиссерская пометка Е. П. Карпова конкретизировала мизансцену: Маша (М. М. Читау) и Медведенко (А. С. Панчин) выходили из третьей левой кулисы. Далее Е. П. Карпов также продолжает конкретизировать авторские ремарки, относящиеся к мизансценам Маши и Медведенко: «Садятся под деревом» (ХОД. С. 1). В монтировке спектакля указано: «На авансцене между прочими деревьями один большой вяз» (РГИА)[[225]](#footnote-226).

Стремясь динамизировать реплики героев, Е. П. Карпов сокращает текст Медведенко: «Вчерась за мукой посылать, ищем мешок, туда-сюда, а его нищие украли. Надо было за новый 15 копеек давать» (ХОД. С. 1). Эта режиссерская вымарка сделана в экземпляре черным карандашом. Она относится к сокращениям, последовавшим, очевидно, после первого представления пьесы 17 октября 1896 года. А. С. Суворин и Е. П. Карпов стремились избавиться от повторяющихся мотивов в характеристиках героев, затягивающих действие и воспринимающихся как назойливые повторы. А. П. Чехов согласился с этой правкой и внес ее в текст первой журнальной публикации (РМ. С. 118).

В процессе работы над спектаклем А. С. Суворин и Е. П. Карпов последовательно производили сокращение реплики Медведенко, вычеркнув слова «… полтора несчастья…» (ХОД. С. 2). Они, видимо, сочли, что подобная самокритика Медведенко здесь неуместна, так как герой не склонен к иронии. Чехов согласился с этим сокращением, и в текст первой журнальной публикации эти слова также не вошли (РМ. С. 118).

Е. П. Карпов был достаточно чуток к интонационному строю чеховских реплик и пауз. Характерная суфлерская и режиссерская пометка {111} «%», относящаяся к спектаклю 1896 года, отмечает в реплике Маши паузу, продлевающую и фиксирующую внимание на авторской ремарке: «нюхает табак».

У А. П. Чехова «Сорин и Треплев входят справа». Е. П. Карпов меняет авторскую ремарку. В режиссерском экземпляре Карпова слово «справа» зачеркнуто и карандашом дописано: «слева». В первоначальной мизансцене режиссер следовал авторской ремарке, но затем, зачеркнув литеры «*Т. С*.», обозначающие положение в мизансцене справа, указал на выход из левой кулисы. Намечая литерами расположение героев на сцене: *Тр. С. Маш. Мед*., Карпов указывает, что Треплев и Сорин, выходя из правой кулисы и присоединившись к Маше и Медведенко, образовывали общую мизансцену, причем между Машей и Треплевым оказывался Сорин. В первом варианте мизансцены Треплев был рядом с Медведенко, а Маша — крайней слева. Режиссерская пометка, относящаяся к постановке 1896 года, свидетельствует о поисках мизансцены в процессе работы над спектаклем. Характерно, что в обоих вариантах Карпов пытался вполне осмысленно подойти к мизансцене. В первом варианте речь, безусловно, шла о своеобразном «любовном треугольнике», а Сорину отводилась роль, что называется, стороннего наблюдателя. Во втором варианте, помещая между Машей и Треплевым Сорина («человека, который хотел…»), режиссер, безусловно, намекал на более глубокие причины конфликта, связанного с самим «сложением жизни» и с так называемыми «типологическими чертами», роднящими Треплева и Сорина.

После слов «Увольте, пожалуйста», обращенных к Треплеву, Маша переходила к правой первой кулисе. Она говорила Медведенко «Пойдемте» и быстро уходила: [Маша] ***пер. право* — *уходит***. В соответствии с режиссерской пометкой, относящейся к спектаклю 1896 года, Маша по мизансцене Е. П. Карпова уходила раньше Медведенко. Карпов изменяет авторскую ремарку: «Оба уходят». Видимо, то, что Медведенко уходил вослед за Машей, должно было подчеркнуть покорность Медведенко машиной воле: [Медведенко] ***Уходит за Машей пр. I***.

После ухода Маши и Медведенко Е. П. Карпов намечает паузу перед монологом Сорина. Об этом свидетельствует сделанная карандашом суфлерская и режиссерская пометка «%». Режиссер довольно отчетливо понимал, что Сорину (В. Н. Давыдову) для того, чтобы начать монолог, нужна «психологическая пристройка». С другой стороны, нельзя оставлять в стороне и особенность игры александринцев, на которую указывали в своих воспоминаниях Ю. М. Юрьев и П. П. Гнедич[[226]](#footnote-227). По их наблюдению, артисты в спектаклях Александринского театра перед своими репликами брали паузы, что в определенной степени «разбивало» ансамблевость игры. Создавалось впечатление, что каждый из актеров, исполняющих свою роль, существовал {112} на сцене обособленно от других. С этим пытался бороться П. П. Гнедич, пришедший к руководству труппой в 1899 году. Он заставлял актеров произносить реплики «внахлест», что получалось с трудом, и преодолеть эту особенность актерской манеры александринцев так и не удалось.

В соответствии с суфлерскими и режиссерскими пометками (% [Сорин] ***сад # 4***), относящимися к спектаклю 1896 года, после реплики Сорина «Значит, опять всю ночь будет выть собака» Е. П. Карпов намечал отсутствующую у А. П. Чехова паузу, где Сорин садился на стул (четвертый). Таким образом, выстраивая мизансцену монолога Сорина, режиссер довольно точно психологически «переключал» ритм сцены, разбивая монолог на смысловые, интонационные и темпо-ритмические куски. То, что Сорин садился, было в характере этого погрузневшего, безвольного человека, каким представлял его В. Н. Давыдов.

Ряд цифр, написанных режиссером внизу страницы 2 **(*1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9.*)**, очевидно, обозначал количество стульев, помещенных на авансцене перед эстрадой. Зрителей треплевской пьесы было тоже девять: Аркадина, Тригорин, Сорин, Дорн, Шамраев, Полина Андреевна, Маша, Медведенко, Треплев. В монтировочной ведомости Е. П. Карпов так же указал необходимость подобной расстановки стульев.

Характерны варианты режиссерских пометок на странице 3 (ХОД. С. 3), относящиеся к спектаклю 1896 года:

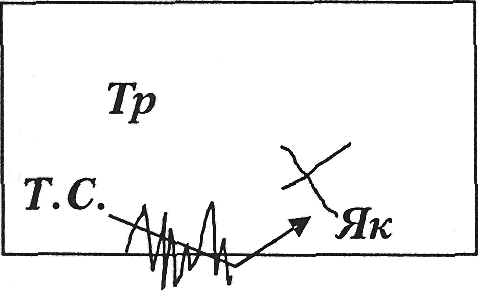


Рис. 1

Первоначально переход Треплева (Р. Б. Аполлонского) должен был подчеркнуть его главенствующее положение в мизансцене. Реплика «Скоро начнется», произнесенная артистом, вышедшим на середину сцены, должна была «центровать» внимание на Треплеве. Таким образом, в поведении Треплева была подчеркнута его энергия. Впоследствии (вероятно, на спектакле 21 октября 1896 года) этот энергичный переход героя был отменен. Треплев теперь оставался на периферии сцены неподвижно, что подчеркивало его аморфность, безволие.

Разрабатывая динамику мизансцены, Карпов «задавал» встречное движение работника Якова ([Яков] ***влево***), который, выходя справа, затем уходил в левую кулису на реплике «Слушаю». Эта мизансцена трактовалась Карповым как своеобразный проход персонажа через всю сцену.

{113} Треплев на реплике «Отчего? Скучает» переходил из центра сцены влево и садился рядом с Сориным. Эта мизансцена ([Треплев] ***пер лев. сад. Т. С.***) становилась продолжением предыдущей (измененной впоследствии — вероятно, в спектакле 21 октября 1896 года).

В реплике Треплева слова «… ее беллетристу может понравиться» зачеркнуты. Сверху вместо них вписаны: «не она играла, а…». По всей вероятности это исправление, сделанное черными чернилами, было внесено И. Н. Потапенко. Здесь Карпов вынужден идти вслед за цензурным исправлением. Смысл исправления состоял в том, чтобы снять мотив ревности Аркадиной к Нине в отношениях с Тригориным. В первой журнальной публикации Чехов восстановил свой вариант (РМ. С. 19). Однако в премьерном спектакле задана именно такая трактовка.

Значком «%» Карпов намечает паузу перед репликой Треплева: «Психологический курьез — моя мать», как бы продлевая авторскую ремарку: «Посмотрев на часы». Эта пауза необходима Треплеву как ассоциативно-психологический переход к обобщению-характеристике поведения Аркадиной.

В реплике Треплева после слов «… все мы виноваты» и перед словами: «Затем, она суеверна» Е. П. Карпов намечает паузу, отсутствующую в тексте А. П. Чехова, дабы разбить реплику Треплева на психологические и смысловые куски (ХОД. С. 4).

В соответствии с режиссерской пометкой ([Треплев] ***Вст*.**), на реплике «А попроси у нее взаймы, она будет плакать» Треплев вставал. Е. П. Карпов, вводя отсутствующую у автора ремарку, делал мизансцену более динамичной, стремясь, очевидно, подчеркнуть порывистость, импульсивность Треплева.

Вслед за авторской ремаркой: «смотрит на часы» Карпов поставил режиссерскую пометку «%», подчеркивая тем самым и продлевая ремарку для того, чтобы психологически переключить разговор Треплева с рассуждений о «новых формах» на тему его «сильной любви» к матери.

В тексте режиссерского экземпляра в реплике Треплева зачеркнуты слова «курит, пьет, открыто живет с этим…». Сверху черными чернилами вписано: «ведет бестолковую жизнь, вечно носится с этим». Это, как мы помним, цензурное исправление. Первоначальный вариант реплики здесь подчеркнут синим карандашом. Очевидно, и это исправление сделано Потапенко «цензуры ради». «Пьеса твоя, — писал он Чехову, — претерпела ничтожные изменения. Я решился сделать их самовольно, так как от этого зависела ее судьба, и притом они ничего не меняют. Упомяну о них на память. […] Слова: “она курит, пьет, открыто живет с этим беллетристом” заменены: “она ведет бестолковую жизнь, вечно носится с этим беллетристом”»[[227]](#footnote-228). В первой журнальной публикации А. П. Чехов полностью восстановил свой первоначальный вариант (РМ. С. 120). Смысл этого сокращения, как {114} уже отмечалось, заключался в слишком откровенном высказывании Треплева об образе жизни Аркадиной и ее отношениях с Тригориным[[228]](#footnote-229).

Значком «%» Е. П. Карпов отмечает в реплике Треплева начало нового интонационного куска: обращение к Сорину (ХОД. С. 5).

Цензурная пометка «?», сделанная синим карандашом на полях экземпляра слева, заставляет вспомнить слова цензора драматических сочинений И. М. Литвинова в письме к А. П. Чехову от 15 июля 1896 года: «Я отметил синим карандашом несколько мест». А. П. Чехов в письме к И. Н. Потапенко от 11 августа 1896 года писал: «Цензор наметил синим карандашом места, которые ему не нравятся по причине, что брат и сын равнодушно относятся к любовной связи актрисы с беллетристом». В реплике Треплева ***ее******беллетрист*** зачеркнуто слово ***ее***; вписано: ***этот*** [беллетрист]. Чехов писал Потапенко 11 августа 1896 года: «Подчеркнутые места зри в синем экземпляре. […] Значит, то, что можно, зачеркни, буде Литвинов скажет предварительно, что этого достаточно». В реплике Треплева зачеркнуты слова: ***может любить только не молодых***; вписано: ***от женщин требует только дружбы***. Это цензурное исправление 1896 года. При одной из постановок (вероятнее, в 1902 году) вся реплика Треплева была полностью вымарана режиссером. Исправление внесено рукою И. Н. Потапенко, о чем просил его сам А. П. Чехов. Однако Потапенко кое-что сделал все-таки иначе, что и объяснил Чехову в письме от 23 августа 1896 года: «Слова: “Теперь он пьет одно пиво и может любить только немолодых” заменены: “теперь он пьет одно пиво и от женщин требует только уважения” и еще две‑три самых незначительных перемены. Дело в том, что цензор желал не совсем того, как ты понял. Он требовал, чтобы Треплев совсем не вмешивался в вопрос о связи Тригорина с его матерью и как бы не знал о ней, что и достигнуто этими переменами». В тексте первой журнальной публикации А. П. Чехов восстановил первоначальный вариант (РМ. С. 121), ибо цензура печатная и цензура драматическая составляли отдельные ведомства Главного управления по делам печати и, соответственно, имели разных цензоров и предъявляли различные требования.

Вымарки в реплике Сорина относятся непосредственно к режиссерским сокращениям. В монологе Сорина зачеркнуты слова: «***Когда-то лет десять назад я напечатал статью про суд присяжных, теперь вот вспоминаю и — знаешь, приятно, а между тем, как начну вспоминать, что я 28 лет прослужил по судебному ведомству, то как-то не того, не думается… |зевает|***». Целью режиссера, корректирующего текст перед представлением 21 октября 1896 года, было, очевидно, стремление динамизировать ход сцены, придать энергию высказыванию. В поле сокращения попадает и авторская {115} ремарка. А. П. Чехов в первом издании пьесы согласится с такой корректировкой текста, которая появилась после первого спектакля (РМ. С. 121). Характерно, что при новой постановке «Чайки» в 1902 году М. Е. Дарским данное сокращение было подтверждено, и вымарка была обведена синим карандашом.

Следующая по тексту режиссерская пометка ([Сорин] **вст**[ает]), относящаяся к спектаклю 1896 года, входит в противоречие с авторской ремаркой «зевает». Таким образом, Карпов не «гасит» ритм сцены, а, наоборот, подчеркивает перемену ритма как бы изнутри мизансцены. Эта пометка была впоследствии зачеркнута. Быть может, это было связано с доработкой спектакля перед вторым представлением 21 октября 1896 года.

Слева на полях экземпляра слабо видна полустертая режиссерская пометка «***Пр*.**», относящаяся к спектаклю 1896 года. Е. П. Карпов отмечает, что Нина (В. Ф. Комиссаржевская) выходила из правой кулисы на реплику Треплева «Я счастлив безумно».

В соответствии с режиссерской пометкой и рисунком мизансцены мы можем представить, что в спектакле Карпова Треплев на реплику «Я счастлив безумно» согласно авторской ремарке устремлялся вправо навстречу Нине и снова оказывался в центре сцены. При этом Сорин и Нина занимали положение соответственно слева и справа от него (ХОД. С. 6):

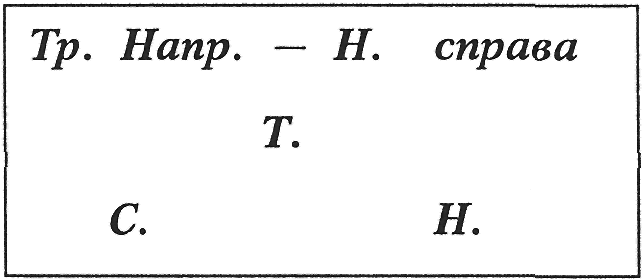


Рис. 2

По замыслу Е. П. Карпова Нина на реплике «Я гнала лошадь, гнала…» переходила налево и оказывалась по мизансцене в центре ([Нина] ***пер. налево С. Н. Тр.***). Режиссер как бы подчеркивал, что этот переход происходил на эмоциональной волне.

После слов Треплева «Надо идти звать всех» на реплике «Я схожу и все» Сорин (В. Н. Давыдов) вставал ([Сорин] **вст**[ает]). У Чехова сложнее: реакция замедлена. Сорин сначала говорит, потом действует. Авторская ремарка («идет вправо и поет») дана дальше по тексту. Е. П. Карпов ускорял сцену. К. С. Станиславский в своей режиссерской партитуре вводит мотив «балаганничания» Сорина. Сначала Сорин поднимает папкой шляпу, останавливая побежавшего к мосту Треплева, затем берет палку на плечо и, маршируя «по-солдатски», поет (РЭС. Т. 2. С. 63). Такое показное «поясничание» героя было чуждо и Е. П. Карпову, и В. Н. Давыдову. Они давали образ Сорина «всерьез». Без всякой дополнительной «предыгры» Сорин уходил в {116} первую правую кулису ([Сорин уходит] ***направо I***). При этом Сорин словно демонстративно (напевая романс «Во Франции два гренадера…») проходил по первому плану мимо Нины и Треплева, словно подчеркивая, что он оставляет их наедине.

Нина и Треплев оставались одни (Нина стояла в центре сцены, Треплев справа). Нина начинала разговор первая, рассказывая, о том, что отец и мачеха ей запрещают ездить сюда. Но разговор о запрете — лишь прелюдия к диалогу. Главное здесь — это признание Треплеву: «Мое сердце полно вами». Значком «%» Карпов разделяет реплику Нины на два куска, что предполагает паузу. Перемены темы разговора как своеобразные темпо-ритмические акценты фиксируются в тексте режиссерского экземпляра. Здесь акцент носит глубокий смысловой характер, ибо подчеркивает двойственность речи героини, где внутренне значимое скрыто под оболочкой казалось бы незначительного и обыденного. Такая же пауза («%») — после поцелуя, перед репликой Нины: «Это какое дерево?». «Включения» и «выключения» героев из реальности Карпов выделяет паузами.

На реплике Треплева «Я люблю вас» слева появлялся Яков (ХОД. С. 7). Е. П. Карпов здесь достаточно точно выстраивает последовательность выходов героев. Впоследствии в постановке 1902 года М. Е. Дарский использует эффект «наложения событий». Яков с бутафором выйдут раньше, на реплике Нины «Вас заметит сторож», и тогда признание Треплева «Я люблю вас» будет произноситься в бешеном темпе, почти скороговоркой, чтобы успеть высказать главное. Это придаст всей сцене другой оттенок (своеобразный «поцелуй украдкой»). Карпов же здесь выстраивает сцену объяснения весьма обстоятельно, ничуть не торопя и не «смазывая» проявление чувств героев. Это свидетельствует о своего рода «романтизации» любовной линии пьесы.

На реплику Треплева: «Зажигайте фонари и становитесь по местам» был предусмотрен сценический эффект: зажигались цветные фонарики, протянутые к кулисам от стоящей в центре сцены эстрады. Об этом есть указание в монтировке (РГИА). Очевидно эффект зажигающихся цветных фонариков несколько разрушал романтическую атмосферу и настрой сцены, вносил некоторый иронический оттенок, подчеркивая связь затеянного Треплевым представления с тривиальными дачными забавами «любителей». Это, по всей видимости, заставило на последующих представлениях «Чайки» в 1896 году отказаться от фонариков. В режиссерском экземпляре явно после представления 17 октября слова «Зажигайте фонари» вычеркнуты, соответственно снято и обозначение эффекта на полях режиссерского экземпляра.

Вместо «восхода луны» в спектакле 1896 года был применен другой эффект: лунный свет, падающий «пятнами» сквозь листву (о чем с восторгом писали в рецензиях на спектакль). Именно этот эффект «романтизировал» атмосферу последующей сцены. Когда «цветные {117} фонарики», начиная с представления 21 октября, были отменены, сцена приобрела однозначно поэтический характер.

Сцена заканчивалась словами Нины: «И в пьесе, по-моему, непременно должна быть любовь…» С этими словами Нина и Треплев уходили за занавес, на эстраду, расположенную в центре. В режиссерском экземпляре видны полустертые следы пометки Е. П. Карпова, свидетельствующие о том, что из первой правой кулисы (со стороны дома) выходили Полина Андреевна и Дорн, точно подтверждая грустную реальность нереализованной любви в обыкновенной, совсем неромантической жизни (***Входят справа I П. Д. под руку***). Их появление «под руку» контрастировало с предыдущей поэтической сценой. Пометка Карпова словно подчеркивала, что отношения Полины Андреевны и Дорна имели длящийся годами, безысходный характер. Любовь, поглощенная обыденностью, утратившая остроту и взволнованность чувств, — этот контраст с живой непосредственностью порывов молодых и хотел, по всей вероятности, подчеркнуть Е. П. Карпов.

Полина Андреевна, появляясь на сцене под руку с Дорном, продолжала, очевидно, извечные упреки, адресованные предмету давней симпатии. В потоке ее речи, где в одну кучу были смешаны и докучливая забота о стареющем любовнике, и упреки в невнимательности с его стороны, режиссер значком «%» обозначает лишь одну паузу, акцентируя темпо-ритмическое переключение при перемене темы разговора. Пауза предусмотрена режиссером перед словами: «Вы нарочно просидели вчера весь вечер на террасе…» Здесь Полина Андреевна действительно переключается с общих и, казалось, бесконечных упреков, на вполне конкретную реальность. Она словно, наконец, находит реальное подтверждение своим необоснованным претензиям и приводит этот вполне заурядный факт как уникальное доказательство «напряженности» их отношений с Дорном. Далее Карпов «снимает» ироничную реакцию Дорна в ответ на «неоспоримые» аргументы Полины Андреевны. Фраза из романса: «***Не говори, что молодость сгубила***» зачеркнута. Вымарка, безусловно, относящаяся к спектаклю 1896 года, практически снимает чеховское намерение перебить реплику Полины Андреевны романсом Дорна. С точки зрения Карпова это, очевидно, отвлекало внимание зрителей и, возможно, рассматривалось режиссером как драматургическая ошибка автора. Вместо этого темпо-ритмическая перебивка осуществляется более традиционно — внутри реплики Полины Андреевны режиссер намечает паузу. Это свидетельствует о том, что Карпов делает акцент на «серьезности» претензий Полины Андреевны, заподозрившей Дорна в излишней увлеченности разговором с Аркадиной. Здесь Карпов явно расходится с Чеховым в трактовке ситуации. Режиссеру оказывается важным «всерьез» подчеркнуть мотив ревности, в то время как Чехов, наоборот, разбивая ироничной реакцией Дорна «логику» Полины Андреевны, подчеркивает вздорность и нелепость ее «претензий».

{118} На реплику Полины Андреевны «Перед актрисой вы все готовы пасть ниц. Все» Дорн, напевая романс «Я вновь пред тобою стою очарован…», в соответствии с пометой Е. П. Карпова (ХОД. С. 8), переходил налево ([Дорн] ***пер. л*.**).

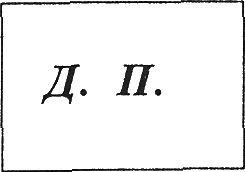


Рис. 3

Этот переход был в определенном смысле демонстративным: Дорн проходил без всякой видимой цели по первому плану перед Полиной Андреевной к центру сцены. Его ироничный «ответ» звучал в некотором смысле вызывающе. По версии режиссера, Дорн чуть ли не специально поддразнивал Полину Андреевну. В таком случае ее наблюдение, что он совершает некоторые поступки ей «назло», оказывалось небезосновательным. Между тем у Чехова поведение Дорна проникнуто легкой (быть может, грустной) ироничностью по отношению к Полине Андреевне, изнывающей от безысходной прозы жизни. Е. П. Карпов, заметно огрубляя и «спрямляя» отношения чеховских героев, совершенно определенно стремился рельефно подчеркнуть и обострить их столкновения и препирательства. Переход Дорна налево к центру мизансценически фиксировал темпо-ритмическую перемену.

Понимая, что любовь Полины Андреевны не более чем плод игры воображения женщины, подавленной обыденностью и скукой, Дорн постоянно сводит разговор к неким общим рассуждениям, тем самым иронично сбивая пафос ревнивицы. Однако Полина Андреевна от рассуждений об «идеализме» упорно возвращается к тривиальной ревности: «Женщины всегда влюблялись в вас и вешались к вам на шею. Это тоже идеализм?» Этот бесцеремонный выпад Дорн парирует язвительно-иронично: «Логический скачок». Что в переводе на современный язык звучало бы: «Женская логика». Е. П. Карпов однако вычеркивает этот иронический комментарий Дорна. Режиссер оставляет лишь недоуменную реакцию героя, соответствующую авторской ремарке (|пожав плечами| ***Что ж?***), тем самым лишая поведение героя некоторой ироничности и «объема». Вместо этого Дорн по существу ввязывается с Полиной Андреевной в серьезную дискуссию о своих отношениях с женщинами.

Следуя логике режиссера, решающего всю эту сцену как серьезное объяснение героев, М. И. Писарев (Дорн) по всей вероятности тоже впадал в некий мелодраматический пафос, говоря о том, что его герой в своих отношениях с женщинами «был честным человеком». Это «откровение» подогревало бурную реакцию Полины Андреевны, хватающей Дорна за руку с возгласом: «Дорогой мой». В этом контексте и реакция Дорна («Тише. Идут») была трактована вполне «серьезно» {119} как испуг героя, застигнутого врасплох в момент бурного объяснения.

Карпов обозначил появление на сцене остальных героев раньше, чем это было сделано в авторской ремарке. У Чехова Дорн репликой «Тише. Идут» старался «погасить» бурный порыв Полины Андреевны раньше, чем толпа зрителей треплевского спектакля реально появлялась на сцене. Таким образом, становилось ясно, что Дорн лишь воспользовался случаем охладить пыл одолевающей его женщины. В этом случае ему практически незачем было самому бурно реагировать на появление гостей. А между тем, Карпов выстраивает мизансцену так, что Полина Андреевна и Дорн при появлении посторонних оба спешно отходили налево ([Полина Андреевна, Дорн] ***отход немного налев*.**).

При появлении Сорина, Аркадиной, Тригорина, Шамраева, Медведенко и Маши Дорн отходил влево и присоединялся к вошедшему Шамраеву. Вдоль рампы слева направо располагаются Дорн, Шамраев, Аркадина, Сорин, Тригорин, Медведенко, Маша. Полина Андреевна оставалась слева немного сзади:

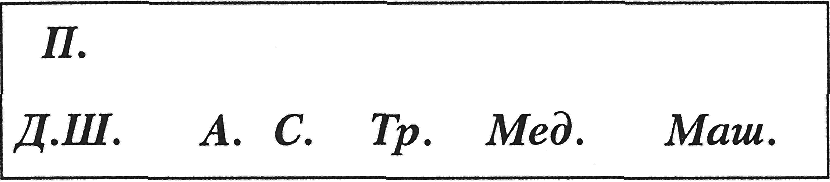


Рис. 4.

В авторской ремарке Е. П. Карпов делает режиссерское указание: (|входит АРКАДИНА ***справа****\**) под руку с Сориным…|). Аркадина (А. М. Дюжикова) выходила справа (со стороны дома) под руку с Сориным и сразу же садилась. На это указывает пометка \*). Такой же значок Е. П. Карпов делает чуть ниже против чеховской ремарки **(|*садясь*|)**. Первоначально, в спектакле 17 октября, Карпов, очевидно, следовал авторской ремарке, и Аркадина садилась лишь на реплике «Кто?», реагируя на вопрос Шамраева о провинциальном актере Чадине. Здесь возникал некий действенный контраст: интонационное повышение на вопросе Аркадиной «Кто?» сопровождалось ремаркой «садясь». Тем самым Чехов подчеркивал полное равнодушие Аркадиной к речам Шамраева. После премьеры, перед вторым представлением «Чайки», когда Карпов и Суворин «чистили» текст пьесы, они, очевидно и корректировали мизансцены. Тогда-то, очевидно, сокращали реплики Аркадиной и Шамраева, уточняющие предмет разговора:

**АРКАДИНА (садясь). Кто?**

**ШАМРАЕВ. Чадин, Павел Семенович.**

Этот фрагмент, по-видимому, показался «редакторам» лишним, носящим уточняющий характер, заполняющим действие частными деталями. Вместе с тем он снимает чеховский контраст: интонационное {120} повышение на вопросе «***Кто?***» в ремарке «**(*садясь*)**». В спектакле 21 октября 1896 года Аркадина садилась сразу же после выхода на сцену и вела всю сцену сидя. В первом издании пьесы в журнале «Русская мысль» этот кусок был выброшен автором, значит, он был скорректирован в ходе работы над спектаклем.

Рассказ Шамраева о Пашке Чадине Е. П. Карпов превращает по сути дела в концертный номер. Об этом свидетельствуют интонационные корректуры в реплике Шамраева:

**ШАМРАЕВ. |вздохнул| Пашка Чадин! Таких уже нет теперь! Пала сцена, Ирина Николаевна!**

Карпов после авторской ремарки **|вздохнул|** увеличивает интонационный контраст, повышая эмоциональный градус реакции Шамраева тремя восклицательными знаками подряд. Традиционно в суфлерских и ходовых экземплярах восклицательные знаки не проставлялись для того, чтобы артисты могли сами эмоционально «окрашивать» реплики. Во многих случаях Е. П. Карпов следовал авторским указаниям. Однако нередко расходился с А. П. Чеховым. Безусловно, в данном случае речь шла об эффектном монологе для К. А. Варламова, который «раскрашивал» этот характерный эпизод всеми красками своего мастерства. Это было подчеркнуто Карповым в мемуарах: он писал о том, что Варламов вещал, «как птица Сирин». Таким образом, сложный действенный эпизод трансформировался в эффектный «выход» прославленного комика.

В реплике Шамраева, видимо, во время репетиций Карпов дописывает латинское изречение ***De gustibus ant bene ant nihil*** *(лат.)* («О вкусах или хорошо или ничего», пародийно совмещая две известные поговорки: «О вкусах не спорят» и «О мертвых или хорошо или ничего»). Эта реплика провоцирует последующее «выступление» Медведенко. По всей вероятности, шутка была вычеркнута при сокращении этой сцены в последующих за премьерой спектаклях. Однако в тексте первого журнального издания пьесы реплика присутствует. Это говорит о том, что она звучала на всех представлениях пьесы в 1896 году. Возможно, подобная «игра слов» была добавлена в процессе репетиций, для того чтобы предоставить в распоряжение Варламова еще одну комически эффектную реплику. Хотя не исключено, что она принадлежала самому Чехову и несла более глубокую драматургическую нагрузку.

На реплике «Одни только пни» Шамраев отходил от Аркадиной и переходил налево. По первоначальному плану Маша и Медведенко должны были сзади всех перейти налево к краю сцены. Впоследствии (очевидно, после первого спектакля) мизансцена была изменена. Медведенко переходил к Сорину, а Маша подходила к Тригорину:

{121}

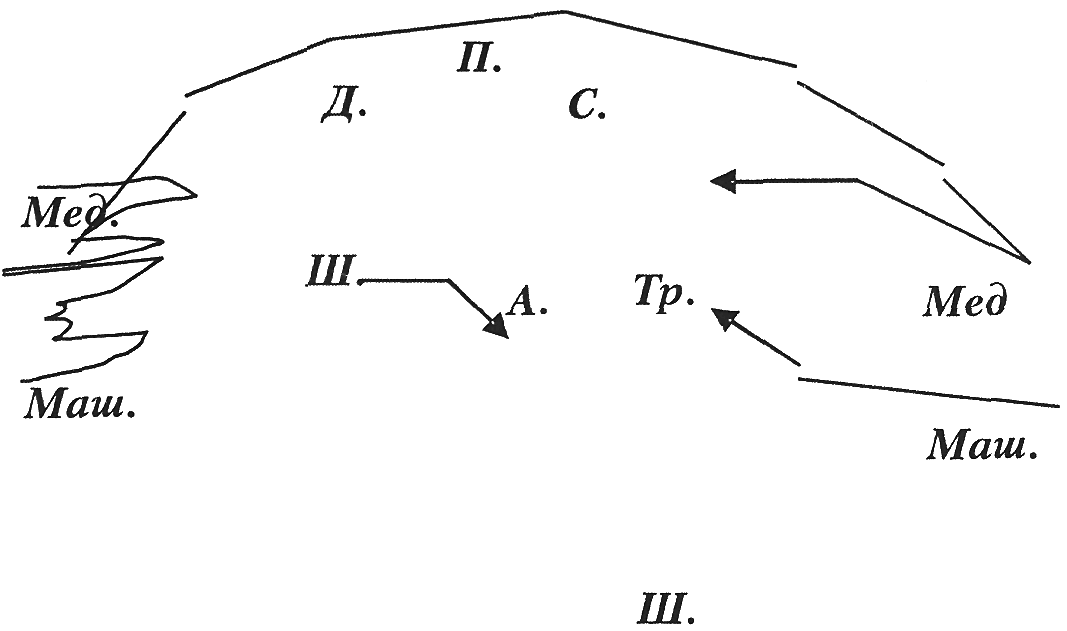


Рис. 5

Эта мизансцена впрямую иллюстрировала обращение Медведенко к Сорину с тирадой о Фламмарионе и предложение Маши Тригорину «одолжаться» табаком (ХОД. С. 9). При этом Медведенко произносил свою фразу о Фламмарионе, переходя в центр сцены, как бы желая завладеть вниманием собравшихся. Это был своего рода «театральный» выход:

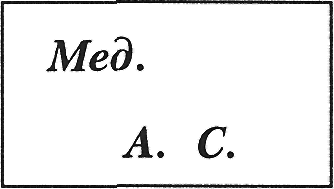


Рис. 6

Первоначально «театральный» выход Медведенко Карповым подчеркнут не был. Маша и Медведенко переходили на левый край сцены вместе, и свои слова учитель произносил как бы походя ([Медведенко] ***после* *св***[оих] ***слов* *отх***[одит] ***налев. Кр.***). При корректировке спектакля после 17 октября «театральность» этой сцены была подчеркнута. Произнеся тираду, он возвращался на прежнее место на правый край сцены ([исправлено:] ***назад направ. кр*.**):

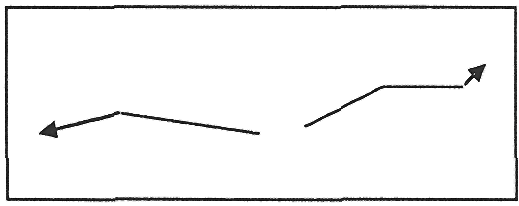


Рис. 7

В реплике Тригорина «Отвращение! Как вы можете!» Карпов проставляет восклицательные знаки. Интонационные пометки режиссера, относящиеся к спектаклю 17 октября 1896 года, в сцене, когда Маша протягивает Тригорину табакерку, призваны обострить реакцию. Однако Е. П. Карпов, очевидно, имел в виду непосредственную реакцию Тригорина на дурной крепкий табак, в то время как у Чехова эта реакция {122} носила скорее формальный характер, оттеняющий жизненную усталость и апатию героя.

Впрочем, в режиссерском экземпляре Карпова вычеркнута вся эта сцена (тирада Медведенко о Фламмарионе, реплика Сорина, диалог Маши и Тригорина). Можно предположить, что она была сокращена при редактуре текста в 1896 году, когда Карпов и Суворин «по следам премьеры» убирали длинноты, затягивающие действие, добиваясь его лаконичности. В пользу такого предположения свидетельствует то, что в первой журнальной публикации пьесы эта сцена уже отсутствует. Сцена создавала новый мотив в отношениях Маши и Тригорина, что, исходя из канонов тогдашней драматургии, несколько уводило действие в детали.

Перед представлением пьесы Треплева герои находились в следующем порядке: Треплев стоял у левого края сцены, Аркадина и Сорин в центре, Шамраев, Полина Андреевна и Дорн образовывали треугольник, Тригорин, Маша и Медведенко располагались в ряд справа. Эта мизансцена была вполне осмысленной. Е. П. Карпов создавал своеобразный «спектакль в спектакле». Здесь была подчеркнута некоторая отстраненность Треплева — его ощущением «театральности» жизни и ее сюжетов. Центральное положение Аркадиной на реальной александринской сцене и Нины — на эстраде импровизированного театра невольно создавало и подчеркивало некий контраст — двух поколений, двух премьерш. Не стоит забывать и тот факт, что Карпов впрямую реализовал ремарку Чехова о том, что дорожка, идущая прямо от зрителей, была перегорожена эстрадой. «Театр Треплева» располагался фронтально по отношению к линии рампы Александринского театра:

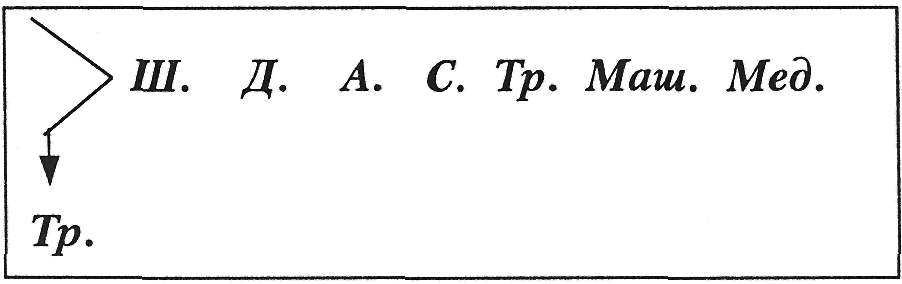


Рис. 8

Отвечая на реплику Аркадиной из «Гамлета» словами шекспировского же героя, Треплев, который находился с левой стороны от эстрады, выходил вперед и вставал за спинами «зрителей». Цитата превращалась в обращенный к матери риторический и двусмысленный вопрос: «И для чего ж ты предалась пороку, любви искала в бездне преступленья?», который словно «повисал» в воздухе. С эстрады из-за занавеса раздавался звук рожка, и герой мгновенно реагировал. Значком «V» Карпов отмечал паузу перед началом нового куска в реплике Треплева. Пауза предполагалась перед объявлением Треплева: «Я начинаю».

{123} Далее Е. П. Карпов следовал авторской ремарке: «по обе стороны эстрады в кустах показываются по две тени». Тени, очевидно, выходили справа и слева из вторых кулис, о чем свидетельствуют полустершиеся пометки слева на полях экземпляра:

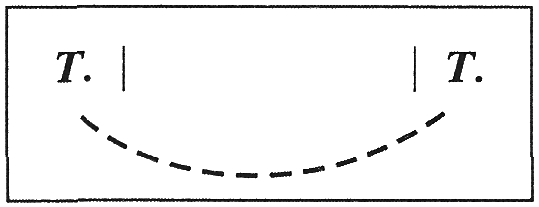


Рис. 9

Судя по монтировке спектакля, роли теней должны были исполнять мужчины, одетые «черными манекенами». Но если взять явочный лист первого представления «Чайки», то становится ясным, что первоначальное намерение режиссера было изменено. На спектакле роли теней исполняли молодые актрисы, одетые в белые хитоны. В данном случае Карпов уходил от мрачной символики в сторону абстрактной театральности.

При корректуре спектакля ко второму представлению 21 октября 1896 года это появление теней, по всей вероятности, было вообще отменено. Об этом говорит и тот факт, что в первой журнальной публикации эта ремарка уже вовсе отсутствует. Карпов и Суворин убирали все эпизоды, которые могли вызвать смех у публики. Всерьез поданные «новые формы» Кости Треплева вызывали явно ироническую реакцию зрителей. Это ироническое отношение, о чем свидетельствуют материалы прессы, а также мемуары очевидцев, было спроецировано на саму пьесу Чехова, ее автора, его героев и актеров Александринского театра, участвующих в спектакле. В данном случае ирония автора (в которой присутствовала и доля истинной символики) не была прочитана и воспринималась как непроизвольная самопародия. Стремясь уйти от нежелательного эффекта, постановщик (Е. П. Карпов) и «редактор» сценического текста (А. С. Суворин) во втором варианте спектакля стремились убрать элементы «балаганности» в сценическом опусе Треплева, «осерьезнить» и опоэтизировать его, сосредоточив внимание на монологе Нины и на эффектах освещения (лунный свет на глади ночного озера). Убирая выход теней на представлениях «Чайки», начиная с 21 октября, Карпов, соответственно, игнорировал и авторскую ироническую ремарку: «Тени кланяются и исчезают».

Значком «#» режиссер в соответствии с авторской ремаркой отмечал подъем занавеса на эстраде на реплику Аркадиной «Мы спим». Начало пьесы Треплева проходило точно по указаниям Чехова: «Поднимается занавес; открывается вид на озеро; луна над горизонтом, отражение ее в воде [в первой постановке, как мы уже говорили, сам диск луны был не виден, зато серебристый свет, волшебно отражался на глади озера. — *А. Ч*.]; на большом камне сидит Нина Заречная, вся в белом».

{124} В монологе Нины Карповым были вычеркнуты, а затем восстановлены лишь слова: ***и последней пиявки*** (ХОД. С. 10). Вымарка и восстановление текста относятся ко второму представлению «Чайки» 21 октября 1896 года. В этом месте на премьерном спектакле раздался смех. Соответственно, корректируя сценический текст, А. С. Суворин и Е. П. Карпов сняли эти «сомнительные» слова. В тексте журнальной публикации эта купюра отсутствует (РМ. С. 124). Значок «?|» («чисто») слева на полях против этой вымарки означает отмену купюры при последующих постановках (1901 и 1902 гг.).

На реплике Нины «и каждую жизнь в себе самой я переживаю вновь» в зарослях кустарника, расположенных по обе стороны от эстрады, показывались «болотные огни». Этот эффект до сих пор используется в балетном театре (например, во втором акте «Жизели»). Значком «#» и пометкой на полях экземпляра «*Огни*» режиссер обозначает начало светового эффекта. Так как эффект соответствует авторской ремарке режиссер просто подчеркивает ее двойной чертой: |показываются болотные огни|.

В том месте монолога Нины, где речь заходит о переменах, производимых «отцом вечной материи», дьяволом, были вычеркнуты слова: ***как в камнях и в воде***. Вымарка, как и предыдущие, в монологе Нины была сделана после премьерного спектакля. Эти слова также, по всей вероятности, вызывали смех в публике.

Светящиеся мерцающие фосфорические огоньки пропадали на реплике Нины: «… материя и дух сольются в гармонии прекрасной и наступит царство мировой воли». Значком «#» режиссер отмечал конец светового эффекта: огни гасли.

Следующий световой эффект был связан с появлением «красных» точек на фоне озера. В соответствии с авторской ремаркой на реплику Нины «А до тех пор ужас, ужас…» после паузы загорались «глаза дьявола». Е. П. Карпов ограничился тем, что подчеркнул авторскую ремарку: «|пауза: на фоне озера показываются две красные точки|». Судя по монтировке 1896 года (РГИА) в спектакле использовались две электрические лампочки, работавшие от батареек, которые зажигал бутафор и управлял ими.

Решая сцену «провала» треплевской пьесы (ХОД. С. 11), Карпов в основном следовал авторским ремаркам. Характерно, что ироничные реплики Аркадиной режиссер оставляет без интонационных повышений. Восклицательный знак появляется лишь в реплике Полины Андреевны, обращенной к Дорну: «Вы сняли шляпу!». Тем самым Карпов выявлял столкновение «поэтического» с гримасой «опошленных чувств», воплощением которой являлась Полина Андреевна с ее нелепой ревностью. В репликах Треплева «Мама!», «Пьеса кончена! Довольно! Занавес!», «Довольно! Занавес! Подавай занавес!», «Виноват!», «Я нарушил монополию!», — режиссер также проставляет восклицательные знаки. Указания Карпова, относящиеся к спектаклю 1896 года, {125} демонстрируют, что режиссер стремился к обостренности реакций, последовательно «укрупнял» их и делал более резкими.

Далее Карпов следует за авторскими ремарками, подчеркивая их в тексте. Топнув ногой после реплики «Подавай занавес!», Треплев проявлял ребяческую истеричность. Он упорно кричал «Занавес!», пока занавес на эстраде действительно не опускали. Тогда по авторской ремарке Треплев, как будто намереваясь еще что-то сказать, махнув рукой, уходил «**влево**». В режиссерском экземпляре Е. П. Карпова слово «влево» было жирно подчеркнуто. В соответствии с планировкой режиссера уход влево означал бегство от людей, от дома, в глубину сада.

По авторской ремарке на протяжении всей последующей сцены Аркадина продолжает сидеть. У Чехова сидит только Аркадина. Е. П. Карпов же перед началом представления треплевской пьесы усадил и Сорина и всех зрителей. Затем, после «провала» пьесы Треплева все постепенно встают **(*Постепенно встают* — *образуют группы*)**. Создавая контраст повскакавших со своих мест «зрителей» и демонстративно невозмутимой «метрессы» Аркадиной, режиссер пытается динамизировать действие, дав внутренне конфликтную мизансцену. Именно создание такого мизансценического напряжения, по мысли Карпова, «готовит» ключевую реплику Аркадиной: «Я относилась к пьесе, как к шутке». Именно после этой фразы Аркадина, наконец, встает ([Аркадина] ***вст***[ает]). Тем самым Е. П. Карпов динамически подчеркивал наиболее значимую, ключевую реакцию Аркадиной.

Сорин вставал после слов «Все-таки» ([Сорин] ***вст***[ает]). Этим Е. П. Карпов хотел подчеркнуть характерную для Сорина реакцию: контраст динамического порыва и неопределенности отношения к случившемуся.

Только теперь, после ухода Треплева, в репликах Аркадиной появляются восклицательные знаки, которые проставляет режиссер. Гневная реакция уязвленной демаршем сына «актрисы», наконец, прорывается сквозь маску невозмутимости: «Теперь оказывается, что он написал великое произведение! Скажите, пожалуйста!». Е. П. Карпов «укрупняет» реакции, обостряет их, подобно тому, как два года спустя делал и К. С. Станиславский, по его собственному признанию, в спектакле МХТ[[229]](#footnote-230).

После слов «Наконец, это становится скучно» Аркадина (А. М. Дюжикова) выходила вперед на авансцену к суфлерской будке ([Аркадина] ***вых***[одит] ***впер***[ед]). Е. П. Карпов мало того, что заставлял Аркадину встать, он еще и выводит ее на авансцену. Слова «Эти постоянные вылазки против меня и шпильки, воля ваша, надоедят хоть кому» — Аркадина говорит прямо в зал. Выход примадонны к зрителю, динамика переходов демонстрируют ее возбужденность, то, {126} что происходящее слишком сильно затронуло ее. Однако этот режиссерский ход кажется сугубо внешним, в то время как Чехов выстраивает реакцию Аркадиной сложнее и тоньше: он, наоборот, подчеркивает ее внешнюю статичность (она даже не встает), что говорит о ее внутреннем равнодушии к судьбе сына, о ее стремлении подчеркнуть незначительность всего произошедшего. К. С. Станиславский в своем решении этой сцены шел вслед за Е. П. Карповым, динамизируя реакцию Аркадиной, однако при этом опасался нарушить естественность. Аркадина в спектакле МХТ «встает и смотрит в лорнет по направлению ушедшего Треплева». Все сидят спиной к зрителям, Аркадина стоит, обращаясь к сидящим, и, «естественно», оказывается одна лицом к залу. При этом она в волнении ходит «в ширину сцены». «Мне кажется, — пишет К. С. Станиславский, — что Аркадина имеет привычку держать руки за спиной, когда нервничает и сердится, и в этой позе шагает большими шагами» (РЭС. Т. 2. С. 73).

Однако конец реплики Аркадиной интонационно и смыслово отделен от гневного, напоказ, у рампы, произнесенного монолога. Карпов помечает перемену тона паузой «%». Аркадина произносила свою реплику вполне примирительно: «Капризный, самолюбивый мальчик». Карпов и Дюжикова во многом упрощали роль, строя ее на контрасте показного и искреннего. Характер чеховской Аркадиной был, конечно же, сложнее и объемнее. Актерское и человеческое соединялось в ее натуре отнюдь не по принципу контраста, одно проникало в другое, срасталось друг с другом и было почти неотделимо. Актерство становилось натурой героини.

Далее в премьерном александринском спектакле Аркадина переходила направо к Тригорину (ХОД. С. 12). Первоначально Карпов предполагал выстроить ее переход из центра влево (в режиссерском экземпляре видны следы первоначальной мизансцены). Но затем режиссер решил, что Аркадина закономерно должна отойти в сторону Тригорина. Это встречное движение Аркадиной и Медведенко к Тригорину — «ключ» к последующей сцене:

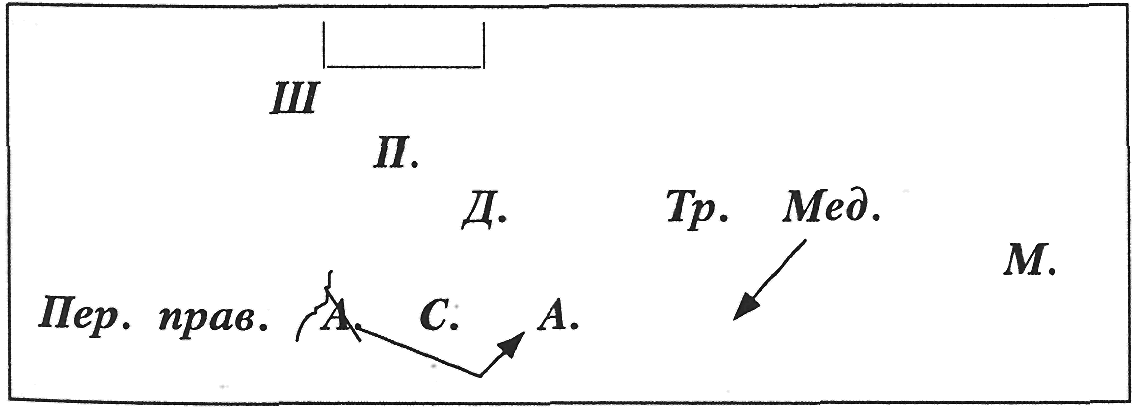


Рис. 10

{127} Е. П. Карпов фиксирует внимание на авторской ремарке **(«|*закуривает*|»)**, которая позволяет Аркадиной с помощью естественной паузы (режиссер помечает ее значком «%») «переключиться» с показной «театральности» («Я не Юпитер, а женщина») на вполне интимное, человеческое поведение («Я не сержусь»).

В спектакле 17 октября Аркадина вновь садилась ([Аркадина] ***Сад***[ится]), когда из-за занавеса выглядывала Нина, и они вели разговор о сорвавшемся представлении. Здесь Е. П. Карпов закономерно после паузы, когда Аркадина закуривала и, тем самым, «гасила» свою бурную реакцию, вновь усаживал героиню, невольно стремясь еще рельефнее оттенить предыдущий эмоциональный всплеск. Эта мизансцена существовала только на первом представлении «Чайки». В спектакле 21 октября 1896 года вся эта сцена была сокращена, очевидно, как замедляющая ход действия. Она отсутствует и в журнальной публикации пьесы, где нашли отражение изменения, внесенные Карповым и Сувориным после первого представления.

В режиссерском экземпляре Е. П. Карпова текст сцены от реплики Нины «Уже конец?» до слов Медведенко «никто не имеет основания отделять дух от материи» сокращен. Эта вымарка, очевидно, была произведена после первого представления пьесы и сохранена при последующих постановках в 1901 и 1902 годах. Она закреплена и в печатном тексте пьесы. Сокращение произведено в связи со стремлением придать действию большую стройность с точки зрения традиционных законов драмы. Вместе с тем, здесь убран необходимый Чехову иронический оттенок: Нина выглядывает из-за занавеса, Аркадина говорит «Автор ушел, должно быть, конец», Медведенко произносит очередную нелепость, невольно пародирующую замысел треплевской пьесы: «Все это зависит от существа психической субстанции».

В репликах Аркадиной «Вечер какой славный!» и «Как хорошо!» режиссер проставляет восклицательные знаки. После подчеркнутой ремарки «|прислушивается|» значком «%» Карпов помечает начало нового куска. Значком «V» отмечена пауза Аркадиной перед обращением к Тригорину на авторской ремарке «прислушивается». Е. П. Карпов тщательно выстраивает интонационную партитуру этого эпизода. Паузы и интонационные «отбивки» в репликах героев соседствуют с обостренным проявлением восторга. Роль Аркадиной строилась на внешних контрастах, которые были призваны дать образ импульсивной, несколько взбалмошной натуры. Пение в спектакле 1896 года давалось, очевидно, по авторской ремарке «|прислушивается|».

На первом представлении этот кусок, несомненно, присутствовал. Относительно второго спектакля 21 октября — вопрос спорный. Судя по тому, что в первой журнальной публикации эта сцена присутствует без изменения, можно предположить, что она шла и после премьерного спектакля, хотя в сценическом экземпляре видны следы сокращения {128} (возможно, относящиеся к постановкам 1901 или 1902 годов). Впоследствии К. С. Станиславский в спектакле МХТ развернул на «паузе», являющейся центром этого куска, целую сцену: Шамраев становится на пень и дирижирует в такт поющим, Полина Андреевна подходит к столу и старается рассмотреть: кто поет и т. д. (РЭС. Т. 2. С. 75). Смысл данной вымарки (если она все же присутствовала в сценическом тексте второго спектакля 1896 года) мог состоять в стремлении сделать действие более «гладким» и не отвлекать внимание зрителя на эффекты, которые с точки зрения канонов драматургии «задерживали» действие, насыщая его необязательными деталями. Чехов не снял этот кусок в первой публикации, так как в нем создавалась особая поэтическая атмосфера эпизода.

После первого представления 1896 года Карпов сокращает текст со слов Аркадиной «но тогда он был неотразим» до «Однако меня начинает мучить совесть» (ХОД. С. 13). Сокращению подлежат мелодраматическая реакция и «слезы» Полины Андреевны (явный намек на роман с Дорном). Е. П. Карпов стремился «концентрировать» действие вокруг главной линии действия и убирать так называемые «побочные» мотивы. Как мы увидим в дальнейшем, линия отношений Дорна и Полины Андреевны старательно вымарывалась после первого представления. В первом печатном издании пьесы этот эпизод также уже отсутствует.

Вместе с тем, эпизод с Полиной Андреевной оказывал некоторое влияние на Аркадину. После признания Полины Андреевны, что ей «вдруг стало так грустно», Аркадину тоже «вдруг» начинала мучить совесть. Она говорила о том, что, обидев сына, раскаивается, и звала его: «Костя! Сын! Костя!» (Карпов проставляет в реплике Аркадиной восклицательные знаки). Цепная реакция «беспокойства» доходит и до Маши. Если Аркадина зовет Треплева, не трогаясь с места, то Маша готова тотчас же идти искать его. На реплике «Константин Гаврилыч! Ау!» Маша (М. М. Читау) уходила в глубину сцены налево (Маша |уходит| ***налево позади в сад***).

По всей вероятности, предыдущая сцена уже не шла на втором представлении пьесы. Иначе, зачем было Карпову вписывать карандашом реплику Нины, выходящей из-за эстрады: «***Очевидно продолжения не будет***». Эти слова в премьерном спектакле Нина произносила выше по тексту, выглядывая из-за занавеса.

Первоначально Нина выходила из-за эстрады в центр сцены и оказывалась между Аркадиной и Полиной Андреевной (рис. 11.1). Второй вариант предполагал, что В. Ф. Комиссаржевская выходила справа из-за эстрады и вела эту сцену в центре (рис. 11.2). Очевидно, корректируя спектакль, Е. П. Карпов детализирует эту мизансцену. Во время представления Нины Тригорину, Нина переходила влево и оказывалась между Аркадиной и Тригориным (рис. 11.3). На рис. 11 видно, сколь динамична эта мизансцена: Нина нервно перемещается от Аркадиной к Тригорину и обратно к Полине Андреевне. Все три {129} варианта мизансцены относятся к спектаклю 1896 года и свидетельствуют о напряженном режиссерском поиске. Как видим, Карпов подчеркивает нервность Нины в этом эпизоде, ее метания между Аркадиной, Тригориным и Полиной Андреевной весьма показательны в свете ее будущей судьбы.

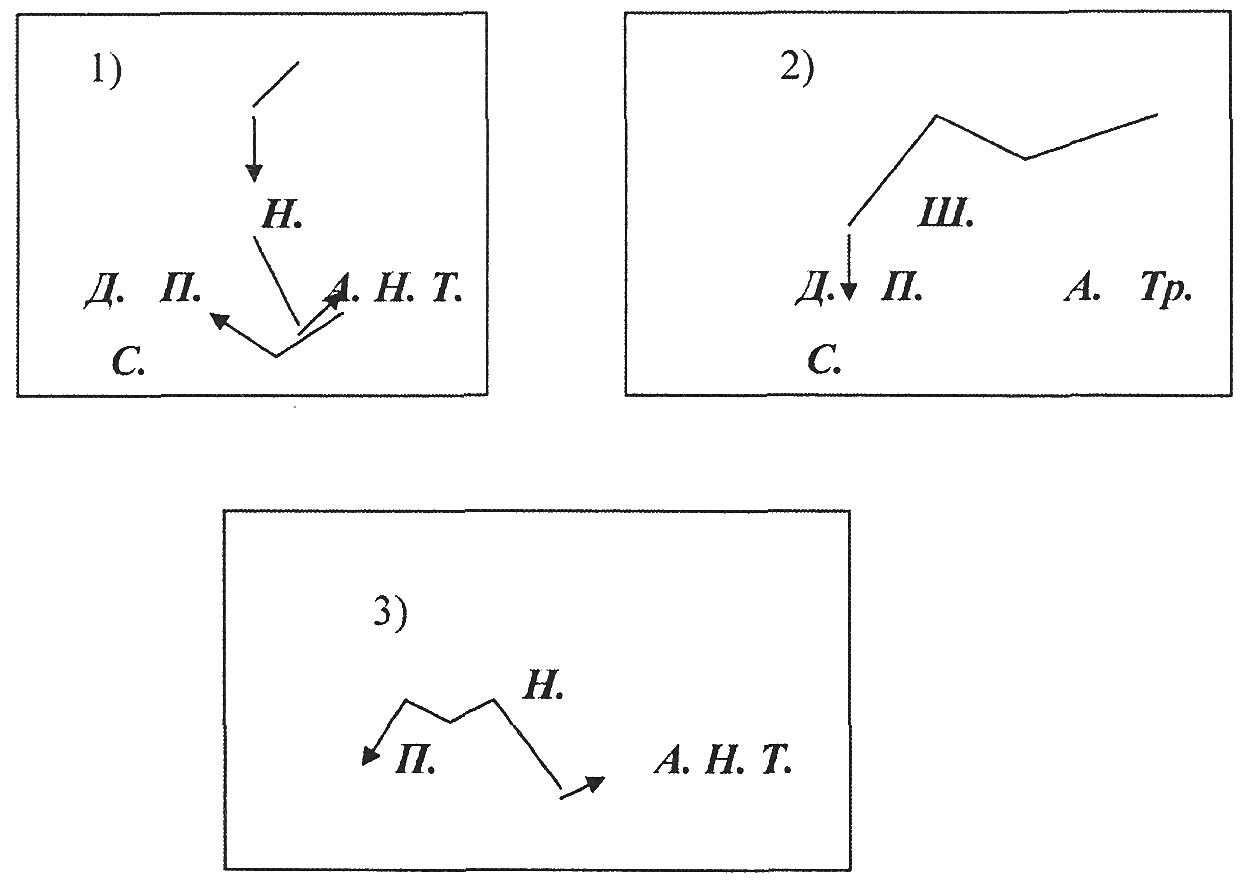


Рис. 11

Весьма характерно намеченное режиссером расположение героев в ходе всей последующей сцены. Дорн и Полина Андреевна находились на левом краю сцены; Сорин и Шамраев стоят вместе. Аркадина и Нина сидят в центре; Тригорин и Медведенко — справа. Нина оказывалась между Аркадиной и Тригориным (ХОД. С. 14):

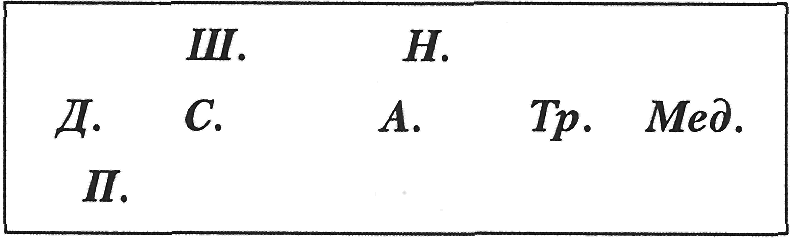


Рис. 12

В этом эпизоде А. П. Чехов «усадил» Нину рядом с Аркадиной, но не указал, когда она вновь встает. Е. П. Карпов в этой связи добавляет отсутствующую авторскую ремарку. В премьерном спектакле Нина вставала после глубокой паузы («тихий ангел пролетел»), как бы переключая темпо-ритм сцены ([Нина] ***вст***[ает]). Это ее движение, как бы предшествуя реплике, влечет за собой вербальный «жест».

{130} Режиссер выделяет значками «V V V» реплику Дорна «Тихий ангел пролетел». Пауза была добавлена и перед репликой Нины, как своеобразный затакт, «зона молчания», из которой рождался новый эмоциональный импульс Нины: «А мне пора. Прощайте». Для сравнения следует сказать, что К. С. Станиславский в своем спектакле также увеличивал эту паузу (до десяти секунд) и затем вводил ремарку: «Нина резко встает» (РЭС. Т. 2. С. 77).

На реплике «Если бы вы знали, как мне тяжело уезжать!» Нина отходила вправо ([Нина] ***пер. напр*.**). По мизансцене Е. П. Карпова Нина вела диалог с Сориным, который призывал ее остаться, находясь на правом краю сцены. Это подчеркивало «динамику» ее ухода. К. С. Станиславский же развертывает этот «уход» в целую сцену: «Нина быстро идет прощаться с Сориным, тот целует ее руку и старается удержать Нину, но она вырывается, бежит и наскоро прощается по пути с Дорном, Шамраевым и Медведенко» (РЭС. Т. 2. С. 79).

Значок «%», отмечающий паузу, отделял новый кусок в реплике Нины. Карпов интонационно подчеркивал эмоциональное переключение темпо-ритма роли (у Чехова здесь ремарка: «|подумав, сквозь слезы|»).

После реплики «Нельзя», произнесенной в ответ на предложение остаться, Нина уходила в сторону дома, в правую кулису ([Нина] |пожимает руку и быстро уходит| ***направо***).

Зачастую Е. П. Карпов вводил в сценический экземпляр ремарки, отсутствующие в тексте пьесы (ХОД. С. 15). Сорин, например, вставал на реплику «У меня болят ноги» ([Сорин] ***вст***[ает]). У Чехова это естественно, ибо Сорин в это время уже в течение долгого времени стоял. Е. П. Карпов же пытается выстроить важный в дальнейшем мотив (ему важно сконцентрировать внимание зрителей на почти неподвижно сидящем Сорине). К. С. Станиславский впоследствии по-своему разовьет этот мотив, придумает еще «игру с пледом»: «По-моему, Сорин неразлучен с пледом, куда бы он ни сел, сейчас же укутывает ноги пледом, другие ему помогают» (РЭС. Т. 2. С. 79).

Пометка режиссера о том, что Аркадина встает вслед за Сориным ([Аркадина] ***вст***[ает]) восполняет отсутствующую у А. П. Чехова ремарку. Характерен контраст, который задает и подчеркивает здесь Е. П. Карпов: Сорин сначала произносит реплику, потом встает. У Аркадиной же, наоборот, именно жест влечет за собой реплику.

Далее Е. П. Карпов подчеркивает авторскую ремарку ([Аркадина] ***|Берет его под руку*|**). Режиссеру, очевидно, важно было сделать акцент на слове «берет», то есть усилить действенную инициативу Аркадиной.

Вслед за Аркадиной, подающей руку Сорину и переходящей на шутливый «балаганный» тон, Шамраев со словами «Madame» подходил к Полине Андреевне и предлагал ей руку ([Шамраев] ***пер***[еходит] ***к жене***):

{131}

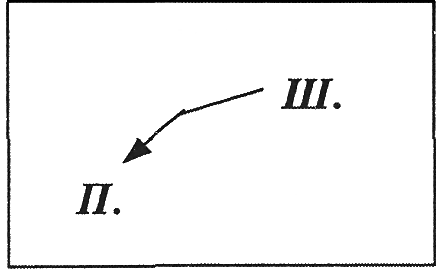


Рис. 13

То, что энергия жеста Шамраева подчеркнута мизансценически (его переходом к жене), было принципиально для Е. П. Карпова. Пассивность и мягкотелость «слезливой» Полины Андреевны становилась при этом рельефнее. Для сравнения у К. С. Станиславского Полина Андреевна сама подходила к Шамраеву, сидящему на столе; Шамраев, кривляясь, подавал руку жене. Здесь возникала диаметрально противоположная трактовка образов (РЭС. Т. 2. С. 81).

На реплике, в которой Сорин просил Шамраева отвязать воющую собаку, он с Аркадиной уходил в дом ([Сорин |уходит с сестрой|] ***направо I***). Сорин и Аркадина уходили в правую портальную кулису (в сторону дома, туда же, куда перед этим ушла Нина).

Мизансцена, разработанная Е. П. Карповым, строилась следующим образом: в первую портальную кулису уходили попарно Аркадина с Сориным, Полина Андреевна с Шамраевым. Тригорин шел следом за Машей. Сорин оборачивался к Шамраеву и произносил свою реплику о воющей собаке. Шамраев, очевидно, оборачивался к Медведенко (он, по мизансцене Е. П. Карпова, шел сзади последним, а не рядом) с репликой о синодальном певчем. Реплика Медведенко «А сколько жалованья получает синодальный певчий?» неслась вослед ушедшему в кулису Шамраеву:

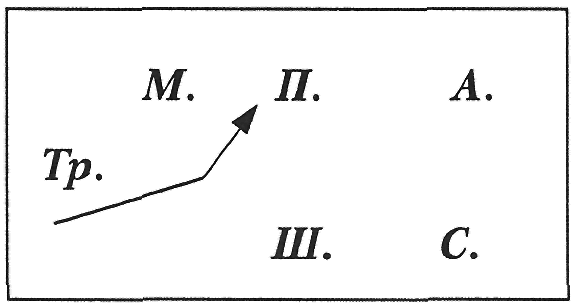


Рис. 14

Все уходили, кроме Дорна. И здесь Е. П. Карпов мизансценически выстраивает своеобразный «театральный» выход Дорна в центр сцены ([Дорн] ***к середине***). Именно здесь, в этот момент, оставшись один в центре сцены, Дорн (М. И. Писарев) и произносил свой монолог о понравившейся ему пьесе Треплева (ХОД. С. 16).

Треплев (Р. Б. Аполлонский) со словами «Уже нет никого» выходил по авторской ремарке слева из последней кулисы (из глубины сада, куда герой убегал после провала своей пьесы):

{132}

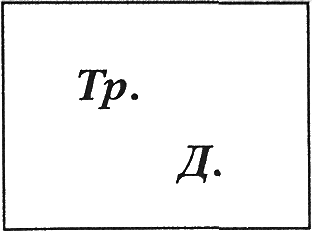


Рис. 15

У А. П. Чехова Треплев первым подходил к Дорну, пожимал ему руку и порывисто обнимал. Это говорило о том, как он жаждал слов одобрения. Карпов значительную часть «мизансценической инициативы» передает Дорну ([Дорн] ***берет под руку выв***[одит] ***на авсцену***). Это делает Дорна более энергичным и несколько «гасит» энергию Треплева. К. С. Станиславский привносит в эту сцену иной мотив: Треплев «спасается» от преследований Маши, боится, что она настигнет его здесь; тем самым сцена приобретает стремительный действенный характер (РЭС. Т. 2. С. 81). В трактовке Карпова смысл этой сцены сконцентрирован вокруг рассуждений о творчестве Треплева.

Финал первого действия Е. П. Карпов выстраивает следующим образом: Треплев хотел уйти вправо, Дорн из центра сценической площадки, стоя ближе к авансцене, пытался удержать его, а в это время появлялась Маша. Она выходила слева, из сада, где до сих пор безуспешно искала Треплева ([Маша] ***слева***).

Первоначально (на первом представлении пьесы) Дорн находился на переднем плане в центре сцены. Маша и Треплев — в глубине, соответственно слева и справа. Впоследствии Е. П. Карпов изменил мизансцену, переведя Дорна в глубь сцены, но оставив его в центре. Эта исправленная мизансцена была более естественной, ибо Дорн мог наблюдать за отношениями Маши и Треплева как бы со стороны. Дорн отходил на дальний план, как бы «в прошлое», а на первый план выходили Маша и Треплев со своими конфликтами и «непониманием» друг друга:

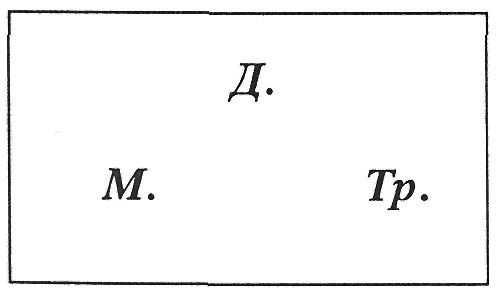


Рис. 16

В реплике Маши слово «непокойна» Е. П. Карпов зачеркивает и вписывает: ***беспокоится***. Видимо, слово «непокойна» по отношению к Аркадиной показалось режиссеру слишком вычурным, и было заменено для второго представления пьесы на более простое и бытовое. Тем не менее, А. П. Чехов в первой публикации сохранил первоначальный вариант, который более точно характеризует некоторую «манерность» и «деланность» в поведении Маши.

{133} На реплике «Благодарю» Треплев уходил в правую кулису, к дому ([Треплев |уходит|] ***направо***). На реплику Маши «молодость, молодость», перед тем, как она (по авторской ремарке) собиралась «нюхать табак», из-за кулис (справа) начинал звучать вальс. Режиссер помечает начало музыки значком «#» (ХОД. С. 17).

Значком «%» режиссер разбивает реплику Дорна на два куска в том месте, где А. П. Чехов обозначил паузу. Темпо-ритмически Е. П. Карпов четко отделяет реакцию Дорна на дурную привычку Маши нюхать табак и реакцию на доносящуюся из дома музыку. Режиссер еще не подозревает, что может быть сценический контрапункт. К. С. Станиславский «растягивает» паузу (Маша сидит неподвижно, убитая; слышно как в доме играют самый пошлый, банальный вальс) (РЭС. Т. 2. С. 85.).

Е. П. Карпов подчеркивает авторскую ремарку: **[Маша. |кладет ему голову на грудь; тихо|]**. В реплике Дорна режиссер проставляет ударение в слове «нéрвны» Далее Карповым подчеркнута авторская ремарка [|**нежно**|]. Как известно, в первом варианте пьесы (по словам Вл. И. Немировича-Данченко) автор давал недвусмысленно понять, что Маша является незаконной дочерью Дорна[[230]](#footnote-231). Впоследствии по совету все того же Немировича Чехов снял этот «побочный мотив», однако почти отцовская симпатия Дорна к молодым (к Треплеву, к Нине и к Маше) в пьесе осталась. Карпов, очевидно именно так и трактовал эту тему. Определенный параллелизм судьбы старших и возможной перспективы судьбы молодых, как мы видели и еще увидим, подчеркнут и в самой пьесе, и в александринском спектакле. Фоном продолжала звучать музыка. На реплике Дорна «Но что же я могу сделать, дитя мое? Что? Что?» занавес опускался.

### **{****134}** II действие

Планировка сценического пространства второго акта была достаточно проста. В ней присутствовала излюбленная «карповская симметрия»: скамья и кресло с левой стороны сцены; скамья, столик и кресло — с правой (ХОД. С. 18).

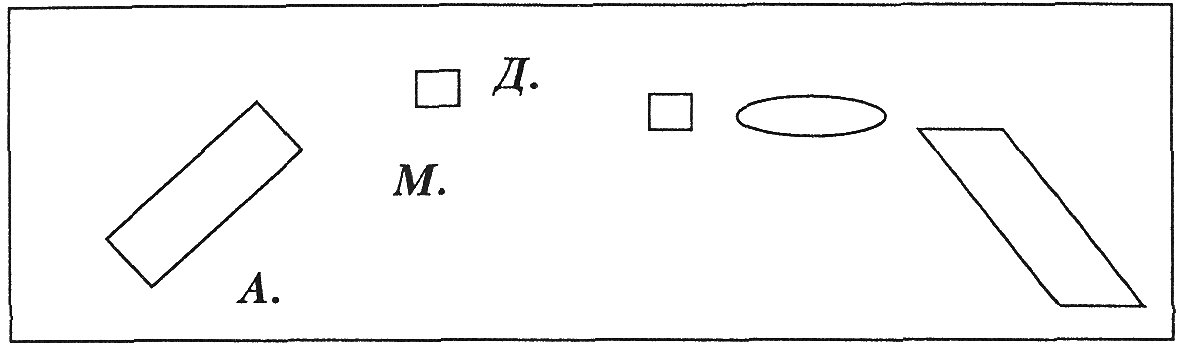


Рис. 17

При поднятии занавеса Е. П. Карпов выстраивает следующую мизансцену: Аркадина и Маша сидят на скамье, стоящей налево от зрителей. Дорн сидит отдельно чуть справа (на стуле или в кресле). Режиссер некоторым образом нарушает авторскую ремарку: у А. П. Чехова все трое сидят на скамейке рядом. Карпов подчеркивает «отъединенность» Дорна.

На первой же реплике Аркадиной, обращенной к Маше: «Вот встанемте» они вставали со своих мест (здесь режиссер полностью следует авторской ремарке). В реплике Аркадиной режиссер вычеркивает слова: «Вам 22 года, а мне почти вдвое». Реплика, очевидно, была снята, чтобы не подчеркивать возраст исполнительницы роли Аркадиной.

На реплике «Я постоянно в суете, а вы сидите все на одном месте, не живете». Аркадина вновь садилась на свое место ([Аркадина] ***Сад***[ится]). Карпов вопреки намерению Чехова заставлял Аркадину сесть в тот момент, когда та заговаривала о суете. В соответствии с режиссерской пометкой Маша садилась вслед за Аркадиной ([Маша] ***Садясь***). Е. П. Карпов возвращал обеих собеседниц к исходной мизансцене, когда они обе сидели на скамейке рядом. А. П. Чехов позволял Маше сесть гораздо позже, отмечая ремаркой «садится» конец ее эмоционального высказывания, подчеркивая ее душевный слом: «жизнь свою я тащу волоком, как бесконечный шлейф… и часто не бывает никакой охоты жить». Впоследствии Чехов сократил реплику Маши, на которой Е. П. Карпов заставил Машу сесть в спектакле 1896 года: {135} «Моя мама воспитывала меня, как ту сказочную девочку, которая жила в цветке. Ничего я не умею». Этой фразы не было и в спектакле МХТ. У К. С. Станиславского Аркадина, померявшись талией с Машей, сразу садится, Маша присаживается лишь на мгновенье, а на реплику «Все это, конечно, пустяки» тотчас встает и идет к столу, чтобы налить новую чашку чая (РЭС. Т. 2. С. 87). Чеховская мизансцена отличается и от версии Е. П. Карпова и от версии К. С. Станиславского: померявшись талией с Машей, Аркадина вообще больше не садится, а, «подбоченясь, прохаживается по площадке». Маша, заговорив о своем отчаянии, опускалась на скамью. Очевидно, что Чехову был важен именно этот контраст.

Е. П. Карпов вычеркивает реплику Дорна: |напевает тихо| «Расскажите вы ей, цветы мои…». Вымарка эта, видимо, относилась ко второму представлению 1896 года. Первоначально Дорн напевал арию Зибеля из оперы Ш. Гуно «Фауст». Е. П. Карпов же, корректируя текст пьесы перед вторым представлением, намеренно снимал отвлекающие и необязательные, по его мнению, реплики и повторяющиеся «лейтмотивы». Реакция Дорна на вполне драматическое высказывание Маши, многим могла показаться нелепой и почти абсурдной. В первом издании «Чайки» Чехов все же сохранил столь своеобразную реакцию Дорна. К. С. Станиславский в спектакле МХТ выстраивал начало второго акта «контрапунктно»: каждый из героев имел свою автономную линию поведения: Маша наливает новую чашку чая, Аркадина стряхивает с платья крошки, а Дорн лежит на ковре «запрокинув руки за голову и напевает» (РЭС. Т. 2. С. 87). При таком построении сцены романс Дорна органично вплетался в общее звучание действия.

Далее Карпов сокращает часть реплики Аркадиной: «как говорится, и всегда одета и причесана comme il faut. Чтобы я позволила себе выйти из дому, хотя бы в сад, в блузе или не причесанной? Никогда». Вымарка, очевидно, имеет отношение к подготовке второго представления пьесы — 21 октября 1896 года. Е. П. Карпов стремился сделать действие более энергичным, «упругим». А. П. Чехов не пошел на такое сокращение в первом печатном издании пьесы. Эта реплика полностью присутствовала и в спектакле МХТ. Именно здесь К. С. Станиславский заставил Аркадину, наконец, встать: «Аркадина встала и стряхивает с платья крошки». Станиславскому авторские ремарки кажутся недостаточными и он «вышивает» по ним свои кружева. Вместо лаконичного указания в пьесе о том, что Аркадина «подбоченясь, прохаживается по площадке» — Станиславский пишет: «Несет пустую чашку к столу и по дороге стройно идет, потом делает несколько туров вальса, кружится, надувает юбку колоколом — и разражается смехом. Дорн на это аплодирует ей, говоря “браво”. Аркадина по дороге взяла яблоко и возвращается» (РЭС. Т. 2. С. 87). Е. П. Карпов в своем режиссерском рисунке достаточно лаконичен. {136} Он тяготеет к театральному канону. Перерабатывая спектакль перед вторым представлением, становится еще более аскетичен.

Демонстрируя свою физическую форму, Аркадина выходила в центр сцены и, «прохаживаясь, подбоченясь», на реплику «как цыпочка» переходила затем направо ([Аркадина] ***пер***[еходит] ***направо из середины***).

В финале сцены разговора с Машей Е. П. Карпов возвращал героинь, что называется, в «исходное положения» (ХОД. С. 19). Однако мизансцена была по сути (изнутри) изменена: ([Аркадина] ***сад***[ится] ***на див*[ан] *справа от* Ма**[ши]). Аркадина вновь садилась на скамейку-диван рядом с Машей, только теперь они поменялись местами:

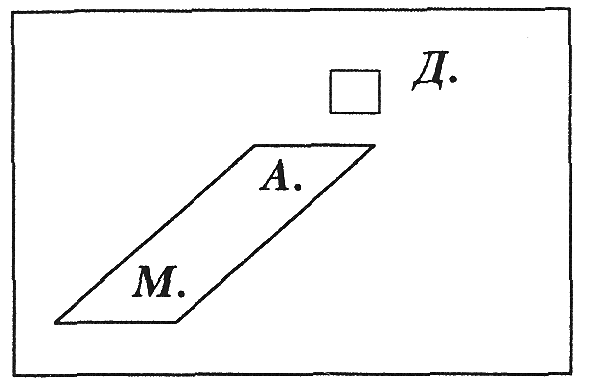


Рис. 18

Видимо, перед вторым спектаклем 21 октября 1896 года Е. П. Карпов сократил часть реплики Аркадиной — слова, которые она читает по книге, а также финал монолога, где героиня рассказывает о первом знакомстве с Тригориным. Режиссер, очевидно, почувствовал ненужность использованной А. П. Чеховым цитаты из новеллы Г. де Мопассана «На воде». Однако А. П. Чехов в первой журнальной публикации снял не этот, а другой кусок — финал реплики Аркадиной, где она применяет прочитанное из Мопассана к своему опыту. При последующих постановках вместе с цитатой был снят и сокращенный самим автором кусок. К. С. Станиславский же в спектакле МХТ, наоборот, развертывает чтение в особую сцену: по его мизансцене Аркадина укладывается в гамак и читает, лежа в гамаке. (РЭС. Т. 2. С. 89).

В александринском спектакле Сорин, Нина и Медведенко выходили из третьей правой кулисы по авторской ремарке. При этом Сорин и Нина шли впереди, а Медведенко вслед за ними катил кресло Сорина. Е. П. Карпов лишь уточняет авторскую ремарку, отмечая, что вся компания выходит справа ([Сорин, Нина и Медведенко появляются] ***Справа 3. Пр. 3***):

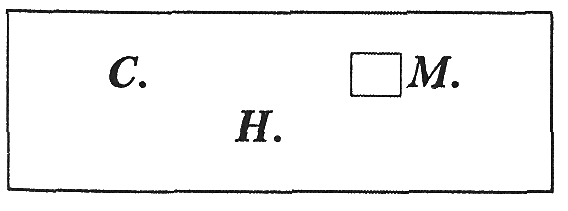


Рис. 19

{137} Е. П. Карпов указывает в своем экземпляре, что Медведенко останавливается и оставляет кресло справа около стула ([Медведенко] ***остав***[ляет] ***спр***[ава] ***около стула***). Режиссер размечает мизансцену на реплике Сорина «У нас радость» задолго до авторской ремарки. Он «разбивает» реплику Сорина и на ремарке, отмечающей обращение Сорина к сестре, выстраивает переход Нины к Аркадиной; Сорин при этом садится в кресло (***Н***[ина] ***пер***[еходит] ***к Ар***[кадиной] — ***С***[орин] ***в кресло***). Сорин и Нина появляются на сцене вместе, но расходятся в разные стороны: Нина присоединяется к Маше и Аркадиной (причем садится между ними), а Сорин опускается в кресло, которое сыграет в финале спектакля свою символическую роль.

В итоге выстраивается сложная многофигурная мизансцена: Нина сидит на скамье-диване между Машей и Аркадиной. Сорин — в кресле, Медведенко стоит чуть впереди. Затем Дорн подходит к Сорину и Медведенко.

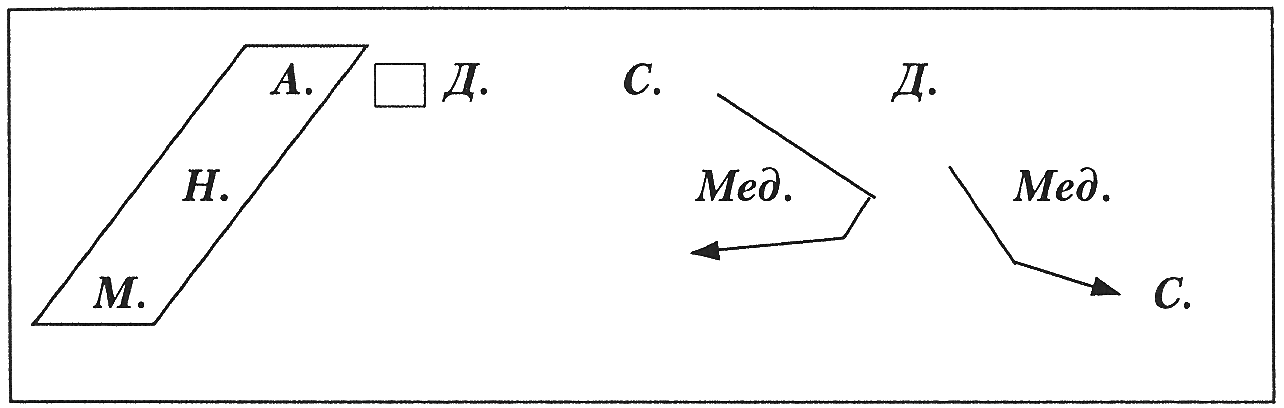


Рис. 20

Режиссер сокращает часть сцены со слов Аркадиной «***Мопассан. “На воде”, милочка***» до ее же слов «***Ну, дальше неинтересно и неверно***» (ХОД. С. 19 – 20). Реплики Аркадиной, Медведенко и Дорна, очевидно, показались замедляющими действие и воспринимались как повторы в характеристике персонажей. Этот кусок текста был снят и при первой публикации «Чайки» в «Русской мысли».

Далее следуют гораздо более серьезные и принципиальные сокращения, которые были сделаны после премьерного спектакля. В сценическом экземпляре различимы несколько вариантов сокращения.

1‑й вариант: от реплики Аркадиной «Я его почти совсем не вижу» до ремарки «|Слышно, как Сорин храпит|». Сокращению подверглась вся сцена, где Маша просит Нину прочесть и та читает монолог из пьесы Треплева. Пометки, внесенные после первого спектакля, свидетельствуют о первоначальном решении А. С. Суворина и Е. П. Карпова «вымарать» всю сцену. Значок «?|» («***бело***») слева на полях свидетельствует о том, что эта сцена затем была восстановлена. Но потом появился новый вариант сокращения.

2‑й вариант: со слов Нины «Вы хотите?» до реплики Дорна «Спокойной ночи». Вписана реплика Нины «Это так неинтересно». Этот вариант сокращения восстанавливал просьбу Маши прочесть монолог {138} и вводил мотив отказа Нины. Таким образом подчеркивались, с одной стороны, увлеченность Маши Треплевым, а с другой — полное непонимание его Ниной. Очевидно, что именно эти два варианта сокращения варьировались в спектаклях 1896 года. Введение реплики Нины «Это так неинтересно» впоследствии позволило К. С. Станиславскому придумать на эту тему целый «сюжет»: реплика Маши с просьбой прочесть монолог из пьесы Треплева «застала Нину в то время, когда она смотрела на Тригорина» (РЭС. Т. 2. С. 89).

3‑й вариант: от реплики Нины «Это так неинтересно» до реплики Маши «Как поэтично!». На полях рукописи слева от реплики Маши еле различимая карандашная пометка «***есть***». Эта пометка, очевидно, относится к спектаклям 1901 и 1902 годов. Вариант сокращения внесен уже по печатному изданию. В первой публикации пьесы в «Русской мысли» Чехов, делая купюру, исключил повтор монолога Мировой души, но, вместе с тем восстановил просьбу Маши и отказ Нины. Чехов подчеркивал разницу в восприятии Треплева Машей и Ниной. Ему важна была та характеристика Треплева, которую дает Маша. В отличие от сценического варианта при публикации была изъята лишь фраза Маши «Как поэтично!», которая являлась своеобразным рудиментом непосредственной реакции на произнесенный Ниной монолог из пьесы о Мировой душе. В спектаклях же Александринского театра 1901 и 1902 годов эта реплика была сохранена, очевидно, для того, чтобы рельефнее подчеркнуть контраст между реакциями героинь. Чехов же в итоге приходит к более тонкому построению: вслед за унылой реакцией Нины на просьбу Маши, следует ее взволнованная поэтическая характеристика Треплева, после чего раздается храп Сорина.

На реплике «Спокойной ночи» Дорн вставал, переходил в центр сцены и останавливался в глубине ([Дорн] ***Вст***[ает] ***отх***[одит] ***несколько в глубину на середине***). Е. П. Карпов стремился мизансценически подчеркнуть, что Дорн занимает положение в стороне от остальных героев. Такое своеобразное «остранение» было важно для режиссера, желающего подчеркнуть «апарт» Дорна по отношению к «человеку, который хотел…» К. С. Станиславский в своей режиссерской партитуре никак не подчеркивал реакцию Дорна. Дорн полностью «вплетен» в вязь жизненной паутины. В спектакле МХТ большее внимание будет обращено на сложные мотивировки поведения Нины и Маши (РЭС. Т. 2. С. 88 – 91).

На реплике «Табак и вино — это такая мерзость» Дорн из глубины сцены, из ее центра подходил к Сорину. Е. П. Карпов мизансценически подчеркивал негативное отношение Дорна к Сорину ([Дорн.] ***Подх***[одит] ***к С‑ну*** [Сорину]).

Режиссер сокращает реплику Аркадиной «Пустяки» (ХОД. С. 21), что подтверждается значком «б» слева на полях. В первом издании пьесы в «Русской мысли» Чехов отдает эту реплику Сорину, а слова {139} Дорна «Давно бы следовало. Табак и вино — такая мерзость» вымарывает.

Маша, Нина и Аркадина сидели на скамейке слева. Сорин в кресле, Дорн стоял слева от него, Медведенко — у правого края сцены. Здесь соблюден традиционный для александринской сцены «принцип симметрии». Вместе с тем в мизансцене присутствует и определенная «парность»: ближе всех к зрителям, напротив друг друга — Маша и Медведенко; центральная пара — Нина и Сорин — создают смысловой контраст, который еще «сыграет» в финале спектакле, Дорн и Аркадина также выйдут на первый план в финале:

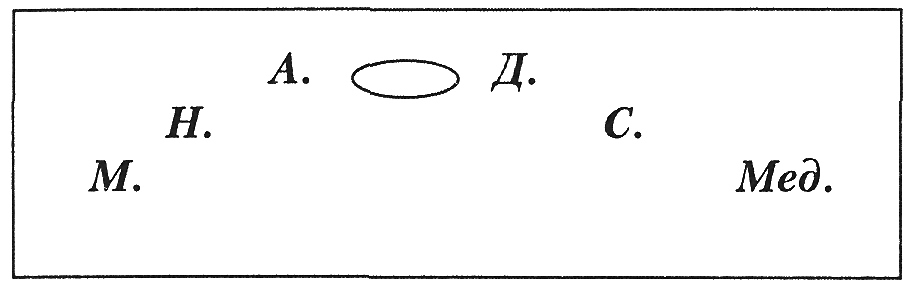


Рис. 21

В реплике Сорина Е. П. Карпов вычеркивает слова: «у вас квартира полна вышитых подушек, туфель и все такое, словно музей какой, а я все еще не жил, ничего не испытал в конце концов, и, понятная вещь, жить мне очень хочется». Поверх этого текста режиссер пишет: «***Др***[угие] ***слова***». Эта замена, по всей видимости, была сделана А. П. Чеховым во время репетиций спектакля. Смысл замены слов Сорина, как представляется, заключается в том, чтобы укрупнить противопоставление Сорина Дорну, перенести акцент с мелочных уколов на собственную неудовлетворенность Сорина самим собой. Сорин (В. Н. Давыдов) в спектакле 1896 года говорил: «Я прослужил по судебному ведомству двадцать восемь лет, но еще не жил, ничего не испытал, в конце концов, и, понятная вещь, мне очень хочется жить». Это исправление вошло полностью в текст первого издания пьесы в «Русской мысли».

В сценическом экземпляре 1896 года зачеркнута часть реплики Дорна: «Вот потому-то, что всякий по-своему прав, все и страдают». Возможно, эта вымарка была произведена на репетиции и связана с корректировкой предыдущего куска. Очевидно, здесь не устраивал иллюстративный характер обмена «псевдофилософскими» репликами, который происходил между Сориным и Дорном вслед за репликой Сорина: «Вы сыты и равнодушны, и потому имеете наклонность к философии». В первой публикации текста пьесы А. П. Чехов пошел еще дальше: он снял «философствование» и в реплике Сорина. В тексте «Чайки», появившейся в «Русской мысли», отсутствовала реплика Сорина: «Всякий по-своему прав, всякий идет туда, куда ведут его наклонности». Вместо этого появляется реплика «Вот и все». Таким образом, «философские» споры Сорина и Дорна заменяются просто взаимным естественным неприятием друг друга.

{140} На реплику Дорна «Надо относиться к жизни серьезно» на премьерном спектакле выходил Треплев с убитой чайкой. Этот безмолвный выход героя был обозначен в сценическом экземпляре значком «#» и носил символический характер. В критике по поводу этого выхода зло иронизировали: «Что это Аполлонский все время носится с дохлой уткой?»[[231]](#footnote-232). Уже на спектакле 21 октября выход Треплева с убитой чайкой был отменен (ХОД. С. 21 – 22). Коррективы носили принципиальный характер. Сокращен был весь эпизод появления Треплева с убитой чайкой до слов Маши «Завтракать пора». Поверх длинной ремарки «Мимо дома проходит ТРЕПЛЕВ с непокрытой головой, в одной руке у него ружье, в другой убитая чайка» дано уточнение: «***Справа из послед***[ней]***кул***[исы] ***за дом налево***». Вымарка, относящаяся к спектаклю 21 октября 1896 года, была сделана в два приема. Сначала вычеркнута ремарка о появлении Треплева, затем зачеркнута вся сцена. В первом издании пьесы эта сцена уже отсутствует. Выход Треплева, очевидно, должен был восприниматься как некий знак. Треплев с непокрытой головой и убитой чайкой в одной руке, с ружьем в другой как «романтический безумец» появлялся в самый разгар «философского спора» Сорина и Дорна о смысле жизни. А. П. Чехов выводил героя на реплику Дорна «Пора о вечном подумать». Аркадина окликала сына, однако он как почти мистическая фигура, лишь оглянувшись, безмолвно исчезал. Дорн пытался «снизить» серьезность ситуации, вновь напевая романс Зибеля из «Фауста», но Нина резко парировала «пошлость» Дорна: «Не детонируйте, доктор» (здесь читалась своеобразная словесная игра — доктор Дорн, доктор Фауст). Дорн пытался «снять» напряженность момента ироническим «Это все равно» и вновь «поддевал» Сорина: «Так-то, ваше превосходительство. Пора о вечном подумать». Эта сцена, видимо, корректировалась в процессе репетиций спектакля и после премьеры. К. С. Станиславский в спектакле МХТ смягчал открытое противостояние Сорина и Дорна, вводя массу мелких деталей и подробностей в поведение каждого. Дорн начинал напевать после реплики о «валериановых каплях» (причем ему подпевали Аркадина и Нина), Сорин «вытирал распустившиеся слюнки», неожиданно просыпаясь. Дорн, начиная реплику «очень твердо и положительно», затем вдруг «совершенно неожиданно» добавлял своим словам прямо противоположное звучание. Видно, здесь речь шла не об убежденности и сарказме одного и «недотепстве» другого, а о неуверенности и неопределенности жизненной позиции всех. Эта тенденция была изначально лишь намечена Чеховым. Благодаря появлению фигуры Треплева с убитой чайкой возникал своеобразный сугубо театральный эффект, который впоследствии растворялся в психологизме и «игре настроений». В спектакле 1896 года Треплев появлялся из правой последней кулисы {141} и уходил влево за дом. Это еще раз подтверждает, что в постановке 1896 года дом находился слева.

В спектакле Е. П. Карпова Маша вставала после чеховской паузы и со словами «Завтракать пора, должно быть» направлялась в дом (ХОД. С. 22). По ходу она бросала реплику «Ногу отсидела» и скрывалась налево в доме ([МАША.] |уходит| ***в дом налево***):

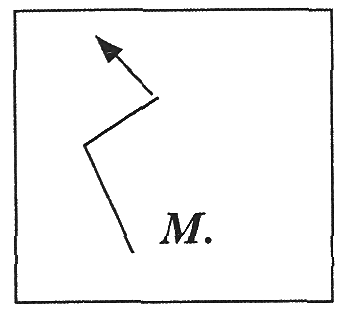


Рис. 22

Этот эпизод, имевший место на первом спектакле 1896 года, также вызвал насмешки критиков[[232]](#footnote-233). Соответственно, уже на втором спектакле здесь была сделана купюра.

По измененной мизансцене Маша после паузы вставала и сразу же без всякой реплики уходила в дом ([МАША.] |встает| ***и идет в дом***). Эта режиссерская пометка относится к спектаклю 21 октября 1896 года. В тексте видны следы значка «?» («*бело*») после реплики «Ногу отсидела», свидетельствующие о том, что снятые слова были впоследствии (при постановках в 1901 и 1902 годах) восстановлены. Конец купюры подтверждается карандашным значком «%» перед репликой Дорна. В тексте первого издания эта реплика присутствует. В спектакле МХТ К. С. Станиславский усиливает эффект: Маша не только хромает, но, более того, «поджимает ногу и бесцеремонно трет ее» (РЭС. Т. 2. С. 91).

В реплике Дорна «***Пустое***» Карпов приписывает: «***Ваше Пр‑во***» [Ваше Превосходительство]. Дописанная часть реплики относится к корректуре сценического текста для спектакля 1896 года. Она согласуется с выше сокращенной репликой Дорна «Так-то, ваше превосходительство». Делая корректуры, Е. П. Карпов хотел все же сохранить тон ироничной издевки в репликах Дорна по отношению к Сорину. Это добавление вошло в текст первой публикации пьесы в «Русской мысли» (РМ. С. 133).

Реплику Дорна «Ну, как угодно, а я без природы не могу», а также реплику Аркадиной «А книги? В поэтических образах природа гораздо трогательнее и изящнее, чем так» Карпов сокращает. Вместо фразы Дорна режиссер вписывает слова арии Зибеля из оперы «Фауст» «Расскажите вы ей…», которую уже не в первый раз напевает Дорн. Это исправление было намечено, как видно, после первого спектакля {142} 1896 года, так как в ходовом экземпляре видны неясные и стертые варианты исправлений. Кроме того, один из значков «#» явно свидетельствует о появлении Шамраева и Полины Андреевны. Этот выход следует сразу за сокращенным куском. Неизвестно, напевал ли Дорн романс в этом месте уже в спектакле 1896 года, однако в тексте первой журнальной публикации сцена выглядела именно так. Позднее, вероятно перед спектаклем 1901 года, начальные слова романса были вписаны в ходовой экземпляр Александринского театра цветным карандашом. К. С. Станиславский в спектакле МХТ развил идею А. П. Чехова, подчеркивая, что Дорн почти демонстративно теряет интерес к Сорину, переходя на лавку справа. Затем к Дорну подходил Медведенко, и между ними начинался другой разговор, Дорн раскрывал книгу (РЭС. Т. 2. С. 93).

В спектакле 17 октября 1896 года из второй левой кулисы выходили Полина Андреевна и Шамраев — (***Слева II*** *|входит* ШАМРАЕВ, за ним ПОЛИНА АНДРЕЕВНА|). Полина Андреевна сразу переходила вправо и останавливалась за Дорном, Шамраев подходил к Аркадиной целовал ей руку и выходил вперед в центр сцены, становясь между Аркадиной и Сориным. Дорн и Медведенко находились в правой части сцены по бокам от Сорина. Тем, что Карпов заставлял Шамраева бесцеремонно встать в центре сцены, он подчеркивал своеобразное «хамство» этого персонажа, его стремление показать, что именно он здесь хозяин. Такая нарочито нелепая мизансцена возникала в эпизоде «препирательства» Шамраева с Аркадиной из-за лошадей:

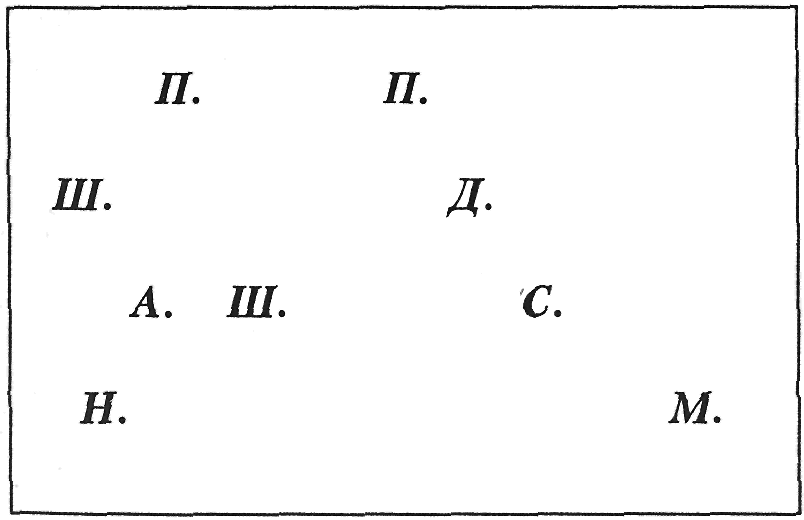


Рис. 23

К. С. Станиславский решал эту сцену более бытово: чета Шамраевых направляется к чайному столу, Полина Андреевна наливала мужу чай, а он во время разговора с Аркадиной «пихает в рот хлеб и запивает чаем» (РЭС. Т. 2. С. 93). Таким образом, в спектакле МХТ подчеркивались и хамство, и комизм в поведении Шамраева. У александринцев эта сцена была лишена бытовых подробностей и выглядела более резкой и однолинейной. Она воспринималась как своеобразный концертный «выход» Шамраева.

{143} В период работы над спектаклем 1896 года была сокращена реплика Аркадиной: «подите же, поглядите: Рыжий хромает, Казачку опоили…» (ХОД. С. 23). Это сокращение было затем внесено в текст первой журнальной публикации пьесы. Целью этой купюры, очевидно, было стремление придать реплике Шамраева динамизм. Резкий переход от разговора о лошадях к вопросу о хомутах только подчеркивал комизм желания Шамраева продемонстрировать свою значительность.

Сокращению также подверглись реплики: Полины Андреевны — «Перестаньте, умоляю вас»; Аркадиной — «Мне нет дела ни до хомутов, ни до ржи… Я поеду вот и все»; Шамраева — «Ирина Николаевна, смилуйтесь, на чем?» Сокращения, очевидно, были произведены в ходе работы над спектаклем 1896 года. Эта корректура внесена и в текст, опубликованный в «Русской мысли». Здесь отразилось стремление автора сделать эту сцену лаконичной. Снят мотив отношений Шамраева с женой, как бы стыдящейся хамства своего мужа. Был снят мотив бессмысленного упрямства в поведении Аркадиной, роднящий ее с братом («Я поеду, вот и все»), а также извиняющаяся интонация в реплике Шамраева («Ирина Николаевна, смилуйтесь…»). В новом варианте сцена стала выглядеть более резкой и динамичной.

Е. П. Карпов мизансценически обострял реакцию Аркадиной, которая на реплике: «Это старая история. В таком случае сегодня же уезжаю в Москву» вставала со скамьи и переходила на середину сцены, которую незадолго перед этим «оккупировал» Шамраев ([Аркадина, вспылив] ***Вст***[ает] ***пер***[еходит] ***пр***[аво] ***к середине***). Аркадина вставала справа от Шамраева немного ближе к зрителям. Теперь она и Сорин представляли одну группу. Станиславский также обострял мизансцену. В спектакле МХТ Аркадина, начиная горячиться, вставала с гамака. Затем, проходя мимо Шамраева, она «смотрела на него в лорнетку», говоря «повелительным тоном» (РЭС. Т. 2. С. 93).

Полина Андреевна на реплику вспылившего Шамраева: «Во всяком случае я отказываюсь от места» переходила из глубины сцены и вставала между Аркадиной и мужем, пытаясь успокоить последнего (***Полина подх***[одит] ***к* *Ш‑ву*** [Шамраеву], ***успокаивая его справа***):

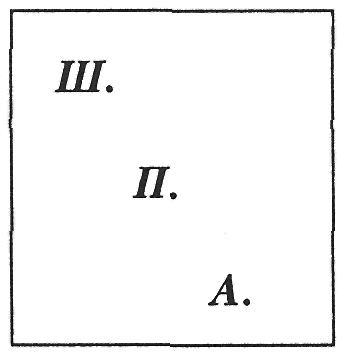


Рис. 24

В спектакле МХТ внимание было сконцентрировано не на Полине Андреевне, а на Аркадиной и реакции Дорна. Дорн «хладнокровно» {144} напевал какой-то мотив. Такая реакция как бы охлаждала весь пыл Аркадиной, и она после паузы, быстро подбегая к Сорину, «тыкала в него лорнеткой» (РЭС. Т. 2. С. 93).

Е. П. Карпов в спектакле Александринского театра решал ситуацию «всерьез», ирония, присущая Станиславскому, здесь отсутствовала. На первый план выходила действенная линия Полины Андреевны, которая пыталась всячески «сгладить» ситуацию. Эта линия развивалась и в дальнейших мизансценах, вплоть до реплики Полины Андреевны: «Что я могу?»

Произнося «Ищите себе другого управляющего!», Шамраев уходил налево в дом ([Шамраев уходит] ***налево в дом***). Полина Андреевна подходила к Нине, которая продолжала сидеть на скамье слева (***по уходе Ш‑ва*** [Шамраева] ***П***[олина] ***подходит к Нине***). На реплике «Нога моя здесь больше не будет» Аркадина отправлялась в последнюю левую кулису, где, по ремарке Чехова, «предполагается купальня» (правда, в пьесе купальня «предполагалась» не слева, а справа) — ([Аркадина уходит] ***вправо****—* ***послед***[няя] ***кул***[иса]). Затем так же, соответственно авторской ремарке, только «в зеркальном отражении», Аркадина на дальнем плане вместе с Тригориным проходила через всю сцену налево в дом. На реплике «Просто невозможно!» Нина вставала. Резкие эмоциональные движения Е. П. Карпов всегда подчеркивал переменой мизансцены ([Нина] ***Вст***[ает]).

Здесь Е. П. Карпов вновь «вспоминает» о Сорине и фиксирует его положение в мизансцене. Сорин все это время находился на правом краю сцены, еще правее — у самой кулисы — сидел Медведенко.

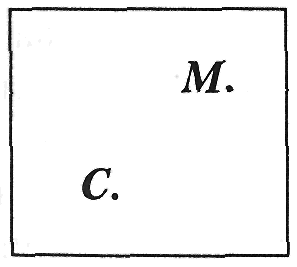


Рис. 25

На реплике Полины Андреевны «Войдите в мое положение: что я могу?» Нина по авансцене переходила вправо к сидящему в кресле Сорину:

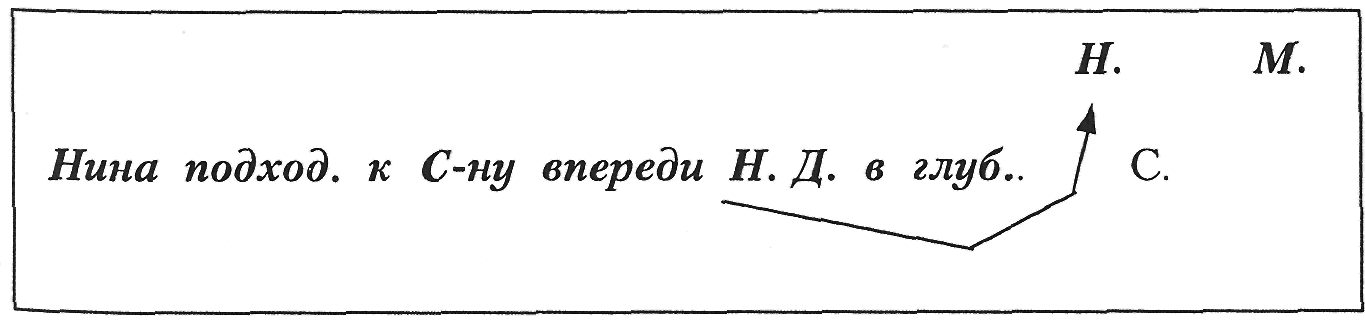


Рис. 26

{145} Таким образом, Нина и Медведенко располагались соответственно слева и справа от Сорина. Сорин же оказывался в центре мизансцены. Он и вступал в разговор. Дорн отходил назад в глубину сцены и уже оттуда бросал резкие укоряющие слова Сорину. Действие опять концентрировалось на «перепалке» Сорина и Дорна (ХОД. С. 24).

На реплике «Не правда ли?» Медведенко вставал и подходил к креслу Сорина (**Мед**[веденко] ***вст***[ает] ***подх***[одит] ***к кр***[еслу]).

Нина и Медведенко провозили Сорина в кресле по первому плану перед Дорном и Полиной Андреевной налево к дому ([Нина, Медведенко и Сорин (в кресле)] ***налево в дом впереди***):

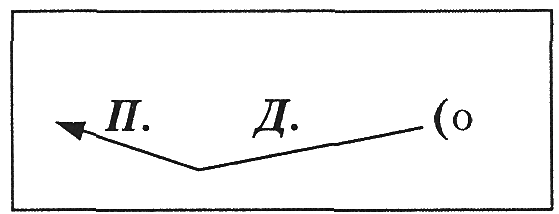


Рис. 27

После ухода Нины, Медведенко и Сорина оставшиеся в центре сцены и Полина Андреевна Дорн на его реплике «Люди скучны» выходили вперед и двигались влево к скамейке. Затем садились ([Дорн и Полина Андреевна] ***выходят вперед немного влево и сад***[ятся] ***на скамью***).

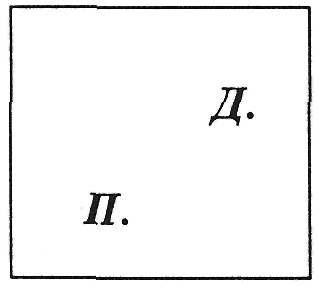


Рис. 28

Этот переход позволял Дорну, с одной стороны, произнести свою сентенцию почти у рампы, а затем, вполне «комфортно» усевшись на скамейку, игнорировать жалобы, упреки и мольбы Полины Андреевны. В спектакле МХТ К. С. Станиславский подчеркивал действенный «контрапункт» этой сцены: Дорн, становясь на доску и балансируя, переходил с одного края качалки на другой, одновременно напевая и насвистывая, а в это время Полина Андреевна, с жаром произнося свои монологи, бегала за ним по земле (РЭС. Т. 2. С. 95).

В сцене Полины Андреевны с Дорном Карпов производит сокращения: со слов Полины Андреевны «Делает, что хочет» до слов «а она и рада, потому, что скупа». И далее «Двадцать лет я была вашей женой, вашим другом… Возьмите меня к себе». Фраза «Взять всех к себе невозможно» сначала вычеркнута, потом восстановлена. Сокращения, по всей видимости, были сделаны после первого спектакля 1896 года. Целью сокращений было стремление избавиться от излишней повествовательности {146} в раскрытии основного мотива отношений Полины Андреевны и Дорна, с позиции так называемого «закона сценичности», затягивающего и отягощающего действие. Купюры, по всей вероятности, произведены Сувориным и Карповым. Однако Чехов при первой публикации пьесы в «Русской мысли» серьезно «проработал» этот эпизод. Вместо длинного рассказа Полины Андреевны о хозяйственных неудачах Шамраева Чехов вставляет слова: «И каждый день такие недоразумения. Если бы вы знали, как это волнует меня. Я заболеваю; видите, я дрожу… Я не выношу его грубости». Е. П. Карпов в спектакле 21 октября 1896 года оставил рассеянную реакцию Дорна «Да» и паузу после нее. Чехов же, исключив это междометие, продолжил монолог Полины Андреевны, переводя его в регистр страстной мольбы: «|умоляюще| Евгений, дорогой, ненаглядный, возьмите меня к себе!» Однако далее было снято слишком откровенное признание героини: «Двадцать лет я была вашей женой, вашим другом… Возьмите меня к себе». Фраза «Взять всех к себе невозможно» также перед вторым представлением 1896 года была снята, однако затем восстановлена Чеховым в тексте первой журнальной публикации. Соответственно, она была восстановлена и в сценическом тексте последующих спектаклей Александринского театра. Желая завершить этот эпизод и не затягивать его, как это было сделано в первоначальной редакции, Чехов в журнальной публикации вводит реплику Полины Андреевны: «Простите, я надоела вам». Однако в сценическом экземпляре Александринского театра сцена ревности Полины Андреевны «вполголоса» еще продолжается даже после появления Нины. Дорн напевает романс Демона «В час свиданья, в час разлуки…» (хотя правильно: «В час разлуки, в час свиданья…»), а Полина Андреевна его упрекает: «Вы опять провели все утро с Ириной Николаевной!» На что Дорн отвечает: «Надо же мне с кем-нибудь быть». Всего этого уже нет в тексте журнальной публикации. В сценическом тексте второго спектакля 1896 года сцена выделена паузами, о чем свидетельствуют два значка «%», которые отграничивают этот эпизод. Значок «#» и пометка «***вход***[ит]» в данном случае запаздывают по отношению к авторской ремарке о появлении Нины:

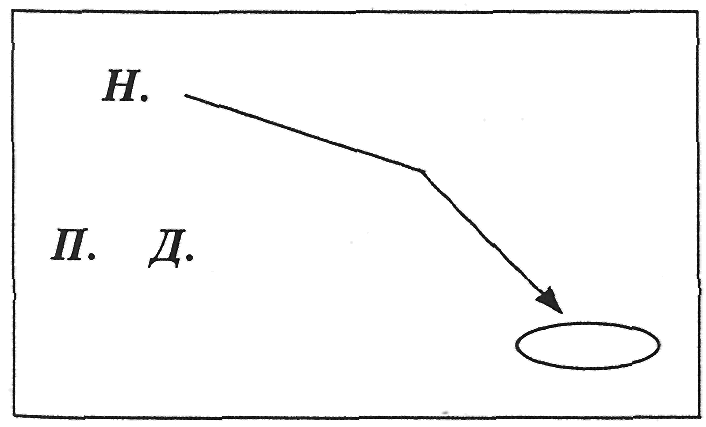


Рис. 29

{147} На реплику Полины Андреевны «Простите меня» Нина шла от дома вправо по диагонали через всю сцену к клумбе и начинала рвать цветы. Полустертые следы предыдущей мизансцены, относящиеся к спектаклю 17 октября, видны выше. По первоначальному замыслу Чехова здесь должен был возникать своеобразный сценический «контрапункт»: действенная линия Нины, мольбы Полины Андреевны и Дорн, напевающий романс Демона. Эта «сценическая полифония» оказалась непонятой и была снята.

В то время как Полина Андреевна и Дорн сидели на скамейке слева, Нина проходила по диагонали от дома через всю сцену вправо. Нина по этой мизансцене начинала свое движение в то время как Полина Андреевна все еще одолевала Дорна своими жалобами и мольбами. Е. П. Карпов строил мизансцену таким образом, что Нина как бы не замечала сидящих за ее спиной героев (ХОД. С. 25). Для них также появление Нины было неожиданным. Они замечали ее не сразу. Заметив Нину, Дорн фактически окликал ее, и она подходила к нему с цветами:

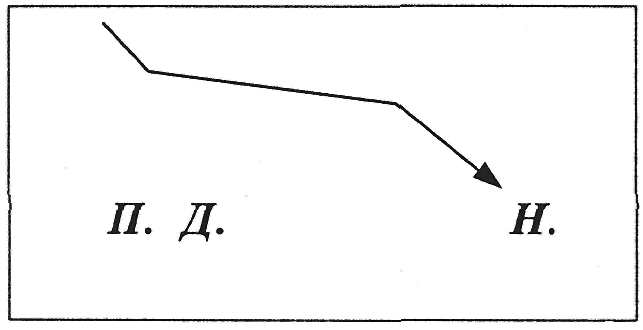


Рис. 30

К. С. Станиславский в спектакле МХТ, наоборот, строит сцену на встречном движении: Дорн и Полина Андреевна находились на авансцене справа, а Нина шла из глубины им навстречу (РЭС. Т. 2. С. 95). Поэтому здесь не было резкого, сугубо театрального эффекта. Ситуация трактовалась мягче и более жизненно.

В спектакле Е. П. Карпова на реплике «Извольте» Нина направлялась налево к Дорну, вручала ему цветы и отходила в правую часть сцены. Режиссер специально отводил ее в сторону, чтобы героиня не видела разыгравшуюся «на уход» сцену с цветами (Полина Андреевна просит Дорна отдать ей цветы и в порыве ревности рвет их) — ([Нина] ***подходя к нему*** [Дорну] **— *отдает их*** [цветы] ***потом отходит направо***). К. С. Станиславский также «отводит» Нину вправо, в то время как Дорн и Полина Андреевна удаляются в глубину сцены и «эпизод с цветами» происходит на мостике, перекинутом через ручей (РЭС. Т. 2. С. 95, 97).

Сцена «с цветами» в спектакле Е. П. Карпова разыгрывалась фактически на пороге дома. Планировка декорации второго акта позволяла «приблизить» эту сцену к зрителям. Режиссер лишь разводит героев по разным краям сцены ([Оба — Дорн и Полина Андреевна — идут] ***налево*** [в дом]).

{148} После слов Нины «… по такому пустому поводу» в сценическом экземпляре значком «%» отмечена пауза перед началом нового смыслового куска. Е. П. Карпов в реплике Нины сокращает слова: «Они скромны. Вчера я попросила его дать мне автограф, и он, шаля, написал мне плохие стихи, нарочно плохие, чтобы всем стало смешно…» Сокращение, очевидно, было произведено после первого представления спектакля 1896 года. В пользу такого предположения говорят режиссерские пометки к сокращенному тексту, которые затем были зачеркнуты. В тексте журнальной публикации сокращенного куска уже нет. Однако, в отличие от сценического экземпляра, в печатном тексте появляется еще одна фраза: «Это кажется даже странным…» Такой вариант завершения монолога Нины свидетельствует о том, что Чехов «дорабатывал» сокращение, произведенное во время подготовки к второму представлению пьесы 21 октября 1896 года. В спектакле МХТ этой завершающей фразы не было. В режиссерском экземпляре К. С. Станиславского она вычеркнута черным карандашом (РЭС. Т. 2. С. 96).

На премьерном спектакле в Александринском театре Нина в конце монолога перед выходом Треплева садилась на скамейку, стоящую на правом краю сцены. Таким образом, Треплев должен был положить убитую чайку к ногам сидящей Нины. Вместе с сокращением финала монолога Нины эта мизансцена была отменена на втором представлении спектакля 1896 года. Соответственно, возникают два варианта: либо вся последующая сцена шла «на ногах», либо на втором представлении «Чайки» Нина садилась на скамейку раньше ([Нина] ***Сад***[ится] ***напр***[аво] ***на скам***[ейку]).

В спектакле МХТ Нина садилась на лавку справа от публики уже перед началом монолога. К. С. Станиславский «уходил» от театральности этого куска, заставив героиню, рассуждая о привлекательности и странностях артистической судьбы, «разбирать цветы и делать букетик» (РЭС. Т. 2. С. 97). В спектакле же Александринского театра лирическое высказывание Нины носило характер традиционного театрального монолога. Вслед за последней фразой Нины (в соответствии с авторской ремаркой) Треплев выходил из первой левой кулисы (перед домом) и направлялся к героине через всю сцену вдоль линии рампы (***I к***[улиса] ***слева***):

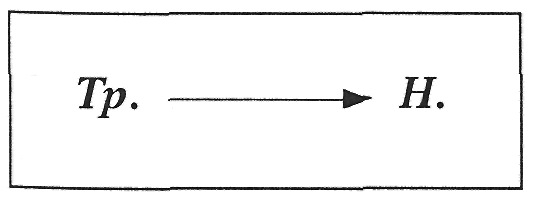


Рис. 31

По первоначальной мизансцене 17 октября 1896 года Нина сидела на скамейке, находящейся на сцене справа, а Треплев стоял рядом чуть глубже, лицом к зрителям:

{149}

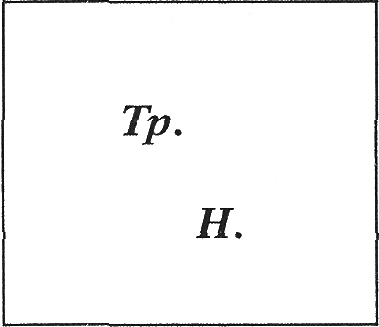


Рис. 32

На первом представлении «Чайки» в Александринском театре Треплев садился на стул отдельно от Нины на реплике «мое присутствие стесняет вас» ([Треплев] ***Сад. на стул***):

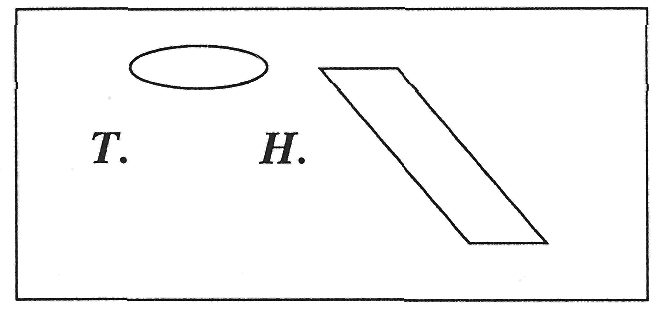


Рис. 33

Здесь возникала несколько неловкая статичная мизансцена (ХОД. С. 26): герои, разговаривая, сидят. При этом Нина поднимает чайку и кладет ее на скамью, продолжая сидеть. Очевидно, эта была одна из тех мизансцен, о которых Суворин говорил как о «неудачных». Впоследствии она, видимо, была скорректирована. Поскольку в режиссерском экземпляре нет указания на то, что Нина садится на скамейку, то становится вполне проблематичным и то, что садится на стул и Треплев. В спектакле МХТ Треплев, разговаривая с Ниной, облокачивался на ружье. Нина же вставала со скамьи и переходила к качалке, стоящей в центре сцены (РЭС. Т. 2. С. 97). К. С. Станиславский делал мизансцену психологически пластичной, Е. П. Карпов оставался в рамках театрального шаблона, и оттого верная пластика этой мизансцены так и не была найдена.

В реплике Нины режиссер Александринского спектакля сокращает слово «придирчивы». Это сокращение не отражено в тексте журнальной публикации (РМ. С. 135). Значком «%». Е. П. Карпов отмечает паузу после слов Треплева «Я все сжег, все до последнего клочка…». Режиссер акцентирует здесь драматизм переживаний героя.

На реплике «Пьеса не понравилась, вы презираете мое вдохновение, уже считаете меня заурядным, ничтожным, каких много» перед авторской ремаркой «топнув ногой» режиссер делает пометку ([Треплев] ***Вст***[ает]). Эта пометка по сути заменяет чеховскую ремарку. Чехов, очевидно, вообще не предполагал, что Треплев будет садиться. Однако, Карпов «посадил» обоих героев, и соответственно, должен был найти способ выразить сильное эмоциональное движение.

{150} Тригорин выходил слева из дома соответственно авторской ремарке ([Тригорин идет] ***слева из дома***).

На реплике «Не стану мешать вам» Треплев быстро уходил в первую правую кулису, проходя мимо Нины ([Треплев уходит быстро] ***направо мимо Нины в I к***[улису]). Тригорин подходил к Нине, находящейся у правого края сцены, после того, как она его окликала: «Здравствуйте, Борис Алексеевич!»:

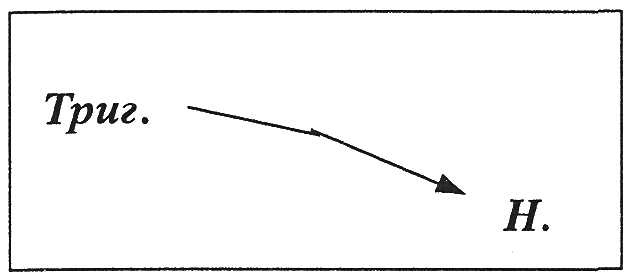


Рис. 34

В реплике Тригорина Е. П. Карпов сокращает слово «**очень**» (ХОД. С. 27). В текст журнальной публикации это сокращение не вошло, и, следовательно, было отменено. В той же реплике Тригорина слово «**вредно**» в сценическом экземпляре исправлено на слово «**враждебно**». В журнальной публикации пьесы это слово присутствует уже в исправленном виде (РМ. С. 138). Значит, в Александринском спектакле 1896 года реплика звучала уже в откорректированном виде.

В карповском экземпляре сокращена, а затем восстановлена часть реплики Тригорина: «Должно быть, укладываться…» (ХОД. С. 30). Сокращения, вероятно, относятся к периоду подготовки спектакля 1896 года. Реплика восстановлена уже в сценическом варианте. Имеется она и в журнальной публикации (РМ. С. 139).

Значком «%» режиссер отмечает паузу в реплике Тригорина после ремарки «оглядывается на озеро». Здесь для Е. П. Карпова, очевидно, важно было подчеркнуть, что у Тригорина картины природы вызывают массу ассоциаций и чувств. Таким же значком «%» в сценическом экземпляре отмечена пауза после ремарки, указывающей, что Тригорин что-то записывает в книжку перед репликой Нины: «Что это вы пишете?» Эта пауза, безусловно, связана с предыдущей. Свои ощущения и мысли, «нажитые» и пробужденные созерцанием озера («оглядывается на озеро»), Тригорин превращает в рабочие записи — в «сюжет для небольшого рассказа».

Е. П. Карпов сначала сокращает, а затем частично восстанавливает финал второго действия: со слов Нины «Не надо так» до ее реплики «Сон!» (ХОД. С. 31). Это сокращение, как видно из текста ходового экземпляра, относится к периоду работы над спектаклем 1896 года. Сначала после реплики «Не надо так» Нина сразу подходила к рампе и произносила финальную реплику «Сон!». Затем была восстановлена реплика Аркадиной (из окна) «Борис Алексеевич!», и, наконец, весь {151} финал, кроме реплики Тригорина «Сейчас!» То, что эти исправления относятся не к спектаклям 1901 и 1902 годов, подтверждается тем, что весь финал вошел в журнальную редакцию 1896 года, а полустершаяся карандашная пометка «есть» слева может относиться тоже к этому времени. Значки «*б*» и «*VV*» подтверждают, что текст в спектаклях 1900‑х годов сначала был снят, а потом восстановлен.

В спектакле МХТ Нина не выходила к рампе на финальной реплике, а садилась на скамью «с восторженным лицом», запрокидывала руки за голову, головой облокачивалась о дерево (РЭС. Т. 2. С. 105). Финал второго акта у Станиславского был поэтичным. Заключительная сцена александринской премьеры носила подчеркнуто театральный характер, рассчитанный на внешний «эффект».

### **{****152}** III действие

Сохранилась планировка сценического пространства третьего действия в спектакле 1896 года (ХОД. С. 32):

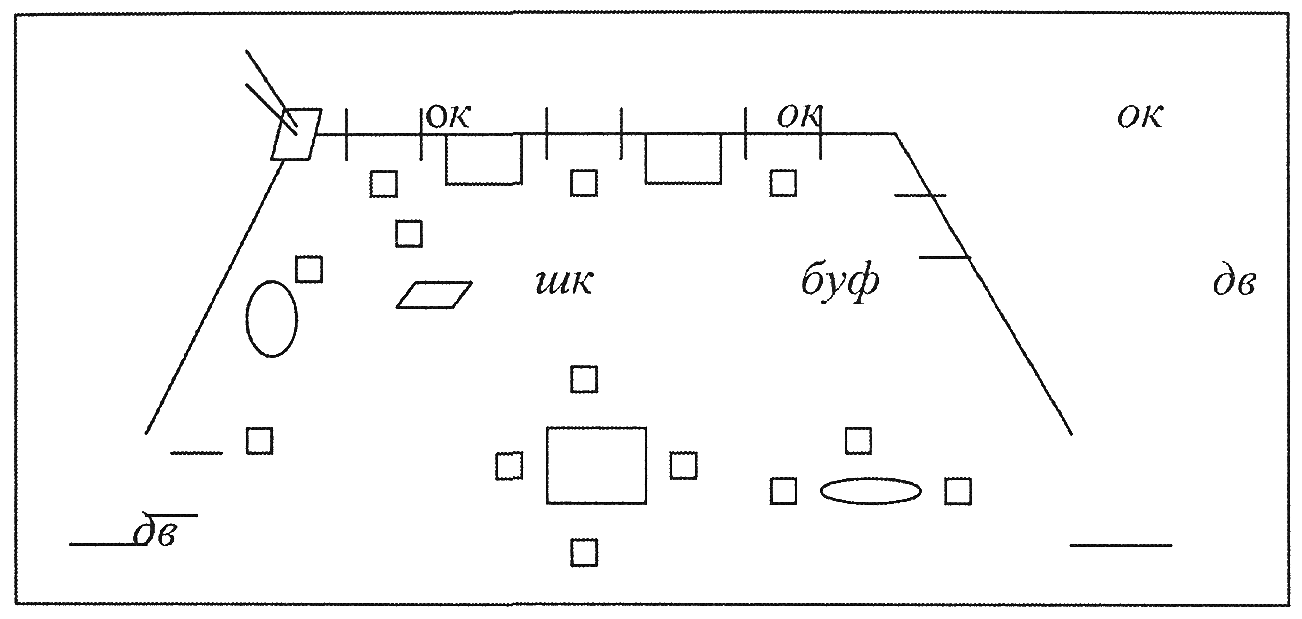


Рис. 35

В постановке Александринского театра использовался традиционный павильон, имевшийся в распоряжении постановочной части. Слева, ближе к зрителям, — дверь. На правой стене дверь находилась в глубине. На центральной стене напротив зрителей были расположены три окна. Между ними стояли шкаф со стеклянной дверцей и буфет. Под окнами стояли три стула (под каждым). В центре, ближе к авансцене, — большой прямоугольный стол. Вокруг него четыре стула. У левой стены круглый столик с двумя креслами по бокам. У противоположной стены, ближе к зрителям, развернутый на зал, стоял такой же столик с тремя креслами. В левом углу комнаты была печь. Перед левым окном — маленький столик или этажерка. За исключением незначительных расхождений в деталях планировка, помещенная на этой странице экземпляра, совпадает с монтировкой спектакля, поданной Е. П. Карповым в монтировочную часть 28 сентября 1896 года. В процессе подготовки спектакля кое-что уточнялось, приспособлялось к постановочным требованиям, что называется, на ходу.

При поднятии занавеса Тригорин сидел за столом слева, Маша стояла позади стола в центре:

{153}

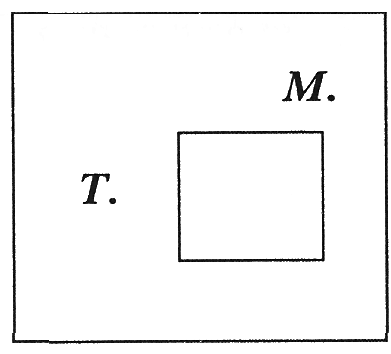


Рис. 36

Значком «%» Е. П. Карпов в сценическом экземпляре отмечает паузу после ремарки: «наливает по рюмке». После довольно бесцеремонной реплики Тригорина «Не много ли будет?» эта пауза приобретала более глубокий смысл: Маша должна была преодолеть определенный психологический барьер, чтобы начать исповедь. Не исключено, что некоторая «заторможенность» проистекала и от известной доли опьянения. Режиссер намечает паузу («%») после реплики Маши: «Желаю вам». Здесь Е. П. Карпов, очевидно, предполагал, что Маша вкладывает в это пожелание определенный подтекст. На паузе после реплики «Впрочем, это не мое дело» Маша отходила от стола вправо ([Маша] ***Отх***[одит] ***направо***).

По авторской ремарке из левой двери выходил Яков с чемоданом и проходил через всю сцену по диагонали в правую дальнюю дверь (ХОД. С. 33). В то же время из правой дальней двери выходила Нина и отступала чуть в сторону, давая пройти Якову (|ЯКОВ проходит слева направо // с чемоданом; ***справа*** входит НИНА и останавливается у окна| ***в глубине у правого*** [зачеркнуто] ***направо***). По первоначальной мизансцене Нина сразу же уходила в глубину и останавливалась у правого окна. Таким образом подчеркивалась ее отстраненность от диалога, происходящего между Машей и Тригориным. Затем эта мизансцена была изменена. Нина отходила не в глубину, к окну, а просто вправо. Тем самым она занимала более удобное положение для начала следующей сцены. Карпов не размечал эту мизансцену подробно, задавая лишь направление движения героини, полагаясь, очевидно, на интуицию актрисы.

Маша вставала на реплике «И его мать старушку жалко»:

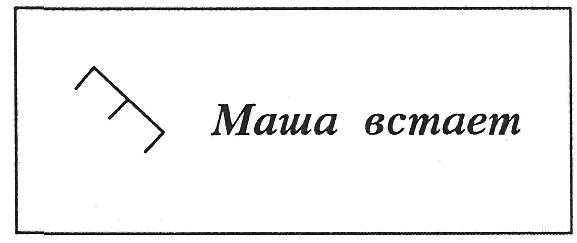


Рис. 37

Карпов придумывает довольно замысловатую мизансцену: Тригорин обходит стол спереди, чтобы подойти к Маше (***Тригорин встает*** {154} ***и впереди стола подходит к Маше***). Это происходит в то время, когда Нина уже находится в комнате. Здесь явно возникает некоторая напряженность ситуации. К. С. Станиславский в своей режиссерской партитуре идет еще дальше: в этой сцене Маша и Сорин видят вошедшую Нину и «играют напоказ». Маша говорит свои слова так, чтобы Нина слышала: «вот, мол, до чего ты меня довела». Тригорин же, «который поглядывал во время еды на задумчивую Нину», встает и почти демонстративно «трясет долго руку Маши» (РЭС. Т. 2. С. 109). Е. П. Карпову не было свойственно подчеркивать в ситуациях и положениях пьесы своеобразную «игру», которой увлекались персонажи спектакля МХТ. Герои александринского спектакля 1896 года были серьезнее, хотя «драматизм» их был, в известной степени, однолинейным.

Значком «%» Карпов отмечает паузу после реплики Маши: «Очень вам благодарна за ваше доброе расположение». На реплике «Прощайте» Маша уходила в правую дальнюю дверь, фактически проходя мимо Нины ([Маша уходит] ***направо****—* ***в глубину***). С репликой «Чет или нечет?» Нина подходила к Тригорину справа, фактически занимая машино место ([Нина] ***Подходит к Тригорину справа***):

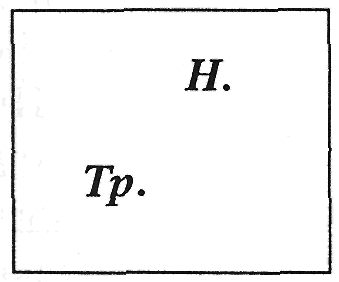


Рис. 38

Значком «%» Карпов подчеркивает чеховскую паузу в реплике Нины перед словами «Больше нам говорить нельзя…». Далее Е. П. Карпов намечает паузу («%») в реплике Заречной, отсутствующую у А. П. Чехова. Цезура в авторском тексте выражена лишь многоточием. В спектакле 1896 года эта пауза подчеркнута перед словами Нины: «Перед отъездом дайте мне две минуты». В спектакле МХТ К. С. Станиславский, в отличие от Е. П. Карпова, следует авторскому указанию. Он наполняет действием паузу, обозначенную Чеховым: здесь Нина вскакивает и пытается отойти, Тригорин удерживает ее и приживает к губам ее руку, следует продолжительный поцелуй, Нина осторожно вырывает руку, идет прочь, останавливается у печки, ковыряет что-то в ней «задумчиво», затем подходит к Тригорину, быстро проговаривает конец реплики и стремительно уходит, в то время как Тригорин целует медальон (РЭС. Т. 2. С. 111). Как видим, Е. П. Карпов выстраивает этот эпизод строже, более заботясь о внутреннем драматизме сцены.

{155} По мизансцене Карпова после ухода Нины — ([Нина уходит] ***вправо. Тригорин идет в глубину и затем выходит***) — слева выходили Аркадина и Сорин — ([Аркадина выходит] ***слева***; [Сорин выходит] ***на ав*[ан] *сцену — слева***), Тригорин (Н. Ф. Сазонов) уходил в глубину и, обходя сцену, затем выходил навстречу Аркадиной и Сорину слева. Справа из той же двери, куда только что ушла Нина, выходил Яков — ([Яков выходит] ***справа***):

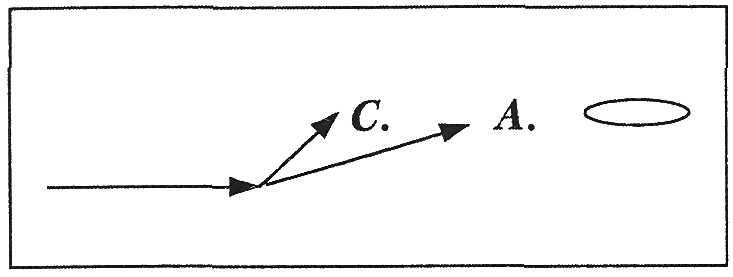


Рис. 39

На реплике «Pardon, мы помешали…» Аркадина садилась на стул слева от овального столика (ХОД. С. 34):

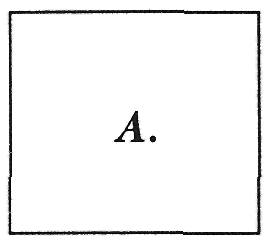


Рис. 40

Яков с посудой на реплике «Слушаю» уходил в дальнюю правую дверь (Яков уходит вправо с посудой). Тригорин на реплике «Страница 121…» уходил налево в ближнюю к зрителям дверь ([Тригорин уходит] ***налево***):

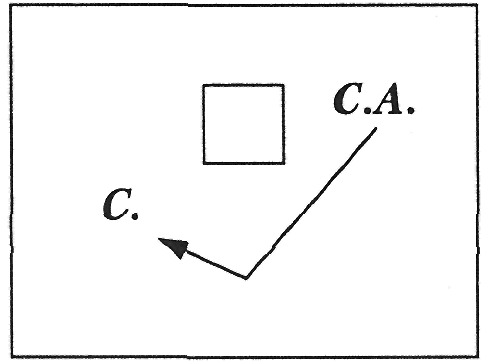


Рис. 41

Сорин на реплике «Вы уезжаете» переходил налево и садился у обеденного стола ([Сорин] ***пер***[еходит в] ***лев***[о]; [Сорин] ***Сад***[ится]):

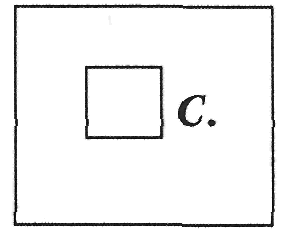


Рис. 42

{156} Е. П. Карпов значком «%» отмечает паузу перед репликой Сорина «Мне кажется, было бы лучше…», совпадающую с авторской ремаркой: «насвистывает, потом нерешительно». Режиссер подчеркивает раздражение и резкую перемену настроения Аркадиной тем, что исполнявшая эту роль актриса А. М. Дюжикова вставала (ХОД. С. 35) за целую фразу до авторской ремарки «решительно» и реплики: «Нет у меня денег!» ([Аркадина] ***Вст***[ает]).

Карпов динамизировал мизансцену, заставляя Сорина встать ([Сорин] ***Вст***[ает]) в то время как он, желая сгладить ситуацию, говорил о том, что он сам бы не прочь дать денег Треплеву. В спектакле МХТ Сорин был более подвижен и динамичен. К. С. Станиславский заставлял Сорина встать после реплики Аркадиной: «Нет у меня денег». Сорин по мизансцене МХТ «хохочет и встает», а затем «говорит немного иронически, гуляя вокруг стола». Вообще самое главное, чего явно недоставало спектаклю александринцев — это присущая Чехову ирония, которую тонко уловил Станиславский, сделав ее ключевым принципом поведения героев.

На первом представлении пьесы в 1896 году Медведенко выходил из левой двери по авторской ремарке на реплику Сорина «Вся моя пенсия уходит на земледелие, скотоводство и все» ([входит] ***слева*** [Медведенко]). После сокращения последующей сцены для второго представления 21 октября выход Медведенко в этой сцене становился проблематичным. Быть может, на втором спектакле он вообще здесь не выходил, и появление его имело место ниже по тексту, где он прибегал на зов Аркадиной о помощи.

В спектакле 17 октября Медведенко появлялся в самый разгар объяснения Аркадиной с Сориным со своими вечными рассуждения о цене на сено. Бесцеремонно осматривая звезду на груди у Сорина, он говорил о том, что предпочел бы получить вместо медали деньги. Аркадина обрывала его и просила удалиться. Медведенко удалялся в ту же левую дверь, откуда только что появился на реплику Аркадиной: «Мы хотели бы остаться вдвоем» ([Медведенко уходит] ***налево***).

В реплике Сорина слово «раннего» Карпов менял на слово «самого». Изменение было, очевидно, произведено в ходе подготовки премьеры спектакля 1896 года. На втором представлении 21 октября был снят весь кусок. Сокращены были реплики Медведенко, Аркадиной и Сорина: со слов «Учитель из Телятьева…» до слов «Голова кружится». Сокращение осуществлено после первого представления. Сцена появления Медведенко казалась ненужной и ничего, по мнению многих, не прибавляла к характеристике персонажа. Однако она свидетельствует о стремлении Чехова множить комические эффекты в самые острые сюжетные моменты, а также сопровождать появление героев их «лейтмотивами». Чехов согласился с купюрой, и в текст журнальной публикации сцена появления Медведенко уже не вошла. Зато перед репликой Сорина «Голова кружится» появились слова: {157} «Ты добрая, милая… Я тебя уважаю… Да… Но опять со мной что-то того…» (РМ. С. 143).

На реплику «Петруша, дорогой мой…» Аркадина подбегала к Сорину, а затем на реплике «Помогите мне, помогите» бросалась к левой двери ([Аркадина] ***Идет*** [зачеркнуто] ***Подбегает к Сорину бежит к лев***[ой] ***дв***[ери]). Навстречу ей выходили Треплев и Медведенко — (***Слева*** [входит Треплев, возвращается Медведенко]); на реплике «Ему дурно» Аркадина бежала в глубину сцены и брала из шкафа графин, наливала воду в стакан, возвращалась к Сорину и давала ему попить ([Аркадина] ***берет воду дает ему*** [Сорину]). Треплев и Медведенко, подбежав к Сорину, вставали слева от него, Треплев несколько сзади, Медведенко впереди (ХОД. С. 36):

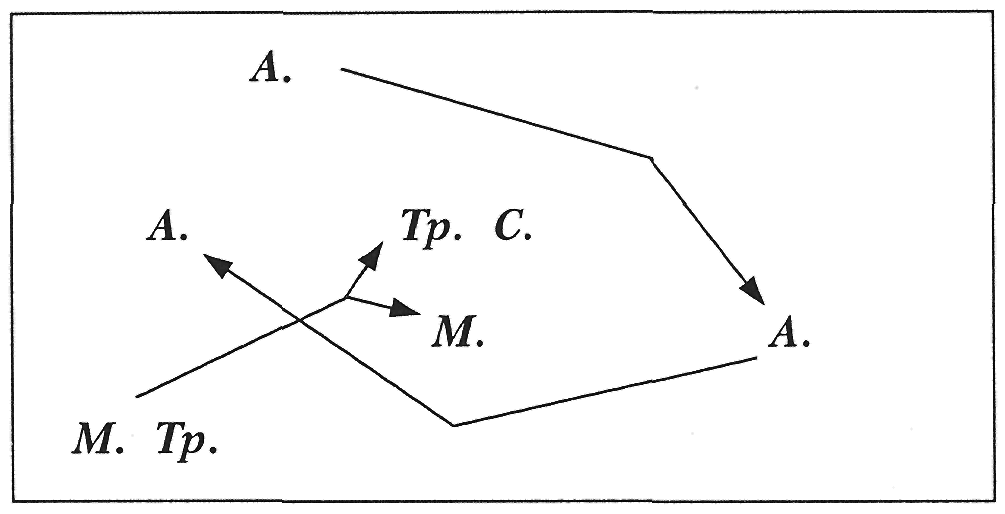


Рис. 43

Значком «%» Карпов обозначает паузу перед репликой Сорина «Ничего, ничего». Герои на мгновение застывали, наблюдая за состоянием Сорина.

Медведенко уводил Сорина на реплику «Есть загадка…». Однако Сорин освобождался от его помощи и шел самостоятельно, опираясь на трость. Они оба уходили по первому плану от правой стороны обеденного стола в левую дверь ([Медведенко и Сорин уходят] ***налево***).

Паузой («%») перед обращением Треплева к Сорину режиссер разделял реплику героя на два интонационных и темпо-ритмических куска.

По уходе Сорина Аркадина отходила от стола немного вправо ([Аркадина] ***отходит***), Треплев переходил, наоборот, влево. Весь дальнейший разговор они вели, находясь по разные стороны стола:

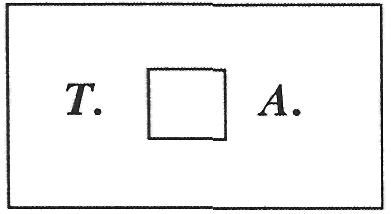


Рис. 44

{158} Значком «%» режиссер обозначает паузу после реплики Аркадиной «Я актриса, а не банкирша». Эта пауза совпадала с авторской ремаркой. Карпов также намечает паузу и после реплики Треплева «Мама, перемени мне повязку. Ты это хорошо делаешь», которая в данном случае означала у режиссера «оценку» Аркадиной неожиданной просьбы Треплева. Если придерживаться режиссерского экземпляра, то видно, что Карпов переносит авторскую ремарку ниже по тексту. На реплику Аркадиной «Садись» Треплев лицом к зрителям садился на стул, стоявший впереди обеденного стола. Аркадина снимала повязку, стоя справа от него:



Рис. 45

Режиссер намечает паузу («%»), замещающую авторскую ремарку: «целует в голову». Саму авторскую ремарку Карпов смещает ниже по тексту. Аркадина отправлялась за бинтом и ножницами лишь после того, как снимала старую повязку и видела следы от раны ([Аркадина] ***идет к шкафчику достает бинт и ножницы***). Она целовала Треплева в голову и после паузы на реплике «А ты без меня опять не сделаешь чик‑чик?» шла в глубину сцены налево к шкафу и, взяв из него бинт и ножницы, возвращалась к Треплеву. Значком «%» режиссер отмечал паузу в реплике Треплева, совпадающую с авторской ремаркой или замещающую ремарку: «целует ей руку».

Треплев сидел на стуле лицом к зрителям, Аркадина стояла чуть впереди:

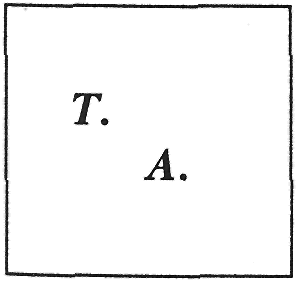


Рис. 46

В сценическом экземпляре Александринского театра пауза («%») обозначена как начало нового интонационного куска в реплике Треплева (ХОД. С. 37). Интонационная пометка совпадает с авторской ремаркой. Е. П. Карпов подчеркивал ассоциативно-психологический переход в линии поведения Треплева, связывающий его воспоминания {159} о детстве с выражением сиюминутного отношения героя к матери.

Далее идет серия корректировок в диалоге Треплева и Аркадиной, имеющих принципиальное значение. Они, как мы помним, были инициированы цензурой. Однако они носят существенный драматургический характер, так как влияют на природу отношений и коллизий, разворачивающихся между главными героями. Для того чтобы понять, как звучала эта сцена в спектакле 1896 года, обратимся к сценическому тексту и проследим динамику его исправлений.

В реплике Треплева слова «… зачем ***между мной и тобой стал*** этот человек?» исправлены: «… зачем ***ты так поддаешься влиянию*** *это****го*** человек**а**?» Соответственно в реплике Аркадиной фраза «Я сама увезу его отсюда» заменена на: «Я сама ***прошу*** его ***уехать*** отсюда». Сокращена реплика Аркадиной: «Сама близость, конечно, не может тебе нравиться, но ты умен и интеллигентен, я имею право требовать от тебя, чтобы ты уважал мою свободу». А следом убрана ключевая фраза Треплева: «Я уважаю твою свободу, но и ты позволь мне быть свободным и относиться к этому человеку как я хочу». И, наконец, реплика Треплева сокращена и изменена. Вместо слов о Тригорине «… он теперь где-нибудь в гостиной или в саду, смеется ***надо мной*** и над ***тобой***…», Треплев говорит: «… он теперь где-нибудь в гостиной или в саду, смеется над ***нами***…».

11 августа 1896 года А. П. Чехов, прося И. Н. Потапенко внести исправления в цензурный экземпляр, писал: «Что ее сын против любовной связи, видно прекрасно по ее тону. На “опальной” 37 странице он говорит же матери: “Зачем, зачем между мной и тобой стал этот человек?” На этой 37 странице можно вычеркнуть слова Аркадиной: “Наша близость, конечно, не может тебе нравиться, но”. Вот и все. Подчеркнутые места зри в синем экземпляре». И. Н. Потапенко своей рукой внес исправления в этот экземпляр и 23 августа писал А. П. Чехову: «Пьеса твоя претерпела ничтожные изменения. Я решился сделать их самовольно, так как от этого зависела ее судьба и притом они ничего не меняют». Однако исправления носили весьма существенный характер. В новом варианте реплики приобрели более блеклый морализаторский характер: «Зачем ты поддаешься влиянию этого человека?» В ответных репликах Аркадиной также существенно ослаблена энергия и сила высказываний в угоду моральной благопристойности; так вместо энергичной реплики Аркадиной: «Я сама увезу его отсюда» — появляется вялая: «Я сама прошу его уехать отсюда». Вполне откровенный и резкий обмен репликами между Аркадиной и Треплевым в следующей сцене просто вымарывается. У Чехова Аркадина говорит: «Наша близость, конечно, не может тебе нравиться, но ты умен и интеллигентен, я имею право требовать от тебя, чтобы ты уважал мою свободу». Этот пассаж Треплев парирует мгновенно: «Я уважаю твою свободу, но и ты позволь мне быть свободным и относиться {160} к этому человеку, как я хочу». Это пик интеллектуального поединка, где позиции героев выявляются со всей очевидностью. Слово сказано: «свобода», личная свобода, которой герои не хотят и не могут поступиться, понимая ее каждый по-своему, в силу своего разумения. Это-то место и было вымарано, и конфликт ушел в «подтекст» отношений, высшая точка в диалоге оказалась как бы пропущенной. В итоге получалось, что на реплику Аркадиной «Я сама прошу его уехать отсюда» — Треплев отвечал: «Благороднейшая личность. Вот мы с тобой почти ссоримся из-за него, а он теперь где-нибудь в гостиной или в саду, смеется надо мной и над тобой, развивает Нину, старается окончательно убедить ее, что он гений». Таким образом, получалось, что разговор с определения мотивов в отношениях между матерью и сыном переходит на обсуждение личности и поведения Тригорина. Этим же было продиктовало и изменение реплики, где вместо слов «смеется надо мной и тобой» появляется обобщенное «смеется над нами». В тексте первой журнальной публикации весь текст был восстановлен в авторской редакции (РМ. С. 144). Однако в спектакле 1896 года эта сцена шла в цензурованном И. М. Литвиновым варианте.

На реплике «Для тебя наслаждение говорить мне неприятности» Аркадина отходила от Треплева вправо ([Аркадина] ***Отх***[одит] ***направо***). Е. П. Карпов мизансценически усиливает своеобразное «отдаление» Аркадиной после сцены, казалось бы, сблизившей ее с сыном.

На реплике «Я талантливее вас всех, коли на то пошло!» Треплев не только срывал повязку (что соответствовало авторской ремарке), но при этом и вставал ([Треплев] ***Вст***[ает]). Таким образом, Е. П. Карпов мизансценически обострял реакцию Треплева.

Треплев садился на реплике Аркадиной «Оборвыш!» справа от обеденного стола, т. е. ближе к Аркадиной (между ними в этом случае не было препятствия, их ничего не разделяло) — ([Треплев ***садится*** и тихо плачет]). Аркадина по мизансцене была резко удалена от него и стояла у правого края сцены (ХОД. С. 38):

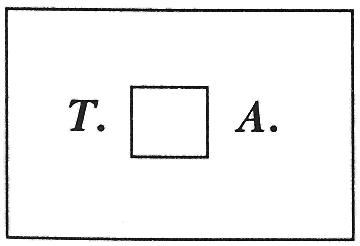


Рис. 47

Далее в сценическом экземпляре следует цензурное исправление в реплике Аркадиной: «Я сейчас увезу его» заменено на «*Он* сейчас *уедет*». Оно было внесено рукой Потапенко и является следствием цензурной корректировки в предыдущей сцене. Аркадина в такой трактовке становилась более решительной и волевой. В тексте журнальной публикации восстановлен первоначальный вариант (РМ. С. 145).

{161} Тригорин выходил из левой двери на реплику Треплева «Позволь мне не встречаться с ним. Мне это тяжело… выше сил…» ([входит] ***Слева*** [Тригорин]). Этот выход соответствовал авторской ремарке. Е. П. Карпов лишь уточнял ее. Далее, входя, Тригорин останавливался около левой двери у края сцены и искал в книге интересующее его место ([Тригорин] ***останав***[ливается] ***близ двери***).

На реплике Тригорина «Если тебе когда-нибудь понадобится моя жизнь, то приди и возьми ее» Треплев подбирал старую повязку и уходил в правую дверь в глубине сцены ([Треплев уходит] ***направо***). Е. П. Карпов подчеркивал, что герои (Тригорин и Треплев) находятся на разных полюсах действия. Это было выражено и мизансценически. Тригорин стоял на авансцене слева, Треплев уходил вглубь направо. В этой сцене они как бы не пересекались.

После ухода Треплева Аркадина переходила в глубину сцены, подходя, видимо, к левому окну (***А***[ркадина] ***отходит в глубину несколько налево***). Это движение Аркадиной довольно точно выражало ее отношение к возникшей ситуации. С одной стороны, она инстинктивно шла как бы вслед Треплеву, но потом невольно перемещалась в сторону Тригорина, хотя и оставалась на достаточном отдалении от него, в глубине сцены.

В процессе работы над спектаклем Карпов разрабатывает варианты решения этой сцены (ХОД. С. 39). Первоначально Аркадина, поглядев на часы, «отходила направо». По этой мизансцене Аркадина вслед за уходом Треплева, взглянув на часы (часы стояли в правом углу в глубине сцены), переходила в правую часть сцены и останавливалась, чуть-чуть не доходя до стоящего здесь круглого столика и двух стульев. Эта мизансцена была заменена описанной выше. Однако затем эта режиссерская пометка была отменена и зачеркнута. Следовательно, в спектакле 1896 года сцена шла в первоначальном варианте.

Тригорин на реплике Аркадиной «Скоро лошадей подадут», бормоча заветную фразу из книги, переходил по авансцене направо и садился у стоящего с краю сцены круглого столика: ([Тригорин] ***переход***[ит] ***напр***[аво] ***сад***[ится] ***напр***[аво]):

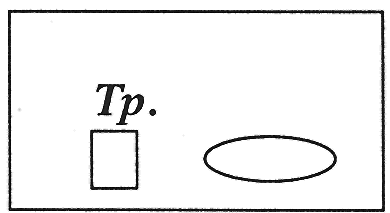


Рис. 48

Поскольку по окончательно принятой мизансцене Аркадина в этот момент находилась в глубине сцены у левого окна, то на реплике «У тебя, надеюсь, все уже уложено?» она по диагонали сцены переходила к правому ее краю ([Аркадина] ***отх***[одит] ***слева***). Далее Тригорин сидел слева от круглого столика, Аркадина ходила слева от него.

{162} Е. П. Карпов очень внимательно относился к деталям текста, к ударениям, придававшим особую окраску слову, к самому отбору слов и их смысловым, контекстуальным значениям. В репликах Тригорина проставлено ударение в слове «***манит***». Это, безусловно, интонационная пометка, относящаяся к спектаклю 1896 года. В реплике Тригорина слово «***сижу***» было заменено Карповым на слово «***сплю***». Исправление, относящееся к периоду работы над спектаклем 1896 года, вошло в текст первой публикации (РМ. С. 146). Это уточнение должно было подчеркнуть характер образа — контраст яви и сна.

Аркадина подходила к Тригорину слева на реплике «Неужели я так стара и безобразна…» (ХОД. С. 40):

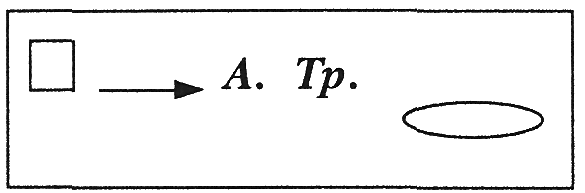


Рис. 49

В сценическом экземпляре видны неявственные следы других вариантов мизансцены. Видимо, они менялись в процессе работы над спектаклем.

В соответствии с авторской ремаркой Аркадина опускалась на колени и обнимала ноги Тригорина. Тригорин помогал ей встать. Аркадина вставала на реплике «Я не стыжусь моей любви к тебе» ([Аркадина] ***Вст***[ает]).

Далее Е. П. Карпов решительно сокращает реплику Аркадиной: «И этот лоб мой, и глаза мои, и эти прекрасные шелковые волосы — тоже мои… Ты весь мой». Очевидно, текст был сокращен после первого спектакля как слишком откровенный. К тому же он мог вызвать смех, а корректировка пьесы шла преимущественно в стороны драмы. Отношения героев делались рельефными и жанрово определенными. Естественно, что при подготовке печатного текста Чехов не согласился с этим сокращением. Оно не вошло в первую публикацию (РМ. С. 147).

На реплике «Бери меня, увози, но только не отпускай от себя ни на шаг» Тригорин вставал и переходил налево ([Тригорин] ***Вст***[ает] ***пер***[еходит] ***налево***). Здесь Е. П. Карпов, очевидно, хотел мизансценически подчеркнуть не столько покорность и безвольность, сколько раздражение Тригорина, инстинктивно стремящегося прочь от Аркадиной. Тригорин и Аркадина обменивались репликами, стоя поодаль друг от друга:

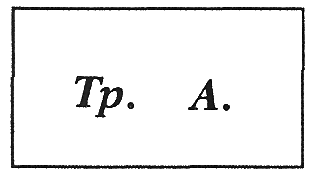


Рис. 50

{163} На реплику Тригорина «Опять вагоны, станции, буфеты, отбивные котлеты, разговоры» (ХОД. С. 41) из правой дальней двери выходили Шамраев и Яков с чемоданом ([Шамраев входит] ***Справа с Яковом, чемодан***). Шамраев подходил к Аркадиной, Яков шел с чемоданом в глубину сцены налево:

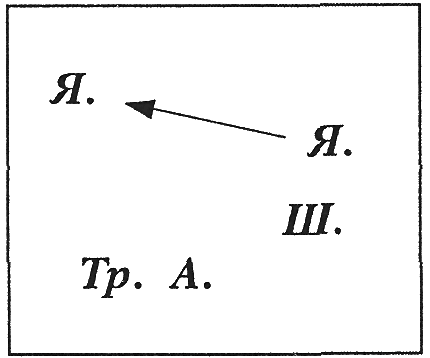


Рис. 51

Полина Андреевна выносила корзиночку со сливами из правой двери и подходила к правому овальному столику ([Полина Андреевна входит] ***справа*** [зачеркнуто]). На реплике «Может, захотите полакомиться» Полина Андреевна ставила корзиночку на овальный столик ([корзиночку со сливами] ***ставит на стол***).

Медведенко и Сорин находились слева у двери. В центре — Тригорин, Аркадина, Шамраев и Полина Андреевна.

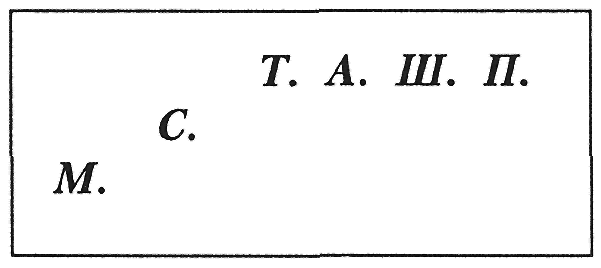


Рис. 52

Сорин уходил по диагонали через всю сцену в правую дальнюю дверь на реплике «Я иду уже садиться» ([Сорин уходит] ***направо***).

Е. П. Карпов разрабатывает еще один вариант этой многофигурной мизансцены:

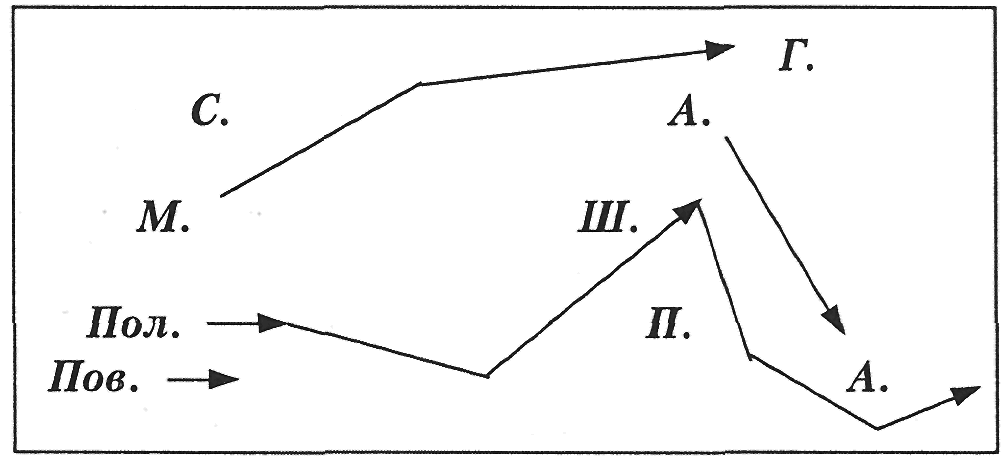


Рис. 53

{164} Полина Андреевна выходила из левой двери. Она подходила по первому плану к Аркадиной. Из правой дальней двери выходила Горничная со шляпой, манто, зонтиком и перчатками. Она направлялась к Аркадиной. В это время Аркадина шла навстречу Полине Андреевне, и они обе отходили к авансцене. Полина Андреевна по переднему плану переходила направо к овальному столику и ставила на него корзиночку со сливами. Медведенко и Сорин по диагонали шли к правой дальней двери. Из левой двери появлялся повар. Шамраев оставался во все время неподвижным. Очевидно, этот вариант мизансцены можно считать результатом поиска во время подготовки спектакля. Эту сложную многофигурную мизансцену Е. П. Карпов строил центростремительно вокруг Аркадиной (Полина Андреевна, Горничная, повар) и центробежно (Сорин, Медведенко). Динамика мизансцены развивается дальше, реализуя авторскую ремарку: «Все помогают Аркадиной одеться».

На реплике «Я живо» (ХОД. С. 42) Медведенко уходил за Сориным в правую дальнюю дверь ([Медведенко уходит] ***за ним направо***).

Повар, Горничная и Яков на реплике «До свиданья, мои дорогие» подходили к Аркадиной. Они целовали ей руку, Аркадина одаривала повара рублем. К Аркадиной подходил Тригорин, и они вместе уходили направо мимо Шамраева и Полины Андреевны, а те отходили вправо и следовали за всеми в правую дальнюю дверь.

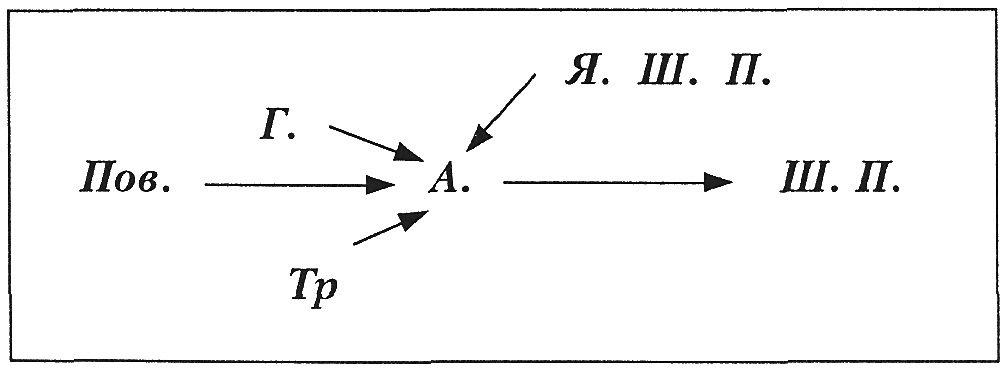


Рис. 54

Как видим, теперь мизансцена приобретала явственно центростремительную выраженность. Вокруг Аркадиной завязывалось все движение, которое разрешалось общим уходом персонажей со сцены.

В реплике Нины Е. П. Карпов сокращает слова «жребий брошен» и «покидаю все». Сокращение, очевидно, относится к периоду работы над спектаклем 1896 года. Оттенок фатальности и безысходности, который звучит в этих словах, очевидно, не подходил к романтизированной трактовке Нины, которую давала В. Ф. Комиссаржевская. (Ср. с сокращениями на стр. 57-bis в монологе Нины, которые связаны также с особенностями трактовки роли В. Ф. Комиссаржевской.) С другой стороны, это сокращение, должно было некоторым образом {165} смягчить «нравственную сторону» поступка Нины (о «безнравственности» пьесы говорили и в публике, и в критике). Однако Чехов не согласился с этими исправлениями и не учел их в тексте первой журнальной публикации (РМ. С. 148).

На реплике Тригорина «Дорогая моя» следовал соответственно авторской ремарке «продолжительный поцелуй» и опускался занавес. В последующих постановках (1902) после поцелуя Тригорин стремительно уходил, Нина оставалась одна, и уже потом шел занавес. Е. П. Карпов, романтизируя пьесу, фиксировал внимание зрителей именно на поцелуе, акцентируя тему любви, а не тему расставания.

### **{****166}** IV действие

Перед нами планировка сценического пространства четвертого действия спектакля 1896 года (ХОД. С. 43):

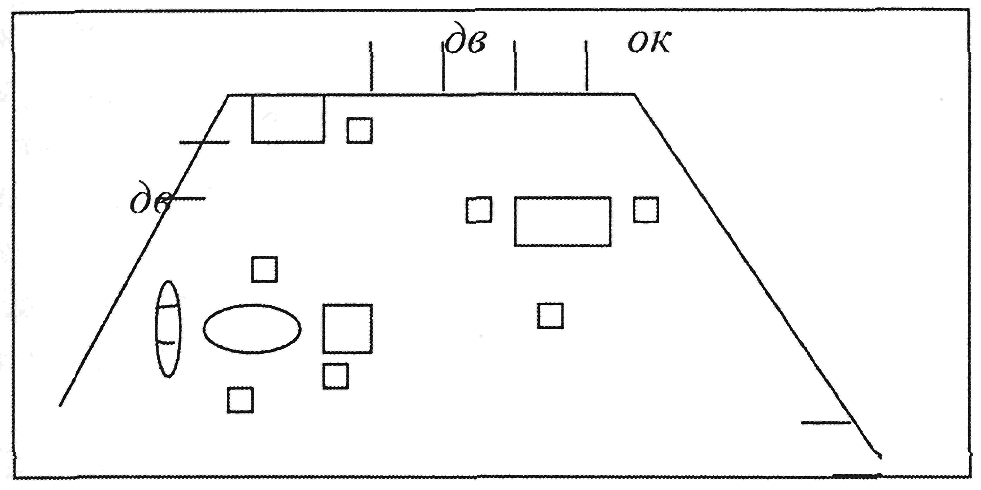


Рис. 55

Павильон. Прямо напротив зрителей — стеклянная дверь, ведущая на террасу, в сад, справа от двери окно. Две двери: одна слева в глубине, другая справа, ближе к зрителям. Слева у стены турецкий диван, круглый столик, два стула, Большое кресло и подножная скамеечка. На дальнем плане слева — шкаф. Справа в дальнем углу под окном письменный стол с бумагами и книгами в переплетах и без переплетов. На столе лампа под колпаком. С тех сторон письменного стола — стулья (РГИА).

Маша и Медведенко выходили из левой дальней двери ([Медведенко и Маша входят] *слева*). Маша шла чуть впереди, и они останавливались на дальнем плане у овального стола, стоящего слева:

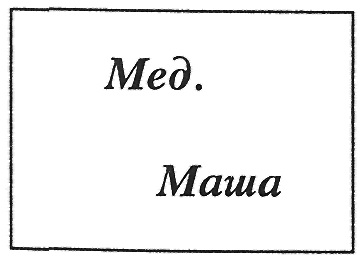


Рис. 56

Маша от левой двери окликала отсутствующего в комнате Треплева и, не услышав ответа, проходила направо к письменному столу, «припускала огня» в лампе. Медведенко на реплике «Какая ужасная {167} погода» проходил на дальнем плане вправо и становился у окна. Маша на реплике «На озере волны» отходила налево к ломберному столу и садилась в кресло ([Маша припускает огня в лампе] ***направо на столе и отх***[одит] ***налево впереди и сад***[ится] ***в кр***[есло]). Медведенко всматривался в окно, выходящее в сад (***Мед***[веденко] ***всм***[атривается] ***в ок***[но]). Затем он выходил вперед и останавливался справа от Маши:

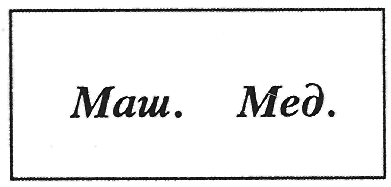


Рис. 57

В реплике Медведенко Карпов вычеркивает слово «в саду». Очевидно, сокращение возникло во время работы над спектаклем 1896 года и было вызвано желанием избежать слишком близкого повторения в реплике слова «сад». В текст журнальной редакции это сокращение не вошло (РМ. С. 149).

На реплике «Поедем домой, Маша» Медведенко подходил к креслу Маши, которое находилось слева от ломберного стола ([Медведенко] ***подх***[одит] ***к ней***).

Полина Андреевна и Треплев появлялись из левой дальней двери и направлялись к письменному столу. В первом варианте спектакля 1896 года (17 октября) Полина Андреевна и Треплев несли постельные принадлежности для Сорина:

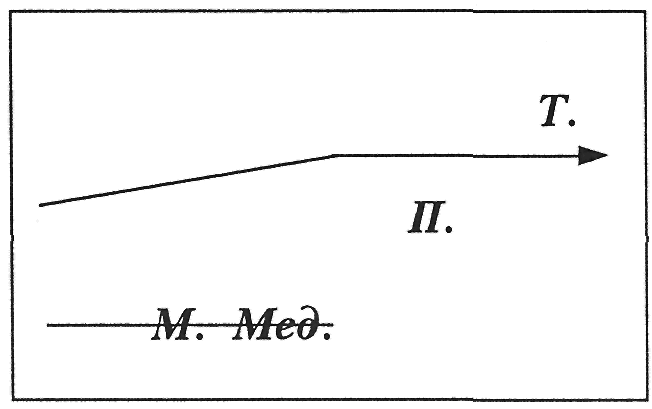


Рис. 58

Треплев и Полина Андреевна выходили из левой дальней двери на реплику Маши «Пристал» (ХОД. С. 44) и шли направо к письменному столу, стоящему в глубине ([Входят Треплев и Полина Андреевна] ***и проходят к письменному столу направо в глубину***). Треплев садился за стол, Полина Андреевна — слева от стола. Маша в это время находилась в кресле у столика на левой половине сцены:

{168}

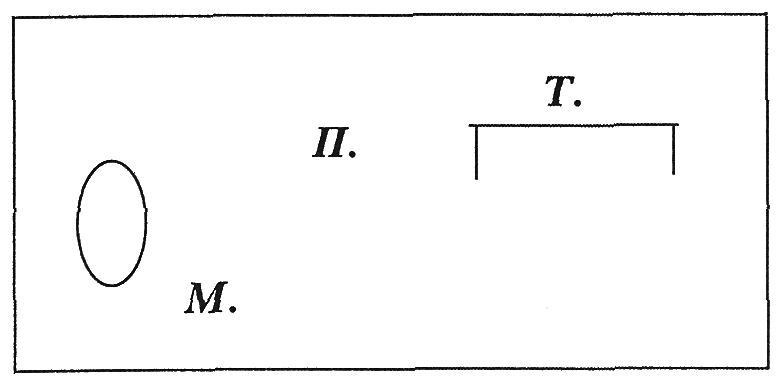


Рис. 59

Далее в сценическом экземпляре различимы полустертые следы сокращения, произведенного после премьерного спектакля 1896 года. Текст сокращен от слов Маши «Зачем это, мама» до реплики Медведенко «Так я пойду» (полустерто). Здесь А. С. Суворин и Е. П. Карпов убирали мотив, связанный с тем, что Полина Андреевна стелет постель для Сорина в кабинете Треплева. Эпизод «с простыней», в которую закутывалась в финальном монологе Нина вызвал в публике смех, а в критике едкие издевки. Соответственно, готовя второе представление, режиссер и редактор решили вовсе избавиться от этого мотива. Однако А. П. Чехов, убрав саму «сцену с простыней» в финальном монологе Нины, восстановил сокращенный эпизод в начале четвертого действия.

На реплике «Прощайте, Константин Гаврилович!» Медведенко уходил в дальнюю левую дверь ([Медведенко уходит] ***налево***).

Значком «%» Карпов отмечает паузу перед репликой Полины Андреевны «Никто не думал и не гадал…» после ухода Медведенко. Эта пауза акцентирует авторскую ремарку «глядя в рукопись». Здесь начало нового куска: отделавшись от Медведенко, Полина Андреевна начинает «интриговать» в пользу несчастной, по ее мнению, Маши. Е. П. Карпов отлично почувствовал психологическую мотивацию поведения Полины Андреевны, заданную А. П. Чеховым. В положении Маши Полина Андреевна начинает узнавать то, что пережила сама, и потому особенно горячо сочувствует и помогает ей.

Треплев, не произнеся ни одного слова в продолжение всей сцены, вставал из-за стола и уходил в левую дальнюю дверь после реплики Полины Андреевны, обращенной к нему: «Костя, ничего не нужно, только взгляни на него ласково. По себе знаю» ([Треплев уходит] ***налево***).

Маша на реплике «Вот и рассердила. Надо было приставать» переходила направо к авансцене ([Маша] ***пер***[еходит] ***право***). Полина Андреевна на реплике «Жалко мне тебя, Машенька!» от письменного стола подходила к Маше и становилась рядом с ней чуть сзади слева ([Полина Андреевна] ***Подх***[одит] ***к Маше***). Здесь Е. П. Карпов мизансценически достаточно точно развивает динамику диалога:

{169}

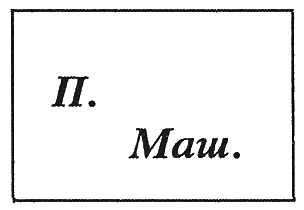


Рис. 60

На реплике «Значит, тоскует» (ХОД. С. 45) Полина Андреевна отходила в глубину сцены налево ([Полина Андреевна] ***Отх***[одит] ***в глуб***[ину] ***налево***).

На реплике «Главное, мама, перед глазами не видеть» Маша отходила и садилась, очевидно, у письменного стола ([Маша] ***сад. направо***). В этом случае можно говорить об известного рода точности мизансцены Е. П. Карпова. Машу, как она ни декларировала возможность «не видеть» Треплева, как магнитом, тянуло даже к предметам, связанным с ним.

На реплику Маши «Пустяки все это» открывалась левая дальняя дверь и оттуда появлялись Дорн и Медведенко, которые катили в кресле Сорина. Они подкатывали кресло к овальному столику, стоящему слева. Сами оставались сзади: Дорн слева, Медведенко справа:

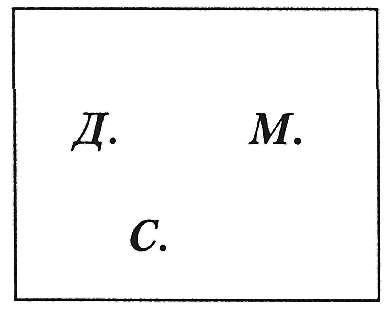


Рис. 61

Затем Дорн переходил влево и устраивался на турецком диване. Когда Дорн садился, Полина Андреевна из глубины сцены, от письменного стола, переходила к овальному столику и устраивалась на диване рядом с Дорном. Е. П. Карпов усаживал героев значительно раньше авторской ремарки (***Когда Д***[орн] ***садится Пол. Андр. подх***[одит] ***сзади стола сад***[ится] ***рядом на диван***):

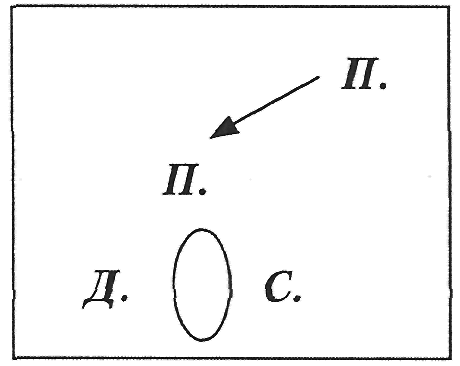


Рис. 62

{170} На реплике «Вам хорошо смеяться. Денег у вас куры не клюют» Медведенко отходил от Сорина вправо к Маше, которая сидела у письменного стола ([Медведенко] ***Отх***[одит] ***к Маше***).

На реплике Маши «Глаза бы мои тебя не видели» Медведенко отходил в глубину сцены, видимо, к окну ([Медведенко отходит] ***в глубину***). Эта позиция уже встречалась в его мизансцене в самом начале акта: Медведенко вглядывался в темный сад. Гораздо проблематичнее вопрос о мизансцене Маши. Если следовать авторским ремаркам, Маша должна была присоединиться к Дорну и Полине Андреевне в группе, расположившейся вокруг овального столика слева. Но Е. П. Карпов изменил авторскую ремарку и образовал группу вокруг стола гораздо раньше. Следовательно, Маша лишь после реплики «Глаза бы мои тебя не видели» должна была бы встать и перейти к овальному столику. Однако думается, это было не так. Единственную реплику Маши: «Здесь Константину Гавриловичу удобнее работать» логичнее было бы произнести, сидя около его письменного стола. Видимо, это и имел в виду Е. П. Карпов, когда оставлял Машу на дальнем плане у стола. Вместе с тем подобная корректировка помогала мизансценически рельефнее выразить конфликт Маши с Медведенко. Последний устремлялся к ней, получал словесную «оплеуху» и в отчаянии проходил мимо к окну. Маша же между тем оставалась как приклеенная к треплевскому письменному столу. Трансформация авторской ремарки в мизансцену Карпова свидетельствует о достаточно творческом отношении режиссера к драматургическому материалу.

В сценическом экземпляре пьесы имеются сокращения, относящиеся к спектаклю 1896 года (ХОД. С. 46). Сокращены реплики Сорина, Полины Андреевны и Дорна:

**СОРИН. Это для меня постлано?**

**ПОЛ. АНДР. Для вас, Петр Николаевич.**

**СОРИН. Благодарю вас.**

**ДОРН |напевает| «Месяц плывет по ночным…»**

Сокращение связано с коррективами, которые вносили А. С. Суворин и Е. П. Карпов после первого представления «Чайки». Они последовательно убирали линию эпизодов и реплик, связанную с тем обстоятельством, что в кабинете стелится постель для Сорина. А. П. Чехов восстановил эти реплики в тексте журнальной публикации (РМ. С. 151), убрав лишь из реплики Сорина слово «постлано».

Треплев входил из левой дальней двери точно по авторской ремарке на реплику Сорина: «28 лет» ([Входит] ***Слева*** [Треплев]).

Е. П. Карпов группирует мизансцену вокруг овального столика: на диване сидят рядом Дорн и Полина Андреевна. Сорин справа от столика в кресле, у его ног на подножной скамеечке Треплев. Маша, не {171} обозначенная на этом рисунке, сидела за письменным столом справа, Медведенко стоял в глубине у окна:

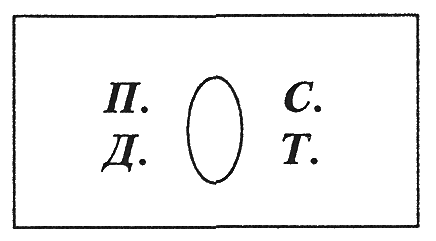


Рис. 63

На реплике «Позвольте вас спросить, доктор» (ХОД. С. 47) Медведенко из глубины сцены, от окна, подходил к основной группе у овального столика и останавливался рядом с креслом Сорина справа ([Медведенко говорит Дорну] ***Подходя***):

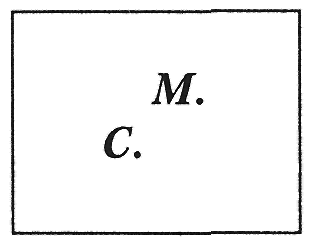


Рис. 64

В сценическом экземпляре сокращены реплики Медведенко и Дорна:

**МЕДВЕДЕНКО. Позвольте вас спросить, доктор, почем заграницей стопа писчей бумаги?**

**ДОРН. Не знаю, не покупал.**

Сокращение это было связано с корректировкой текста пьесы после первого представления 1896 года. Снят вопрос Медведенко о цене писчей бумаги. Суворин, очевидно, считал постоянно повторяющийся лейтмотив вопросов о ценах избыточным для характеристики Медведенко. Чехов при подготовке журнальной публикации согласился с этим сокращением, и оно было внесено в печатный текст (РМ. С. 152).

Далее Е. П. Карпов переносит паузу, обозначенную А. П. Чеховым, ниже по тексту, так как перед вторым спектаклем (21 октября 1896 года) две реплики, следующие за авторской ремаркой, были сокращены. Между тем, Карпов чувствовал необходимость этой паузы, вызванной драматическим напряжением, возникшим между героями. Ведь речь здесь шла о вариантах судьбы, что имело, как мы вскоре увидим, катастрофическое значение для Треплева. Пауза обозначена значком «%» после слов Треплева «Нет, ничего» перед репликой Медведенко {172} «А какой город там вам больше понравился?». Карпов мизансценически еще более обострял ситуацию: монолог о судьбе Нины Треплев произносил, сидя на маленькой скамеечке у ног Сорина — человека с незадавшейся судьбой, «человека, который хотел…»

Значком «%» режиссер отмечает паузу перед началом нового куска в роли Треплева, что совпадает с авторской ремаркой. Е. П. Карпов не случайно подчеркивал значение этой паузы. Ведь Дорн провоцировал Треплева начать рассказ о самом сокровенном и болезненном. Реплика Дорна «А вы покороче» побуждала Треплева несколько остраненно взглянуть на вещи, подталкивала его превратить исповедь в «сюжет для небольшого рассказа». Именно поэтому в этой паузе должна была найти выражение известного рода борьба, которая происходила в душе Треплева, решающего для себя «быть или не быть»…

После реплики «Я понимал ее настроение и не настаивал на свидании» Треплев вставал со скамеечки у ног Сорина и переходил направо ([Треплев] ***Вст***[ает] ***перех***[одит] ***напр***[аво]). Здесь А. П. Чехов в ремарке намечал паузу, после чего Треплев, обращаясь к Дорну, говорил: «Что же вам еще сказать?» Е. П. Карпов, по сути дела, инсценировал авторскую ремарку, реализовывал ее пространственно (ХОД. С. 48).

В сценическом экземпляре отмечена пауза в реплике Треплева после слов «Не придет она». Пауза совпадает с авторской ремаркой. Карпов принимал во внимание эту паузу, так как она была важна в части обостряющегося внутреннего конфликта героя. В Треплеве боролись два начала: с одной стороны писатель, смотрящий на жизнь несколько со стороны (к этому его подталкивал Дорн), с другой стороны — страдающий человек. Реплика «Не придет она» звучала как прорвавшийся крик отчаяния Треплева, понимающего, что все для него как для человека кончено. Отсюда и значение этой паузы, где естество на мгновение вышло из-под контроля разума.

Пауза была и перед репликой Треплева «Как легко, доктор, быть философом на бумаге и как это трудно на деле». Здесь, по авторской ремарке, Треплев и Дорн должны были отойти к письменному столу. Однако, судя по режиссерским пометкам Карпова, в спектакле 1896 года мизансцена была построена иначе. В экземпляре нигде нет указания на то, что Дорн вставал с дивана. Вместе с тем Карпов выше по тексту отметил переход Треплева направо, то есть в сторону письменного стола. Следовательно, можно предположить, что, встав с подножной скамеечки и отойдя вправо на реплике «Я понимал ее настроение и не настаивал на свидании», Треплев со словами «Как легко, доктор, быть философом на бумаге…» отходил в глубину к письменному столу. Тем самым Е. П. Карпов стремился подчеркнуть отъединенность, одиночество Треплева.

Аркадина, Тригорин и Шамраев входили по авторской ремарке из правой, ближней к зрителям двери (ХОД. С. 49).

{173} Здесь в сценическом экземпляре имеется сокращение. Сокращена авторская ремарка: «|пока они разговаривают Аркадина и Полина Андреевна ставят среди комнаты ломберный стол и раскладывают его; Шамраев зажигает свечи ставит стулья. Достают из шкафа лото|». Сокращение это связано с принципиальной корректировкой построения четвертого акта, которое предприняли А. С. Суворин и Е. П. Карпов после премьеры. На втором представлении пьесы в Александринском театре была убрана сцена игры в лото. Тем самым «контрапунктное», полифоническое развитие действия с его мотивами, темами и контрастами приведено к традиционному — однолинейному, последовательному. Чехов не согласился с такой корректировкой и восстановил первоначальный вариант в тексте первой журнальной публикации. Была восстановлена и авторская ремарка (РМ. С. 155).

Далее сокращению подверглись реплики Аркадиной и Шамраева (ХОД. С. 50):

**ШАМРАЕВ. Живы ли они?**

**АРКАДИНА. Не знаю.**

**ШАМРАЕВ. Высокоталантливая была артистка, должен я вам заметить. Нет уже теперь таких! В «Убийстве Каверлей» она была вот… |целует кончики пальцев| Отдал бы десять лет жизни!**

Эти реплики Шамраева и Аркадиной были сокращены в 1896 году после первого представления пьесы, видимо, как излишние, избыточные в характеристике Шамраева. Его лейтмотив, связанный с театральными воспоминаниями, возникающими, казалось бы, невпопад, по какой-то только ему понятной ассоциации, А. С. Суворину и Е. П. Карпову, как, впрочем, и А. А. Потехину (см. его отзыв), и большей части публики и критики, показались свидетельством отнюдь не новаторства, а скорее некомпетентности автора в драматургическом искусстве. А. П. Чехов, и сам чувствуя затянутость действия, согласился избавиться от повторов. Это сокращение вошло в текст журнальной публикации (РМ. С. 155).

Были сокращены также авторская ремарка и реплика Полины Андреевны: «Пожалуйте, господа!» (ХОД. С. 50). Данное сокращение, связанное с последовательным изъятием действенной линии «игры в лото», было осуществлено для второго представления пьесы. Купюры были восстановлены в тексте первой журнальной публикации (РМ. С. 155).

Вокруг ломберного стола, который выносили и раскладывали в центре комнаты, усаживались: справа — Аркадина (А. М. Дюжикова) и Тригорин (Н. Ф. Сазонов), слева — Шамраев (К. А. Варламов), сзади — Дорн (М. И. Писарев) и Полина Андреевна (А. И. Абаринова), а спиной к зрителям впереди садилась Маша (М. М. Читау). Маша произносила номера в игре в лото. Эта мизансцена образовывалась постепенно, {174} ниже по тексту, в соответствии с авторскими ремарками. Она отсутствовала уже на втором представлении 21 октября 1896 года.

Тем не менее, в ходовом экземпляре запись мизансцены этого эпизода сохранилась, что дает нам возможность представить, как сцена выглядела на премьерном спектакле 17 октября 1896 года:

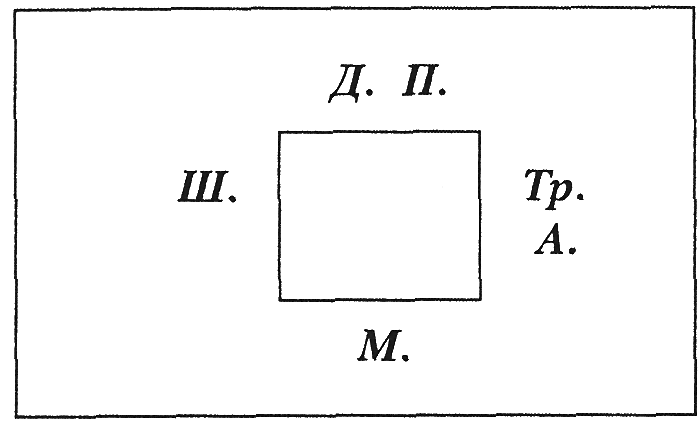


Рис. 65

Медведенко (А. С. Панчин) на реплике «Прощайте» уходил в правую дверь ([Медведенко уходит] ***направо***).

Далее вновь следует серия сокращений авторских ремарок и реплик Дорна и Полины Андреевны:

**ДОРН. Женишься — переменишься. Куда девались атомы, субстанции, Фламмарион. (|садится за ломберный стол|).**

**ПОЛИНА АНДР. |стучит по столу| Пожалуйте, господа. Не будем терять времени, а то скоро ужинать позовут |Шамраев и Маша садятся за стол|.**

Сокращение это было произведено также после первого представления пьесы. Здесь А. С. Суворин и Е. П. Карпов одновременно снимали два мотива: с одной стороны псевдофилософскую сентенцию Дорна, с другой — линию «игры в лото». Если линия «игры в лото» в первой журнальной публикации была восстановлена, то фраза Дорна и связанная с ним авторская ремарка в печатном тексте отсутствуют (РМ. С. 155).

Далее Карпов и Суворин сокращают реплики Аркадиной: «Вот взгляните: старинное лото, в которое еще играла с нами покойная мать, когда мы были детьми». В тексте первой публикации этот кусок восстановлен (РМ. С. 155). Лишь в реплике Аркадиной слово «взгляните» изменено на «смотрите». В купюру вошла также авторская ремарка (|садится с Тригориным за стол|) и реплика Аркадиной: «Игра скучная, но если привыкнуть к ней, то ничего |сдает всем по три карты|». При первой журнальной публикации эти ремарки и реплика были соответственно восстановлены. (РМ. С. 155).

Корректируя пьесу перед вторым представлением и последовательно придерживаясь своей логики, Карпов и Суворин сокращают целую сцену четвертого действия (ХОД. С. 50 – 53):

{175} **АРКАДИНА. А ты, Костя?**

**ТРЕПЛЕВ. Прости; что-то не хочется. Я пройдусь.**

**АРКАДИНА. Ставка гривенник. Поставьте за меня, доктор.**

**ДОРН. Слушаюсь.**

**МАША. Все поставили? Я начинаю. Двадцать два.**

**АРКАДИНА. Есть.**

**МАША. Три!**

**ДОРН. Так‑с.**

**МАША. Поставили три? Восемь! Восемьдесят один! Десять!**

**ШАМРАЕВ. Не спеши.**

**[…]**

**МАША. Тридцать четыре.**

**|за сценой играют меланхолический вальс|.**

**[…]**

**МАША. Пятьдесят!**

**ДОРН. Ровно пятьдесят?**

**МАША. Семьдесят семь!**

Эта крупная купюра также связана с изъятием линии «игры в лото» после первого представления пьесы. Текст впоследствии был восстановлен Чеховым (РМ. С. 155 – 156). Характер полустершихся пометок, однако, оставляет открытым вопрос о том, произносились ли на втором представлении реплика Аркадиной о лото на предыдущей странице и реплика Треплева «Свою повесть прочел, а мою даже не разрезал» с последующей авторской ремаркой. Судя по тому, что линии, оставшиеся от карандаша еле различимы, мы можем предположить, что первоначально предполагавшиеся к сокращению эти реплики все же остались в спектакле. Таким образом, реплика Треплева могла «читаться» как опосредованный ответ на обращение Аркадиной к Тригорину с предложением сыграть в лото.

Перед репликой Аркадиной «А ты, Костя?» режиссер намечает паузу («%»). Карпов разрабатывает авторскую ремарку. В спектакле 1896 года после появления Аркадиной и Тригорина и перехода к игре в лото Треплев находился в глубине сцены у письменного стола. Получив экземпляр своей повести от Тригорина, он клал журнал на письменный стол, а потом шел влево к двери. Проходя мимо матери, сидящей за ломберным столом, он целовал ее в голову. Здесь-то и возникала пауза и вопрос Аркадиной.

Треплев уходил в левую дальнюю дверь на реплике «Я пройдусь» ([Треплев уходит] ***налево***).

Следующая сцена была сокращена Е. П. Карповым и А. С. Сувориным перед вторым представлением пьесы:

**МАША. Одиннадцать!**

**АРКАДИНА. |оглянувшись на Сорина| Петруша, тебе скучно? |пауза| Спит.**

{176} **ДОРН. Спит действительный статский советник.**

**МАША Семь. Девяносто.**

**[…]**

**МАША. Двадцать восемь.**

**[…]**

**МАША. Двадцать шесть.**

**[…]**

**МАША. Один.**

Текст этот также был восстановлен в первой журнальной публикации. Однако А. П. Чехов сделал маленькую, но принципиальную корректировку. В журнальном варианте реплики Маши «Один» и следующая ниже «Шестьдесят шесть» совмещены и поставлены после диалога Шамраева и Тригорина о чучеле чайки (РМ. С. 157). Здесь чередование реплик, связанных с игрой в лото, и диалога героев Чехов, очевидно, счел неуместным, ибо речь шла о принципиальном мотиве в образной структуре пьесы. Это можно воспринять как своеобразный акцент, который делает автор, желая привлечь внимание зрителей.

На первом представлении Треплев на реплику Маши «Двадцать шесть» выходил из левой двери в глубине и тихо проходил по дальнему плану вправо к своему письменному столу ([Треплев тихо входит] ***слева***). На втором представлении 21 октября 1896 года, где сцена игры в лото уже отсутствовала, Треплев входил на реплику Аркадиной: «Представьте, я еще не читала. Все некогда».

Следующая ниже сцена также была сокращена перед вторым представлением:

**МАША. Шестьдесят шесть!**

**ТРЕПЛЕВ. |распахивает окно, прислушивается| Как темно! Не понимаю, отчего я испытывают такое беспокойство.**

**АРКАДИНА. Костя, закрой окно, а то дует.**

**ТРЕПЛЕВ. |закрывает окно|.**

**ШАМРАЕВ. Дует. Надует… Одна барышня стоит у окна и разговаривает с кавалером, а маменька ей говорит: «Отойди, Дашенька, от окна, а то надует»… Надует |хохочет|.**

**ДОРН. От ваших анекдотов пахнет старым поношенным жилетом.**

**МАША. Восемьдесят восемь!**

**ТРИГОРИН. У меня партия, господа!**

**АРКАДИНА. |весело| Браво! Браво!**

**ШАМРАЕВ. Браво!**

**АРКАДИНА. Этому человеку всегда и везде везет |встает|. А теперь…**

**[…] После ужина будем продолжать.**

{177} Следующая реплика Аркадиной в новой версии звучит так: «Господа, пойдемте закусить чего-нибудь». Первоначальный вариант был возвращен в тексте первой журнальной публикации.

На первом представлении Сорин находился на сцене (спящий) во все время диалога Нины и Треплева. По исправленной Е. П. Карповым мизансцене для спектакля 21 октября 1896 года кресло с Сориным увозили в левую дальнюю дверь (***Увозят кресло***). А. П. Чехов согласился с этим изменением. По исправленной ремарке в тексте первой журнальной публикации «Полина Андреевна тушит на столе свечи, потом она и Дорн катят кресло» (РМ. С. 157). На втором представлении все, видимо, так и происходило. Менялось освещение — в комнате возникал полумрак: оставалась гореть только лампа на столе Треплева.

Для второго представления Карпов и Суворин произвели серьезное сокращение в монологе Треплева:

**|читает| «Афиша на заборе гласила… Бледное лицо, обрамленное темными волосами»… Гласила, обрамленное… Это бездарно, |зачеркивает| Начну с того, как героя разбудил шум дождя, а остальное все вон. Описание лунного вечера длинно и изысканно… Тригорин выработал себе приемы, ему легко… У него на плотине блестит горлышко разбитой бутылки и чернеет тень от мельничного колеса — вот и лунная ночь готова, а у меня и трепещущий свет, и тихое мерцание звезд, и далекие звуки рояли, замирающие в тихом, ароматном воздухе… Это мучительно |пауза|.**

А. С. Суворин и Е. П. Карпов, очевидно, отреагировали на упреки критики в том, что специфические проблемы писательского труда неинтересны широкой публике[[233]](#footnote-234). Это сокращение соотносится с той купюрой, которая была произведена в реплике Треплева, касающейся публикации своей повести (см. выше). Сокращенный кусок монолога Треплева был восстановлен в первой журнальном варианте пьесы (РМ. С. 157).

Карпов отмечает паузу («%») в монологе Треплева после слов «Это мучительно». Пометка совпадает с авторской ремаркой. Она имела значение в том варианте монолога, который звучал на первом представлении пьесы (здесь, по мысли автора, Треплев пытался вновь от мучительных внутренних переживаний перейти к самоанализу). Когда на втором представлении часть монолога, касающаяся «треплевского писательства», вместе с фразой «Это мучительно» была выброшена, пауза потеряла смысл. Монолог стал однолинейным, лишь констатирующим разочарование Треплева в «новых формах».

{178} В спектакле 1896 года стук в окно раздавался, видимо, точно по авторской ремарке. Нина стучала в окно за спиной Треплева, он оборачивался, подходил к окну, всматривался в него, затем, открывал балконную дверь и выходил на террасу.

После первого представления Карповым и Сувориным были сокращены реплики Нины и Треплева (ХОД. С. 54):

**НИНА. Здесь есть кто-то.**

**ТРЕПЛЕВ. Это дядя**. **Он спит.**

**[…]**

**НИНА. […] А теперь на него. |подходит к Сорину| Спит… Тепло, хорошо.**

**Здесь тогда была гостиная.**

Суворин и Карпов отреагировали на издевательские фразы, помещенные в рецензиях на спектакль, где указывалось, что В. Н. Давыдова (Сорина) забыли увезти со сцены[[234]](#footnote-235). Кульминационная сцена пьесы была на втором представлении изменена. По первоначальной версии при разговоре Треплева и Нины присутствовал еще и спящий в кресле Сорин — «человек, который хотел…», что придавало всему эпизоду особую драматическую и символическую остроту. Этот эффект мог приобрести еще большую значимость, если вспомнить, что В. Н. Давыдов ассоциировался в сознании многих зрителей того времени с образом Иванова из другой чеховской пьесы, которую блестяще исполнял как на сцене Александринского театра, так и по всей России. Однако сложный ассоциативный ход не был понят (или его умышленно не заметили), и редакторы сценического текста предпочли убрать те места пьесы, которые вызвали на первом представлении негативную реакцию. А. П. Чехов также скорректировал эту сцену. В окончательной редакции эпизода на вопрос Нины «Здесь есть кто-то?» Треплев отвечает «Никого» (РМ. С. 158).

Режиссер намечает паузу («%»), отсутствующую в тексте у Чехова. Она потребовалась Е. П. Карпову для того, чтобы В. Ф. Комиссаржевская смогла психологически переключиться с ностальгических воспоминаний на реальность (ХОД. С. 55). Нина, «оценив» свое возвращение, обращалась, наконец, непосредственно к Треплеву со словами: «Я сильно изменилась?». Это, по сути, и составляло главный подспудный мотив, который мучил ее. Пауза была также намечена перед репликой Треплева: «Нина, вы опять… Нина!» Эта пауза после рыданий Нины нужна была Е. П. Карпову, чтобы развернуть «оценку» Треплева. Здесь у героя вдруг пробуждается надежда на понимание, на единение с Ниной. Общность возникает между героями лишь тогда, когда за словами проявляются их подлинные чувства. Далее следует пауза в реплике Нины после слов: «Я уже два года не плакала». {179} Этой паузой, отсутствующей в чеховском тексте, Карпов обозначал начало нового куска роли. Режиссер верно почувствовал, что Нина «балансирует» между реальностью воспоминаний, которые для нее олицетворяет Треплев, и реальностью своей судьбы, которая для нее связана с Тригориным, между реальностью живых и непосредственных чувств и неподлинностью иллюзий и миражей.

В реплике Нины: «Я заплакала в первый раз после двух лет, и у меня отлегло, стало яснее на душе» слово «яснее» Карпов меняет на утвердительную форму «ясно». Исправление было произведено во время работы над спектаклем. Режиссер, очевидно, считал, что для Нины в трактовке В. Ф. Комиссаржевской более подходит именно утвердительная форма «ясно». Это связано с общей тенденцией к романтизации образа в финале. В тексте журнальной публикации сохранен первоначальный вариант (РМ. С. 159).

В монологе Нины перед словами: «Груба жизнь» Карпов вводит паузу, отсутствующую у Чехова, чтобы отделить рассказ Нины о купцах в вагоне от обобщающего вывода-оценки.

Меняя сам характер сцены последнего свидания Нины и Треплева после первого спектакля 1896 года, Е. П. Карпов сокращает реплики Нины «Он плох» и Треплева «Да», относящиеся к спящему Сорину. Исключая Сорина из числа персонажей, участвующих в этом эпизоде, редакторы, а вслед за ними и Чехов, снимали реплики о нем. Естественно, сокращение вошло в первую журнальную публикацию (РМ. С. 159).

Перед очень важным куском — отчаянной исповедью Треплева — Е. П. Карпов намечает и акцентирует паузу. Здесь, пожалуй, впервые Треплев страстен в своем признании. Эта кульминационная исповедь-признание фактически предрекает гибель героя.

Режиссер меняет реплику Нины (ХОД. С. 57). Вместо слов «Я так утомилась» В. Ф. Комиссаржевская произносила: «Ах, как я устала». Это исправление, очевидно, возникло в процессе репетиций. Видимо, режиссеру и актрисе показалось более естественным начать реплику с восклицания. Нина представала здесь скорее не погасшей, а порывистой, трепетной. Однако Чехов вернулся к своему варианту (РМ. С. 159).

В реплике Нины после авторской ремарки «склоняется к столу» в сценическом экземпляре намечена пауза, относящаяся к спектаклю 1896 года. Е. П. Карпов понимал, что из этой паузы, выражающей крайнюю степень эмоционального опустошения, только и могли родиться слова: «Я так устала» (или в другом варианте: «Я так утомилась»). Пауза есть в реплике Нины также после слов «И он здесь» на авторской ремарке: «Возвращаясь к Треплеву». Е. П. Карпов подчеркивал, что речь Нины становится рваной, ее метания между Треплевым и Тригориным в поисках самой себя приобретали характер своеобразного «раскачивания на качелях» с четкой фиксацией «полярных точек» паузами. Следующая пауза в реплике Нины намечена перед словами: {180} «Он не верил в театр, все смеялся над моими мечтами…» Е. П. Карпов достаточно точно и последовательно намечает смысловые и эмоциональные паузы в этом монологе, стремясь раскрыть его внутренний конфликтный смысл.

В реплике Нины сокращены слова: «мало-помалу». Они были убраны в процессе репетиций, очевидно, как «тормозящие» реплику.

Пауза в реплике Нины возникала между словами «Я пойду» и «Прощайте». В этом промежутке Карпов давал возможность Комиссаржевской развернуть большую «оценку», в которую актриса вмещала огромный драматический смысл.

В реплику Нины Карпов вносит важные изменения: он зачеркивает фразу «Я истощена», а слова «хочется ***кушать***» меняет на «хочется ***есть***» (ХОД. С. 57‑bis). Изменения связаны с работой над спектаклем 1896 года. Совершенно естественно, что слово «истощена» совсем не подходило к тому, как играла В. Ф. Комиссаржевская финальную сцену. Ведущими чувствами здесь были трепет и торжество жизни, а не опустошенность и утомленность. Этим же продиктовано изменение прозаического, принадлежащего определенной социальной среде слова «кушать», на более пафосное «есть». В текст журнальной публикации А. П. Чехов вернул первоначальный вариант.

Желая подчеркнуть сложность психологического переключения Нины с одного предмета на другой, Карпов намечал паузу, отсутствующую у Чехова. Он поместил ее после фразы Нины «Лошади мои близко» перед словами «Значит, она привезла его с собой».

Еле различимые следы карандаша в сценическом экземпляре позволяют зафиксировать сокращения, связанные с корректировкой текста перед вторым представлением пьесы в 1896 году. Е. П. Карпов сокращает часть монолога Нины и важную авторскую ремарку:

**«Лошади мои близко… Значит, она привезла его с собой? Что ж, все равно. Когда увидите Тригорина, то не говорите ему ничего. Я люблю его. Я люблю его даже сильнее, чем прежде. Сюжет для небольшого рассказа. Люблю, люблю страстно, до отчаяния люблю.**

**[…]**

**|садится на скамеечку, накидывает на себя простыню, которую взяла с постели|».**

Эти слова, подчеркивающие тему ревности к Аркадиной, были, видимо, сняты для того, чтобы не снижать романтический пафос сцены. В журнальной публикации пьесы этот текст был Чеховым восстановлен. (РМ. С. 160). Ремарка, связанная с тем, что Нина накидывает на себя простыню перед монологом из пьесы Треплева, снята после первого представления пьесы, так как эпизод вызвал смех в публике и исказил общую романтизированную атмосферу финала. Ремарка была снята и Чеховым в тексте журнальной публикации.

{181} При корректировке текста перед вторым представлением 21 октября 1896 года финал этой сцены был существенно изменен. Сокращена авторская ремарка и часть реплики Нины, где она цитировала монолог Мировой души из пьесы Треплева:

**«|пока она читает. Сорин просыпается и становится на ноги| Уже тысячи веков, как земля не носит на себе ни одного живого существа, и эта бедная** [исправлено на “*бледная”. — А. Ч*.] **луна напрасно зажигает свой фонарь».**

Сокращение связано с тем, что Сорин в этом эпизоде уже не присутствовал на сцене. Ремарки нет и в журнальной публикации «Чайки» (РМ. С. 160). Таким образом, был снят очень важный для пьесы мотив — предощущение Треплевым своей судьбы, ассоциирующейся с судьбой «человека, который хотел…». В результате мотив самоубийства приобретал в пьесе дополнительную остроту. Кусок монолога Нины сокращен, дабы лишь намекнуть на него и не растягивать повтор. Учтена и реакция публики на премьере и при всех повторных проведениях этого монолога. А. П. Чехов, тем не менее, в тексте первой журнальной публикации «Чайки» полностью сохранил первоначальный вариант монолога Нины (РМ. С. 160 – 161).

Сцена прощания и также была изменена. Часть ремарки Карпов вычеркивает: [Нина] |~~сбрасывает простыню~~, обнимает порывисто Треплева, ~~потом Сорина~~ и убегает в стеклянную дверь|. Эти изменения перешли и текст первой журнальной публикации пьесы (РМ. С. 161). Соответственно этому изменился и характер следующей реплики Треплева, которая в первом варианте текста была сказана проснувшемуся Сорину: «Не нужно говорить, что она была здесь. Это может огорчить маму». Именно так она звучала и на первом спектакле. Когда присутствие Сорина на сцене было отменено, реплика героя воспринималась почти как бредовая, сказанная самому себе в состоянии крайнего душевного потрясения. В тексте первой журнальной публикации она была соответственно изменена: «Нехорошо, если кто-нибудь встретит ее в саду и потом скажет маме» (РМ. С. 161).

После ухода Нины и длинной безмолвной сцены Треплева, в которой он рвал свои рукописи (а, по сути, принимал решение покончить с собой), Суворин и Карпов хотели снять неуместную, по мнению многих зрителей и критиков, сцену объяснения Полины Андреевны с Дорном. Таким образом, на втором представлении пьесы был сокращен целый эпизод:

**ДОРН. […] |входит и ставит на место кресло| Скачки с препятствиями.**

**ПОЛИНА АНДРЕЕВНА. |входя за ним| Вы все время смотрели на нее. Прошу, заклинаю вас всем, что у вас есть святого, не мучайте меня. Не смотрите на нее, не разговаривайте с ней подолгу.**

{182} **ДОРН. Хорошо, постараюсь…**

**ПОЛИНА АНДРЕЕВНА. |прижимая его руку к своей груди| Я знаю, что моя ревность глупа, бессмысленна, я сама стыжусь. Я надоела вам.**

**ДОРН. Нет, ничего. Если вам тяжело молчать, то продолжайте.**

Этот эпизод был снят и А. П. Чеховым в журнальной публикации (РМ. С. 161). Восстановленной оказалась лишь первая реплика Дорна «Скачки с препятствиями».

В тексте сценического экземпляра мы находим сокращение авторской ремарки и реплики Аркадиной:

**|входят Аркадина, за ней Яков с бутылками и Маша, потом Шамраев и Тригорин|.**

**АРКАДИНА: Красное вино и пиво для Бориса Алексеевича ставьте сюда, на стол. Мы будем играть и пить. Давайте садиться, господа.**

Сокращение было произведено после первого представления пьесы в 1896 году. Очевидно, редакторам показалось, что эта деталь, введенная А. П. Чеховым, не вяжется с общим тоном сцены и является лишней с точки зрения драматургических законов. А. П. Чехов восстановил эпизод в журнальной публикации (РМ. С. 161).

Выстрел в спектакле 1896 года звучал из первой правой кулисы из-за запертой правой двери, находящейся ближе к зрителям (ХОД. С. 58).

Редактируя текст пьесы перед вторым представлением, Суворин и Карпов хотели убрать резкий контраст между поведением Дорна и трагичностью совершившегося события. Соответственно были произведены сокращения в реплике Дорна:

**ДОРН […] «что-нибудь лопнуло».**

**[…]**

**«Я вновь пред тобою стою очарован…»**

**[…]**

**«… письмо из Америки [затем восстановлено] и я хотел вас спросить, между прочим… |берет Тригорина за талию и отводит к рампе|… так как я очень интересуюсь этим вопросом… |тоном ниже, вполголоса|**».

А. П. Чехов восстановил эти купюры в тексте первой публикации (РМ. С. 58).

### **{****183}** \* \* \*

В оценке деятельности Е. П. Карпова, как мы уже отмечали, обычно доминирует известное мнение о нем, высказанное много лет спустя (уже в середине XX века) в мемуарах Ю. М. Юрьева, писавшего о постановочном «карповском примитиве»[[235]](#footnote-236). Под «примитивом» мемуарист понимал господствующий планировочный прием, характерный для постановок бытовых пьес в Александринском театре: «павильон, диван налево, диван направо, стол перед ними, и стулья сбоку». Собственно, здесь нет ничего специфически «карповского». Так «обставляли» бытовые пьесы и при Федорове-Юрковском, и еще ранее. Конечно, в середине 1890‑х годов такой условно театральный стереотип «бытовой пьесы» казался уже архаичным. Именно поэтому Е. П. Карпов и требовал, чтобы было все «как можно проще». Он, действительно, концентрировал внимание не столько на художественном преобразовании «внешней», формальной стороны, сколько на «проработке» внутренней линии драматических отношений. Юрьев как раз и указывал на то, что Карпов совершенно игнорировал форму, и отсюда делал вывод, что в его спектаклях обнаруживалось «отсутствие общего замысла, общего тона и стиля пьесы». «Самое обыкновенное на сцене — вот его идеал», — заключал Юрьев, считая, что отсутствие поэтического, истинно художественного начала в творчестве Карпова существенно препятствовало продвижению искусства Александринского театра.

Однако Юрьев не мог не признать, что как режиссер Карпов имел и достоинства. Главным из них, по мнению артиста, являлось умение «вскрывать текст», в особенности, когда это касалось «психологического углубления роли»: «Тут его советы и указания могли быть весьма ценными»[[236]](#footnote-237). Хорошо известно, например, что этими советами активно пользовалась В. Ф. Комиссаржевская, безоговорочно доверяя мнению Е. П. Карпова.

Правильнее, очевидно, было бы говорить о противоречивости постановочного искусства Карпова. С одной стороны, он оставался целиком в рамках стереотипа александринцев, с их подчеркнуто театральной природой спектакля. С другой стороны, в разработке внутренней линии ролей, в попытке мизансценически и интонационно разработать драматургию отношений героев Карпов продвинулся вперед довольно значительно. В его спектаклях привычная театральная условность и жизненная правда взаимно проникали друг в друга.

Режиссерский экземпляр чеховской «Чайки» — наглядное тому доказательство. Здесь в сугубо «бытовых», казалось бы, абсолютно жизнеподобных мизансценах возникала известная доля «подчеркнутой театральности», восходящей к условно-театральному стереотипу {184} александринцев. В случае с чеховской «Чайкой» это вполне «согласовалось» с тем конфликтным столкновением «театральной искусственности» и несколько «ироничной естественности» жизненной манеры поведения героев, что и обыгрывалось в сюжете пьесы.

Одной из главных черт постановочной манеры Е. П. Карпова было подчеркивание перемен ритма жестами. Если внимательно проследить, как режиссер комментировал ход реплик, то мы увидим, что Карпов не учитывал главного в чеховском тексте, то есть чеховского подтекста, «контрапункта». Конечно, легко теперь винить в этом Карпова. Но не лишним будет вспомнить и то, что даже К. С. Станиславский в ходе репетиций «Чайки» постоянно тяготел к внешнему обострению действия, не учитывая «меры скрытости» чеховского подтекста.

Разбивка реплик на смысловые куски, предпринятая в ходе репетиций, говорит о том, что многие слова и реакции героев понимались Карповым впрямую.

Карпов вполне владел смысловой мизансценой. Расположение героев на площадке в его спектакле очень четко проявляло характер их отношений. Центруя композицию то на Аркадиной, то на Треплеве, то на Нине Заречной, режиссер стремился так расположить остальных персонажей, так выстроить их переходы, чтобы наиболее явственно выразить рождающиеся в процессе действия коллизии.

Если проследить по экземпляру характер корректировок, произведенных после премьеры, то мы ясно увидим: чеховская пьеса сознательно «подверстывалась» Карповым под совершенно определенный драматургический стереотип, центрованный на главной героине, в данном случае, на Нине Заречной. Вместе с тем, справедливости ради, следует сказать, что и в процессе репетиций режиссер уже склонялся именно к такой трактовке пьесы, где доминировала бы молодая героиня. К этому Карпова подталкивали как индивидуальность самой В. Ф. Комиссаржевской, под явным обаянием которой он находился, так и характер трактовки центральных героинь в спектаклях, предшествующих «Чайке» на александринской сцене в сезоне 1896/1897 годов («Бесприданница» А. Н. Островского и «Гибель Содома» Г. Зудермана). Так или иначе, в спектакле Карпова последовательно происходила своего рода «романтизация» образа Нины Заречной. В экземпляре, как мы убедились, хорошо видна режиссерская «редактура» в финальном монологе героини, в ходе которой Карпов убирает слова, «снижающие» образ. Черты душевной усталости Нины, истощенной жизненной борьбой и огрубевшей от постоянного соприкосновения с прозой жизни, Карпов старается затушевать, взамен этого подчеркнув ее одухотворенность, укрепившуюся веру в жизнь наперекор всем невзгодам. И если до премьеры, послушно идя вслед за Чеховым, Карпов просто старательно (насколько мог понять и сценически воплотить) воспроизводил «прозу жизни» во всей ее неприкрашенной подробности, то после печально знаменитого «провала» {185} он вместе с А. С. Сувориным начинает решительно «подгонять» структуру пьесы под более традиционную модель. Драматический конфликт обретает в спектакле большую определенность и однозначность. Столкновение юной души, стремящейся к познанию жизни, к новому и неизведанному, с рутиной в искусстве, неестественностью и фальшью в жизни, — вот что в итоге оказалось в центре карповского спектакля.

А. С. Суворин объяснял причины неуспеха спектакля поспешностью и ошибками в мизансценах, которые были допущены Е. П. Карповым[[237]](#footnote-238). В этой связи, встретившись с А. П. Чеховым в ночь после спектакля, А. С. Суворин испросил у него разрешения кое-что поправить. Наутро вместе с Карповым он обсудил план переделок спектакля. Безусловно, Суворину принадлежала инициатива некоторых сокращений текста, целью которых было сделать пьесу более сценичной. Судя по тому, что вымарки сделаны тем же карандашом, можно предположить, что работа по сокращению происходила при непосредственном участии Карпова. Тот факт, что большинство исправлений нашло затем отражение в публикации пьесы в «Русской мысли», позволяет утверждать: изменения внесены сразу же после первого представления «Чайки», то есть после 17 октября 1896 г. Следует полагать, что с этими исправлениями познакомился и Чехов, так как версия пьесы, опубликованная в «Русской мысли», свидетельствует о творческой переработке автором сценической корректуры.

Каковы же были эти изменения? А. С. Суворин стремился сократить повторы в репликах, случайные, на его взгляд, детали в характеристиках героев. Так, например, были существенно сокращены реплики Медведенко, иронические замечания, междометия и часть романсов Дорна, убран мелодраматический надрыв в репликах Полины Андреевны… Из существенных сокращений следует назвать линию Нины Заречной. На первом спектакле Заречная трижды произносила монолог Мировой души. Первый раз во время представления пьесы Треплева, затем в третьем акте перед объяснением с Тригориным и, наконец, в финале. В рецензиях на спектакль навязчивость этих повторов ставилась автору в вину. На втором спектакле монолог, столь сильно раздражавший публику, повторялся лишь в начале и в конце пьесы.

На втором спектакле существенно изменилось построение последнего акта, в корне была изменена финальная сцена. Существует легенда о том, что в последнем акте Сорина (В. Н. Давыдова) забыли увезти в кресле со сцены, и он вынужден был «проспать» на глазах у публики чуть ли не полчаса. Впервые об этом иронически упомянули рецензенты[[238]](#footnote-239). Как театральный анекдот историю повторил в мемуарах {186} Н. Н. Ходотов[[239]](#footnote-240). Упоминает эпизод и Ю. М. Юрьев, основываясь, очевидно, не столько на собственном впечатлении, сколько на печатных материалах, которые использовались при работе над воспоминаниями[[240]](#footnote-241).

На самом же деле никакой «накладки» в спектакле не произошло. Спящий Сорин оставался на сцене во все время встречи Треплева с Ниной по воле А. П. Чехова. В первоначальном варианте пьесы Сорин засыпал в кресле во время монолога Треплева и тем самым стал немым свидетелем объяснения с Ниной Заречной. Более того, Нина, покидая Треплева, подбегала и целовала спящего Сорина. А когда Нина произносила самые сильные слова монолога Мировой души, Сорин просыпался и вставал в полный рост. Соответственно, Треплев говорил: «Это может взволновать маму», как бы оправдываясь перед дядей. Столь сложная конструкция финального эпизода, очевидно, не была воспринята зрителями, и Суворин предложил более традиционный, но ясный и определенный ход — сцену-диалог главных героев. Упрощая построение сцен, делая их более ясными и театральными, Суворин снял придуманное Чеховым контрапунктное построение действия, при котором диалоги героев перемежались сценой игры в лото. По первоначальному замыслу диалог Дорна и Треплева «разбивался» репликами игроков, называющих цифры. На втором спектакле игра в лото была отменена. Таким образом, драматизм «атмосферы» отступал перед драматизмом прямых диалогов.

Именно с этой последней купюрой А. П. Чехов категорически не согласился. Если почти все рекомендации опытного Суворина были приняты Чеховым, то разрушить контрапункт финальной сцены Чехов в дальнейшем не дал. Эта купюра не вошла в первый печатный текст пьесы. Лишнее свидетельство того, что исправления сделаны не по следам первой публикации, а до нее.

Суворин сокращал текст, делая характеристики более лаконичными. Если, например, Медведенко однажды произносил какую-нибудь наукообразную абракадабру, то второй аналогичный эпизод уже смело отсекался. Удалялись и отвлекающие от главной сюжетной линии эпизоды. Так, например, он снял сцену ревности Полины Андреевны по отношению к Дорну накануне финальной сцены. Мелкие сокращения тоже должны были «динамизировать» реплики и диалоги героев.

Таким образом, ходовой экземпляр «Чайки» дает возможность утверждать, что спектакль 21 октября 1896 года и все последующие представления существенно отличались от спектакля, который зрители увидели на премьере. А. П. Чехов почти целиком внес эти исправления в канонический текст пьесы, и таким образом мы знаем «Чайку» уже в скорректированном виде. В этой же «суворинской» редакции играл пьесу через два года и МХТ. Даже не зная этого наверняка, {187} М. М. Читау в мемуарах писала, что, когда она смотрела «Чайку» у «художественников», ей показалась, что пьеса шла в более приспособленном для сцены виде, чем это было на премьере в Александринском театре.

Какие же мизансцены были скорректированы Е. П. Карповым? Во втором спектакле был убран выход теней во время представления пьесы Треплева. Соответственно отказались и от гирлянд фонариков, которые тянулись от импровизированной сцены к кустам и деревьям. Представление пьесы о Мировой душе было лишено дешевых эффектов. Была убрана мизансцена (придуманная вовсе не Карповым и не Комиссаржевской, а написанная Чеховым), по которой Нина в финале, произнося монолог Мировой души, завертывалась в простыню.

Е. П. Карпову недоставало чеховской ироничности в отношении к героям и к воспроизведению трагичной безысходности бытия. К. С. Станиславский уловил именно эту интонацию горькой иронии, из которой родилась полифоничность вербального и сценического рядов спектакля МХТ. Придумывая линию поведения героев, Станиславский зачастую шел как бы вразрез с тем, что эти персонажи в данный момент говорили. Таким образом, он «выворачивал» смысл реплик наизнанку, сочиняя (и это хорошо видно по его режиссерскому экземпляру) свой собственный сценический (мизансценический) текст поверх чеховского сценария. Подобный контрапункт позволил МХТ найти ключ к чеховской драматургии.

Е. П. Карпов шел, казалось, от Чехова, от скрытого в его пьесе столкновения двух типов театральности. Однако, недостаточно оттолкнувшись от старого, рутинного, он не смог выявить и новый. Спектакль александринцев оказался как бы между двумя эстетическими системами, в нем видна была внутренняя подспудная борьба, которая, в конце концов, разрешилась в пользу привычной драматургической модели. Как только данная «определенность» в решении спектакля была достигнута, соответственно скорректированную «Чайку» приняли зрители, и пьеса получила успех на александринской сцене. Режиссерский экземпляр Е. П. Карпова содержит в себе «драматургию» взаимодействия двух эстетических систем.

Сценический экземпляр «Чайки» позволяет детально проанализировать специфику подхода Карпова к постановке пьесы. Совершенно очевидно, что он стремился «динамизировать» действие, смещая паузы, подчеркивая энергию слов жестами и изменением мизансцен. Он последовательно делил реплики на смысловые или психологические куски, отграничивая их друг от друга паузами или переходами героев. Однако анализ карповских пометок показывает, что в спектакле 1896 года паузами акцентировались темпо-ритмические переключения в основном при перемене темы разговора (Карпов придерживался здесь по преимуществу лишь тематического принципа).

Характерно, что режиссер зачастую опережал или передвигал авторские ремарки, смещая акценты, стремился «обострить» реакции героев, {188} и это в каких-то случаях шло «поперек» Чехова. Так, например, у Чехова Сорин сначала говорит, а уже потом действует, что и соответствует его характеру, апатичному и безвольному. Карпов в ряде случаев заставляет героя говорить и действовать почти синхронно, что подвигает скорее к иллюстративности в то время как у Чехова соотношение слов и жестов сложнее и разнообразнее. Вместе с тем, в тех сценах, где режиссер, казалось бы, не следует указаниям автора и отдается своей собственной фантазии, его версия поведения героев оказывается интересной и достаточно точно их характеризует. Скажем, в финале первого действия после сорванного представления пьесы Треплева в диалоге Сорина и Аркадиной режиссер вводит два указания о том, что герои один за другим встают со своих мест. У Сорина реплика влечет за собой жест, а у Аркадиной, наоборот, пластика порождает реплику (ХОД. С. 15). У Нины (Комиссаржевской) эмоциональный порыв влечет за собой словесное выражение. Режиссер паузами формирует своеобразные «зоны молчания». Именно в этих «затактах» и зарождаются эмоциональные порывы героини.

Мизансцена являлась одним из важнейших средств, с помощью которых Карпов выявлял ситуативные взаимоотношения героев, подчеркивал те или иные черты, их характеризующие. Так, например, в первом действии, когда шла подготовка к любительскому спектаклю, Карпов все время центровал внимание зрителей на деятельной энергии Треплева. Даже при появлении Нины режиссер строил мизансцену не вокруг героини, а вокруг автора разыгрываемой пьесы (ХОД. С. 5). Перемены в мизансценах, как мы увидим из анализа сценического текста, произошли лишь перед вторым представлением «Чайки», где Карпов намеренно выдвинул на первый план Нину, сделав именно эту роль главной.

В отношениях Треплева и Аркадиной Карпов мизансценически подчеркивал их отъединенность друг от друга. Здесь наиболее показательной являлась выстроенная им в третьем действии так называемая «мизансцена вокруг стола» (ХОД. С. 36). В ней режиссер изобретательно раскрывал диалектику взаимного притяжения и отталкивания родных и одновременно чуждых друг другу людей. Словно преодолевая существующее между нами препятствие, они, на протяжении всего диалога находящиеся по разные стороны обеденного стола (как будто предназначенного для того, чтобы объединять людей), на какое-то мгновение сближались, образуя «парную» мизансцену на первом плане (Треплев сидит на стуле перед столом, а Аркадина, стоя позади него, меняет ему повязку). Однако после бурного объяснения, где каждый из них отстаивал свою эгоистическую свободу, их разъединенность (в мизансценах в том числе) приобретала в спектакле непреодолимый характер (ХОД. С. 37).

В сцене между Аркадиной и Тригориным из третьего действия Карпов мизансценически хотел подчеркнуть не столько покорность и безволие героя, сколько его раздражение. Тригорин как будто инстинктивно {189} все время стремился прочь от Аркадиной (ХОД. С. 40). И далее они уже обменивались репликами, стоя поодаль друг от друга.

В характере отношений Треплева и Тригорина в том же третьем действии Карпов выявлял их холодную отчужденность. Он постоянно разводил их в разные части сцены так, чтобы они практически не пересекались, как бы существуя на разных полюсах действия (ХОД. С. 37).

Через мизансцены в ряде эпизодов Карпов подчеркивал негативное отношение героев друг к другу. Так, например, акцентируя осуждающие сентенции доктора Дорна стремительными переходами к Сорину, он тем самым обострял их взаимную враждебность (ХОД. С. 21). А в сцене объяснения Сорина и Аркадиной из третьего действия режиссер намеренно подчеркнул бесцеремонность вторжений Медведенко (ХОД. С. 35).

Бестактность и комичную несвоевременность высказываний Карпов выявлял и в поведении Шамраева. К. А. Варламов, исполнявший в спектакле эту роль, то и дело, словно «разбивая» мизансцены, неожиданно становился в центре группы персонажей (ХОД. С. 22). Эксцентричность и комизм возникающих положений обострялись в спектакле и рядом купюр в репликах Шамраева, которые лишь подчеркивали контрасты в переходах от одной темы к другой (ХОД. С. 23). В отношениях же между супругами Шамраевыми Карпов последовательно подчеркивал мизансценическую инициативу мужа и пассивность жены (ХОД. С. 15).

В сцене столкновения Аркадиной с Шамраевым Карпов решает всерьез динамизировать поведение обоих, выстраивая их резкие переходы на репликах. Он как будто не замечает той легкости, с которой у Чехова Аркадина успокаивается, и той ироничности тона, с которой Дорн «комментирует» ситуацию, напевая романс (ХОД. С. 23). «Серьезность» сцены, выстроенной Карповым, свидетельствует, между прочим, и о том, что в своем понимании пьесы он не умеет вскрывать «второй план» действия.

Однако ряд мизансцен дает возможность судить о том, что Карпов как режиссер умел выстраивать довольно интересные сценические композиции, откликаясь на творческий импульс драматурга и развивая его. Так в финале первого акта Карпов как будто намеренно «гасит» энергию Треплева и передает ее Дорну. Если К. С. Станиславский в разговоре Треплева с Дорном все внимание отдает бегству Треплева от преследований Маши, то для Карпова более важным оказывается диалог героев о творчестве, который ведут молодой герой и доктор. В ряду интересно мизансценированных эпизодов следует назвать и сцену объяснения Дорна с Полиной Андреевной. Помещая эту пару на левом краю сцены, Карпов полифонически выстраивал движение Нины по диагонали через всю сцену (ХОД. С. 24). Существуя как бы в параллельных ситуациях, герои вместе с тем обнаруживали смысловую соотнесенность своих переживаний и драм. Карпов намеренно {190} замедлял это параллельное действие, сосредоточивая на нем зрительское внимание. Иногда режиссеру было достаточно лишь слегка обозначить направление движения героя, предоставив артистам возможность развивать намеченную мизансцену. Так, например, он поступает в сцене появления Нины в начале третьего действия. Нина выходила из-за кулис во время диалога Маши с Тригориным, и Карпову было важно обострить сцену одновременным присутствием двух соперниц. В. Ф. Комиссаржевской же и М. М. Читау предстояло дополнить намеченную режиссером ситуацию своей актерской фантазией. В этой мизансцене очень важное значение приобретал проход Маши мимо вошедшей Нины, который Карпов обозначает в партитуре спектакля уже достаточно четко (ХОД. С. 33).

Анализируя сценические пометки Карпова, можно обнаружить, что Машу в последнем действии как магнитом тянуло к вещам, связанным с Треплевым. Обращает на себя внимание и то, как заострены в мизансценах отношения Маши с Медведенко. Они, все время сближаясь, в то же время проходят мимо, как бы «сквозь друг друга» (ХОД. С. 45).

Карпов бывает чуток к сложным ситуативным положениям. Он активно использует «игру планами», создавая такие мизансцены, когда герои получают возможность наблюдать разворачивающийся эпизод несколько «остраненно». В таком положении чаще всего оказываются Треплев и Дорн. Карпов мизансценически подчеркивал отъединенность, одиночество Треплева, то и дело уводя его на дальний план, в сторону или в самую глубину, где в последнем акте располагался его письменный стол.

Режиссер хорошо «запоминал» ключевые мизансцены и, «рифмуя» между собой, делал их в какой-то мере символическими. Так, выстраивая появление Нины и Сорина в начале второго акта, он как будто предвосхищал финальную мизансцену четвертого акта, где Нина усаживалась в ногах у спящего «человека, который хотел…» (ХОД. С. 19, 57‑bis). А в начале четвертого действия рассказ о судьбе Нины Треплев вел, сидя на той самой маленькой скамеечке, на которую в финале сядет Нина у ног Сорина (ХОД. С. 47).

В групповых мизансценах Карпов по большей части сохранял традиционный для александринской сцены принцип симметрии. Вместе с тем, выраженная мизансценически «парность» групп была в его спектакле осмысленной, подчеркивая контрастное противопоставление или согласованность персонажей. Так, например, он последовательно развивал в мизансценах определенную близость и симпатию, возникающую между Сориным и Ниной.

Достаточно виртуозными и эффектными были выстроенные Карповым динамичные групповые мизансцены, например, эпизод с разыгрываемой в первом акте пьесой Треплева или связанный с сердечным припадком Сорина. Одна из принципиальных сцен — отъезд Аркадиной и Тригорина в третьем действии — построена на основе встречного {191} центростремительного и центробежного движения вокруг Аркадиной.

Безусловно, в арсенале Карпова были и шаблонные, условно-театральные ходы, которые порой использовались вполне осмысленно и художественно. Подчеркнутая театральность была вполне уместна в первом действии для обозначения нелепых «выходов» Медведенко в центр сцены с псевдофилософскими заявлениями (ХОД. С. 9). Но были и моменты, когда резкий мизансценический эффект подменял у Карпова чеховскую тонкость и сложность реакции. Характерна в этом ряду мизансцена из того же первого акта, когда режиссер подчеркивает ситуацию своеобразного «спектакля в спектакле» использованием шаблонного театрального приема. Режиссер обострял реакцию Аркадиной на пьесу Треплева тем, что героиня переходила в центр сцены и обращалась прямо в зрительный зал (ХОД. С. 11). У Чехова же Аркадина намеренно не придает значения происшествию, высказывая удивление по поводу бурной реакции Треплева. Многие реплики «апарт», которыми изобилует роль Дорна, Карпов намеренно выстраивает у рампы (ХОД. С. 24). Конечно, здесь нет еще и в помине открытой стилизации театрального приема, до чего александринская сцена доберется много позднее, однако противопоставление «бытовой конкретности» и «условной театральности» в спектакле Карпова все-таки ощутимо присутствует. Впрочем, такое противопоставление отчасти задано самим Чеховым (вспомним ремарку о перегороженной эстрадой аллее, ведущей в глубину сцены, прямо от зрителя).

Пристальное изучение темпо-ритмической структуры спектакля дает возможность судить о том, что Карпов в ряде случаев умело пользовался паузами, уходя от «тематического шаблона». В третьем акте, например, очень важны паузы в репликах Треплева, подчеркивающие ассоциативно-психологические переходы к воспоминаниям о детстве. Достаточно тонко и уместно Карпов делает паузу после того, как Треплев просит Аркадину сменить ему повязку: она воспринимается как оценка неожиданной просьбы сына. Много пауз Карпов вводит и в реплики Тригорина, акцентируя моменты раздумий героя, его оценки, его искреннее любование природой (ХОД. С. 30). В начале третьего действия Карповым были намечены паузы и в репликах Маши. Они приобретали большой смысл и служили актрисе своеобразной «психологической пристройкой».

В третьем действии режиссер вводит принципиальную, кульминационную паузу (отсутствующую у Чехова) в реплике Нины, которая просит Тригорина дать ей несколько минут для объяснения перед отъездом (ХОД. С. 33). Карпов вводит также принципиальные паузы в финале, в разговоре с Дорном, словно отводя Треплеву особые «зоны» для размышлений, обостряя внутренний конфликт, приводящий героя к трагическому решению (ХОД. С. 48). Необходимыми оказываются режиссеру паузы в финальном монологе Нины Заречной (ХОД. С. 54). Фактически Карпов по-своему инсценирует монолог, {192} наполняя его внутренним драматизмом. В этих паузах у Нины совершается переход от ностальгических воспоминаний к реальности, а у Треплева, наоборот, затепливается последняя надежда на понимание. Здесь важна также пауза перед исповедью Треплева. Она отмечает кульминацию развития образа. Реплики Нины, в отличие от речи Треплева, в которой присутствуют затяжные зоны молчания, более часто разбиваются короткими паузами, речь становится взвинченной, нервной, «рваной». В финале Карпов считал принципиальной для Нины (В. Ф. Комиссаржевской) утвердительную форму интонации, решительно отделяя паузой рассказ героини о купцах от патетического завершения монолога.

Паузы, которые вводит Карпов, одновременно усиливают внутренний драматизм героев и снимают принципиальную для Чехова краску. Определенная «усталость» чувств, истощенность и апатия душ, подчеркнутые автором пьесы, исподволь обнажали внутренний, страшный и безысходный трагизм обыденной жизни. Карпов же был склонен к выявлению открытой эмоции, открытого драматизма, что закономерно вело его к «романтизации» героев.

Не владея чеховскими «подтекстами», он в определенном смысле «спрямлял» действие. Его, очевидно, раздражали перебивки реплик романсами Дорна, и он зачастую просто убирал этот чеховский прием, считая его ошибочным (ХОД. С. 7). Режиссер стремился концентрировать зрительское внимание вокруг главной линии, ликвидируя «побочные мотивы». Текстовые купюры делались активнее после первого представления пьесы. Именно на этом этапе в самом финале сделано сокращение, подчеркивающее резкий контраст между трагичностью свершившегося и реакцией на это Дорна. Жанровый «сдвиг», позволяющий с помощью горькой иронии «остраниться» от трагизма гибели героя, был, естественно, непонятен Карпову, и он решительно переводил комедию Чехова в регистр драмы. Именно эта тенденция вплоть до спектакля МХТ определила характер трактовки чеховского жанра.

# **{****193}** «Чайка» в восприятии зрителей и в оценке критики

## **{****195}** Александринская «Чайка» и стереотипы зрительского восприятия

О спектакле, состоявшемся 17 октября 1896 года, написано чрезвычайно много. Столичная пресса откликалась на него целыми газетными колонками почти в течение месяца. Вернувшись с премьеры, многие из зрителей зафиксировали свежие ощущения и мысли в дневниках. В мемуарах тех, кто присутствовал в тот вечер в театре, отразились впечатления о том, что происходило на сцене, в зале и за кулисами. По следам события развернулась бурная переписка. Многие из друзей и знакомых А. П. Чехова спешили поделиться с ним своими размышлениями на этот счет, а также выразить ему сочувствие, солидарность. Чехов выдвинул свою оценку, свою версию случившегося…

На основании этих многочисленных и весьма противоречивых свидетельств многие исследователи пытались воссоздать своеобразную «хронику» события. Этим подробно занимались в последние годы А. П. Кузичева в книге «Ваш А. Чехов»[[241]](#footnote-242) и Е. Я. Дубнова в работе «Театральное рождение “Чайки” (Петербург-Харьков)»[[242]](#footnote-243).

А. П. Кузичева тонко и объективно воссоздает ход и общую атмосферу спектакля, реакции зрителей, игру актеров и переживания самого писателя: «Исследователи и биографы А. П. Чехова, уже сто лет, каждый на свой вкус и разумение, называют причину этого события. […] Все догадки, предположения и рассуждения имеют какой-то смысл для современников или для потомков. Автор, наверно, все воспринимал иначе. Что творилось в душе Чехова, осталось неизвестно. Единственное, что можно восстановить, это отдельные моменты общей картины. По сохранившимся дневниковым записям, письмам и мемуарам»[[243]](#footnote-244).

Исследовательница подробно выстраивает хронологию события, давая возможность составить общее представление о течении спектакля и реакциях зрителей. И все же, главное в работе А. П. Кузичевой — внутренний мир Чехова, охватившее его после премьеры сомнение. Контекст творческой судьбы художника, логика его поисков являются ведущими в книге, и александринский спектакль воспринимается потому исключительно как трагический эпизод в его биографии.

Е. Я. Дубнова, восстанавливая ход подготовки спектакля, хронику его репетиций, дает также суммарную оценку генеральной репетиции {196} и премьерного спектакля. Здесь отчетливо слышна разноголосица зрителей, уделено внимание отдельным сценическим положениям и режиссерским «проколам», «поверхностному» характеру трактовки пьесы. Весьма ценным в данной работе является обращение к необычайно важному документу — тексту роли Нины Заречной с пометками В. Ф. Комиссаржевской и Е. П. Карпова.

Однако, рассматривая александринскую премьеру, авторы названных фундаментальных работ не касаются «механизма» зрительского восприятия спектакля. Между тем именно здесь заключены ответы на многие вопросы, связанные с особенностями «прочтения» авторской драматургической структуры. Сложная драматургия, определенный «сверхсюжет», складывающийся из различных зрительских «установок» и «настроек», определяющих соотношение индивидуального и коллективного восприятия, — вот предмет нашей «реконструкции». Сверяясь с первоисточниками, мы попытаемся проанализировать и скорректировать существующие версии данного историко-художественного события.

Уже в оценке атмосферы, сложившейся в зале Александринского театра 17 октября 1896 года, существуют значительные расхождения. В первую очередь встает вопрос: кто же пришел в этот вечер смотреть «Чайку»?

Н. А. Лейкин, которого, несмотря на его весьма сочувственное отношение к Чехову, вряд ли можно заподозрить в необъективности, характеризует состав зала так: «Театр переполнен. В первых рядах смокинги и фраки. В театре все бенефисные завсегдатаи, не жалеющие денег на всегда грозные бенефисные цены на места; собрались на представление и почти все проживающие в Петербурге беллетристы, обыкновенно отсутствующие на первых представлениях пьес»[[244]](#footnote-245).

«Петербургская газета» конкретизирует: «Целая плеяда беллетристов и драматургов. Среди других гг. Боборыкин, Гнедич, Ясинский, Потехин, Муравлин, Луговой, Щеглов. Можно было насчитать еще дюжины полторы»[[245]](#footnote-246). А. С. Суворин упоминает Д. С. Мережковского, с которым он перемолвился о пьесе в антракте[[246]](#footnote-247). Л. А. Авилова вспоминает «очень много знакомых лиц»: «Мое место было в амфитеатре с правого края, около двери, и на такой высоте, что я могла подавать руку, здороваться со знакомыми и слышать все разговоры проходящих и стоящих у дверей. Мне казалось, что все, как и я, возбуждены, заинтересованы»[[247]](#footnote-248).

Здесь-то и начинается расхождение в оценках, в зависимости от тенденции в истолковании события теми или иными критиками и мемуаристами. {197} Тем, кто желал подчеркнуть значительность и принципиальность провала, необходимо было своеобразно «облагородить» публику. Так, один из «друзей» Чехова И. И. Ясинский, видевший в провале определенную закономерность и логику, своеобразное «возмездие» слишком высоко возомнившему о себе литератору, лицемерно заявлял: «Чехова все любят. Потому и собралась смотреть его пьесу литературная братия. Если бы никто не пришел — разве это было бы лучше?»[[248]](#footnote-249)

«Партия» А. П. Чехова, явно желая взвалить всю вину за провал на публику, наоборот, стремилась сделать акцент на том, что количество интеллигентной публики в зале было незначительным. И. Л. Леонтьев-Щеглов подвергает сомнению газетные заявления: «“Присутствовал весь литературный мир”, оповещалось в газетах. Но это очень громко звучит в печати, а на деле представляет какой-нибудь десяток добрых литературных имен. Прибавьте сюда дюжину чутких восторженных поклонниц Чехова… вот и все! Это капля в широком море бенефисной публики, той особенной петербургской бенефисной публики, которая, заплатив тройную плату за места, ищет на сцене вовсе не литературы, а любимой актрисы, в ослепительных бенефисных туалетах и раздражительно любопытного зрелища — зрелища и зрелища прежде всего!..»[[249]](#footnote-250).

Эту точку зрения разделяли и А. С. Суворин, и И. Н. Потапенко, и, естественно, александринцы — Е. П. Карпов и Ю. М. Юрьев. «В этот вечер, — писал в своих мемуарах Ю. М. Юрьев, — именно “гостинодворцы” оказались едва ли не преобладающим элементом в зрительном зале»[[250]](#footnote-251). Е. П. Карпов также сетовал на «бенефисную публику», имевшую весьма определенную установку и настрой: «на первое представление “Чайки” собралась публика юбилея комической актрисы Александринского театра [Е. И. Левкеевой. — *А. Ч*.]. Пришли господа повеселиться, посмеяться, убежденные, что “Чайка” — нечто вроде “Первой мухи” В. Крылова»[[251]](#footnote-252).

Думается, что истина находится где-то посередине. Состав зрительного зала был достаточно пестрым. Особенно сильны в нем были две группы: «пишущая братия», как именует ее И. И. Ясинский, которая явно распадалась на два враждебных лагеря — «партию защитников Чехова» и «партию коллег, желающих его проучить», а также так называемая толпа — та самая бенефисная публика, жаждущая развлечений и имевшая установку на веселый вечер в обществе комической актрисы.

{198} Для правильного восприятия события нам необходимо уточнить мотивировки поведения всех сил, представляющих зрительный зал Александринского театра, все обстоятельства, которые могли повлиять, объяснить те или иные реакции публики во время действия. Здесь необходимо прислушаться к высказанному спустя многие годы мнению М. М. Читау, исполнявшей роль Маши. В мемуарах, написанных в Париже в 1920‑е годы, актриса, очевидно, была свободна от какой-либо тенденциозности. Ей не было никакой необходимости что-либо скрывать или лукавить относительно общей атмосферы спектакля. Она вполне критически относится к актерскому исполнению и потому, как нам представляется, не стремится возвести «напраслину» на публику. Однако актриса упоминает весьма существенный мотив, который позволяет думать, что провал пьесы А. П. Чехова был в известной степени «срежиссирован» или, по крайней мере, «спровоцирован» той самой «пишущей братией», о которой упоминал и к которой принадлежал Ясинский. «Перед поднятием занавеса, — пишет Читау, — за кулисами поползли неизвестно откуда взявшиеся слухи, что “молодежь” ошикает пьесу. Тогда все толковали, что Антон Павлович не угождает ей своей аполитичностью и дружбой с Сувориным. На настроение большинства артистов этот вздорный, быть может, слух тоже оказал известное давление: что‑де можно поделать, когда пьеса заранее обречена на гибель?»[[252]](#footnote-253) Не станем преувеличивать значение этого слуха, но, если сопоставить названные актрисой мотивы с характером критической полемики, развернувшейся по поводу представления чеховской «Чайки», то можно признать правомерность этого мотива как одной из составляющих разыгранного в этот вечер сценария.

Среди мотивов, обусловливающих восприятие пьесы, Н. А. Лейкин намекает на уже сложившееся мнение о ее «несценичности» и об отказе М. Г. Савиной участвовать в спектакле[[253]](#footnote-254). Слухи, просочившиеся в публику, исходили, несомненно, от членов Театрально-литературного комитета, находившихся тут же в зале театра, от людей, близких к закулисному миру.

Существует версия и о заготовленных рецензиях на премьеру. Так А. С. Суворин прямо признается в дневнике, что, не сомневаясь в успехе, «заранее написал и велел набрать заметку о полном успехе пьесы». Заметку потом «пришлось переделать»[[254]](#footnote-255). Супруга А. С. Суворина утверждала также, что резко критическая статья была заготовлена и А. Р. Кугелем для худековской «Петербургской газеты»[[255]](#footnote-256). Мы не можем утверждать, что «провал» был «разыгран по нотам, написанным {199} заранее», но отметим лишь известного рода настрой, с которым некоторые авторитетные зрители явились смотреть пьесу А. П. Чехова. Демонстративность в поведении И. И. Ясинского в этот вечер заметили многие: и Л. А. Авилова, и осторожно намекнувший об этом Н. Лейкин. Враждебность Ясинского отчасти подтверждается и его отзывами о Чехове, относящимися к описываемому времени, где он обвиняет писателя в отходе от демократических идеалов и известного рода «буржуазности» даже в поведении и образе жизни. Не прошло незамеченным и поведение Н. А. Селиванова, который, по некоторым свидетельствам, «сочился злобой» еще до начала действия. Непонятно, имел ли Селиванов, написавший впоследствии наиболее злую статью о премьере, личные счеты с Чеховым, но то, что, по своим эстетическим позициям принадлежа к приверженцам традиционного актерского театра (о чем свидетельствуют его статьи в «Ежегоднике Императорских театров»), он был лишен всякой симпатии к поискам «новых форм» в драматическом искусстве, — вполне очевидно. Конечно, многие были знакомы с пьесой заранее, и априорная оценка ее премьеры уже существовала. Спектакль, собственно, мало что мог изменить. Текст пьесы знали и Суворин, и Потехин, и Гнедич, и Леонтьев-Щеглов, и Авилова. Очевидно, с ним был знаком и А. Р. Кугель, о чем свидетельствуют точные цитаты в помещенной им рецензии. Известно, что на премьере М. И. Писарев произнес в финале «лопнула бутылка» вместо «лопнула склянка с эфиром». Кугель же цитирует эту фразу точно по чеховскому тексту, в то время как многие рецензенты, повторили в статьях оговорку артиста. Была ли в самом деле «задействована» в провале молодежь, неизвестно.

«Как шмели, жужжит публика в партере и ложах», — писал Н. Лейкин. Здесь и толпа, и корифеи, которые способны задать направление общему восприятию[[256]](#footnote-257). Поединок автора с «Лернейской гидрой» вот‑вот должен начаться[[257]](#footnote-258). Поднимается занавес…

Начало спектакля Ю. М. Юрьев изображает под знаком недоумения, моментально возникшего у «бенефисной публики», имеющей своеобразную «установку» на комедию и введенной в заблуждение авторским обозначением жанра: «Проходит первая сцена, вторая, третья… Нет… — пишет артист. — Совсем не смешно — все какие-то разговоры… Странно! Может быть, это только вначале, а потом будет забавнее?.. Ничего подобного: и дальше то же самое! Ни одного забавного, комического положения — одна “болтовня” и только… Полное разочарование…»[[258]](#footnote-259).

И. И. Ясинский сразу же обратил внимание на «неверный тон» исполнения, подчеркнувший отступление пьесы от драматургического стереотипа. «Сразу был взят неверный тон, и уж комедия была сорвана. {200} Началась нелепица в лицах, кто в лес, кто по дрова; г. Давыдов только рассказывает скучные анекдоты, г. Сазонов только записывает, г. Панчин только курит и говорит глупости…»[[259]](#footnote-260).

Первые сцены спектакля обычно проходят на определенного рода «пристройке» зрителей к «предлагаемым обстоятельствам» пьесы. Н. А. Лейкин в «Летучих заметках» достаточно точно передает характер колебаний зрительских версий относительно представляемой пьесы:

«Поднимается занавес. На сцене парк и убогая домашняя дачная сцена, сколоченная из досок.

— Что-нибудь насчет дачных актеров-любителей… — шепчет дама мужу купеческой складки. — Ах, как я рада, что Чехов догадался. Давно их пора отбарабанить вовсю.

Очки и пенсне в креслах.

— Видите, все-таки новый прием… — замечает пенсне. — Должно быть, актеры-любители. Никто еще у нас не изображал этих расплодившихся дачных любителей, играющих в дровяных сараях и собачьих будках.

— А вот посмотрим. Тут, действительно, много можно комического и горького вставить, — отвечают очки.

— Сколько великовозрастных гимназистов бросило учиться от этой несчастной страсти и болтаются теперь бездарностями по провинции, сколько жен сбежало от мужей, побаловавшись на сценах собачьих будок»[[260]](#footnote-261).

Особенность восприятия связана с тем, что зритель именно здесь устанавливает свои отношения с происходящим на сцене, пытается разгадать содержательный и образный «код» действия. Соответственно возникают и различные реакции. Ю. М. Юрьев достаточно убедительно рисует картину зрительских реакций: «Стали искать малейшего повода к смеху. Пробовали реагировать легким смешком на отдельные фразы, на отдельные словечки. Но, нет, ничего не выходит: смешок повисал в воздухе. Внимание все более и более ослабевало… В таких случаях среди публики раздается кашель. Тем не менее, до поры до времени все шло сравнительно чинно»[[261]](#footnote-262).

И вот тут-то выступили на первый план корифеи толпы, те, кто «смелее и отважнее» других, те, кто имел дерзость или намерение возвысить свой голос, придать общему недовольству, недоумению, скуке, непониманию отчетливо выраженные вербальные формы. Вступили в действие силы, готовые выразить и высказать вслух то, что из приличия, воспитанности или робости не способны были выразить многие. {201} Именно здесь индивидуальные отношения зрителей с развертывающимся на сцене действием становились общими, коллективными, и это общее начинало доминировать над индивидуальным. На премьере «Чайки» этот механизм сработал идеально.

Ю. М. Юрьев отмечает, как «в партере кто-то нарочито громко вздохнул, раздалось протяжное: “О‑ох!”… Выходка скучающего зрителя понравилась, ее встретили сочувственно. В знак солидарности в ответ прокатился легкий смех. Смех, по-видимому, ободрил некоторых смельчаков и подвинул их на дальнейшие действия»[[262]](#footnote-263).

Постепенно заданным и вполне определенным становится характер реакции. От недоумения зал в основной своей массе переходит к соревнованию в остроумии. Теперь запреты на реакцию сняты, а направленность ее конституирована: «Ну и канитель! — явственно прозвучал чей-то голос. Новая волна смеха, но уже громкого. Чувствуется, что зал выключился из спектакля и не следит за действием. Повсюду общий говорок, который еще больше отвлекает зрителя от сцены»[[263]](#footnote-264).

Пробегает «цепная реакция», и теперь уже те, кто пытается следить за действием, оказываются в меньшинстве. С событий, разыгрываемых на сцене, внимание переключается на своеобразную «игру» в зале. Идет соревнование в остроумии и «смелости», в проявлении своего «Я». Предметом восприятия становится отношение к происходящему на сцене.

«Тише!.. Молчите… Дайте слушать!.. — раздаются протестующие голоса. На время наступает тишина, но ненадолго»[[264]](#footnote-265), — пишет Ю. М. Юрьев. «Игра» зрителей со спектаклем требует новых обостряющих обстоятельств, и любое экстравагантное, необычное событие, представленное на сцене, способно вызвать бурную реакцию. Любой сценический эффект идет под зрительский комментарий.

И. Л. Леонтьев-Щеглов вспоминает реакцию, возникшую на световой эффект, предшествующий представлению пьесы Треплева: «На сцене в первом акте после захода солнца темнеет.

— Почему это вдруг стало темно? Как это нелепо! — слышу чей-то голос позади моего кресла»[[265]](#footnote-266).

Даже те из «партии» Чехова, которые стремились «преодолеть» характер массового восприятия на этом спектакле, те, кто знал и любил пьесу, свидетельствовали: им не удавалось наладить контакт со сценой. Здесь очень характерно впечатление Л. А. Авиловой, которая сама считала себя причастной к сюжету пьесы и уж, конечно, была настроена на активное восприятие. «Очень трудно, — вспоминает она, — {202} описать то чувство, с которым я смотрела и слушала. Пьеса для меня как-то пропадала. Я ловила каждое слово, кто бы из действующих лиц его ни говорил, я была напряженно внимательна, но пьеса для меня пропадала и не оставляла никакого впечатления»[[266]](#footnote-267).

Но вот настает момент представления пьесы Треплева, и возникают два противоположных отношения к этому эпизоду. Здесь характерно, что зрительское восприятие разделяется по принципу, заданному уже Чеховым в «Чайке». Одна сторона, подобно Аркадиной, воспринимает все как сплошную театральную нелепость, другая, подобно Дорну, видит поэтическую сторону замысла, хотя и не во всем ее понимает и принимает. К первым принадлежит большая часть зрителей, мнение которых зафиксировал Ю. М. Юрьев: «Идет сцена на сцене. Треплев демонстрирует свою пьесу. Появляется Нина Заречная — Комиссаржевская в белом, освещенная лунным светом, садится на большой камень, начинает монолог: “Люди, львы и куропатки, рогатые олени, пауки, молчаливые рыбы, обитавшие в воде, морские звезды и те, которых нельзя было видеть глазами, — словом все жизни, все жизни, все жизни…”

Публика в недоумении насторожилась, начала прислушиваться, почуяв что-то декадентское. Это подлило масла в огонь. Декаденты в то время были притчей во языцех… Их высмеивали, ими возмущались, изощрялись над ними в остротах. И вот повод к новому взрыву смеха.

— Что?.. Что‑о такое — львы и куропатки?! Вот так‑так… — протянул чей-то голос»[[267]](#footnote-268).

Начало монолога Мировой души стало одним из переломных моментов в зрительском восприятии. Именно здесь прозвучала фраза, приписываемая некоторыми свидетелями Н. А. Селиванову, и дававшая повод говорить о том, что «провал» был «срежиссирован».

Вот, что пишет С. В. Танеев в рецензии, появившейся в журнале «Театрал»: «Уже в первом акте кому-то из посетителей бельэтажа не понравились декадентские стихи в исполнении г‑жи Комиссаржевской и когда, по ходу пьесы, слушатели на сцене произнесли “мило, мило”, в зрительном зале послышалось громкое замечание “мило проныла!” — что вызвало в публике смех»[[268]](#footnote-269).

Именно с этого момента многие мемуаристы сходятся на том, что в зале началась бурная реакция, и характер отношения к пьесе, как к «скопищу нелепостей», определилось окончательно.

«Весь первый акт, — с горечью пишет Е. П. Карпов, — в публике стоял жирный, глупый хохот. Пропало настроение»[[269]](#footnote-270).

{203} И далее: «Сквозь гомерический хохот со всех сторон слышатся громкие замечания, насмешки. Без всякого стеснения начинают перекликаться друг с другом через весь зрительный зал. Получаются как бы два представления: одно на сцене, другое — в зрительном зале. Последнее занимает публику как нечто необычайное. Протестующие голоса не помогают делу, а лишь усугубляют общий шум…

Смущенная, вконец растерянная Комиссаржевская едва закончила свой монолог. К концу ее совсем не было слышно…»[[270]](#footnote-271).

Происшедшее в зале во время монолога Нины заставило «пробудиться» многих сторонников Чехова, которые тут только осознали, что произошло. Л. А. Авилова так передает свои ощущения в этот момент: «Когда Нина Заречная стала говорить свой монолог: “Люди, львы, орлы…”, я услышала в партере какой-то странный гул и точно проснулась. Что это происходило?

Показалось мне, что это пронесся по рядам сдержанный смех, или это был не смех, а ропот, возмущение? Во всяком случае, это было что-то неприятное, враждебное. Но этого не может быть! Чехов так популярен, так любим!»[[271]](#footnote-272)

А. П. Чехов как будто предвидел двойственность реакции. Лишь та часть зрителей, которая была способна сопоставить происходящие с художественным замыслом пьесы в целом, могла своеобразно солидаризироваться с Дорном.

Вот как излагает свое впечатление А. С. Суворин:

«Первый акт прекрасно, поэтически задуман. Молодой Треплев бредит новыми литературными формами и написал пьесу, которая дается на деревенском театре.

Пьеса декадентская. Действие ее в отдаленном будущем, когда на земле все умерло, и осталась одна только мировая душа в форме молодой девушки… Среди фантастических видений, блуждающих огней, на пустынном острове, является эта душа и говорит о том, что она такое.

Г‑жа Комиссаржевская прекрасно говорит этот монолог, а г. Аполлонский дает правдивый тон молодому Треплеву»[[272]](#footnote-273).

Выделяя среди всех исполнителей игру В. Ф. Комиссаржевской, Е. П. Карпов подчеркивал «романтизацию» актрисой этого образа:

«Комиссаржевская играла Нину Заречную в первых актах жизнерадостной, деревенской, простой барышней с чуткой, восторженной душой… Ее, видимо, не удовлетворяла семейная обстановка, жизнь деревенской барышни, ожидающей жениха. Она рвалась к свету, к людям, посвятившим себя искусству, литературе, театру. Увлечение ее Треплевым развилось на этой почве. Она верила в его талант, верила в его пьесу, вылившуюся в новые формы творчества. Надо было видеть, с каким волнением вбегала на сцену Комиссаржевская со словами: “Я не опоздала?”… — слышать последующий разговор ее с {204} Треплевым о своей семейной обстановке, о пьесе, о Тригорине, чтобы понять, что это не заурядная девушка, а поэтичная, рвущаяся на широкую волю, мятущаяся натура.

Монолог Нины Комиссаржевская начинала смущенно, нервно, как непривычная к сцене робкая дебютантка, неуверенная в своих силах, но в ее дрожащем от страха голосе чувствовалась искренняя вера в то, что она — мировая душа, ведущая непрестанную борьбу с дьяволом. Эта наивная вера, передаваемая музыкальным голосом Комиссаржевской, с изумительной тонкостью интонаций, с глазами, устремленными в пространство, с застывшим на лице выражением роковой неизбежности, производила неотразимое впечатление.

И когда Аркадина говорила Нине: “С такой наружностью, с таким чудным голосом нельзя, грешно сидеть в деревне”… — публика разделяла это мнение.

Первая встреча с Тригориным заставляла Нину-Комиссаржевскую всю вспыхнуть, на секунду поднять на него глаза, радостно проговорить: “Ах, я так рада”… и вслед за тем конфузливо опустить глаза и еле слышно прибавить: “Я всегда вас читаю”…

Нина, рвущаяся на волю, мечтающая быть актрисой, жаждущая шумной славы, жизни избранных, познакомилась с Тригориным, видит в нем выдающегося человека, знаменитого писателя и с первой же встречи загорается любовью к нему»[[273]](#footnote-274).

Однако большинство зрителей уже было увлечено игрой в «остроумные комментарии»: «Заметили декоративный эффект: игра лунного освещения на поверхности озера. Режиссерское изобретение, — отмечает корреспондент “Петербургского листка”. — Позвольте. В провинции такие эффекты уже не новость. У Синельникова во время “Отелло” во втором акте гондолы разъезжают, а у Соловцова реализм постановки доведен до небывалого. Во “Власти тьмы” у него через сцену проходит стадо телят, и пастух играет на свирели, а в “Генеральше Матрене” в последнем действии настоящий фейерверк с ракетами показывают»[[274]](#footnote-275).

«Заключительные сцены первого акта, — пишет Ю. М. Юрьев, — прошли хотя и при более нормальных условиях, но атмосфера, в сущности, не разрядилась, так что каждую минуту можно было ждать нового взрыва»[[275]](#footnote-276).

Нам осталось рассказать лишь о том, как реагировал на происходившее сам виновник события — А. П. Чехов. О том, где он находился в течение первого акта, свидетельствуют воспоминания Е. П. Карпова, Ю. М. Юрьева и С. И. Сувориной.

По свидетельству С. И. Сувориной, в начале спектакля А. П. Чехов находился в ложе Сувориных в бельэтаже с левой стороны. Но лишь только первые признаки определившейся зрительской реакции сложились {205} с достаточной ясностью, он тихо вышел из ложи и прошел за кулисы.

Свидетельство Ю. М. Юрьева: «В начале спектакля его видели за кулисами следящим за ходом действия, но после того, как отношение публики к пьесе стало ясно, Антон Павлович скрылся в кабинете Е. П. Карпова, помещавшемся тут же на сцене, у первой кулисы, и только изредка приоткрывал дверь, прислушиваясь к тому, что происходит в зрительном зале»[[276]](#footnote-277).

По всей видимости, Чехов, находясь за кулисами, переходил из кабинета Карпова в гримуборную бенефициантки, находившуюся тут же на сцене.

«Чехов, бледный, растерянный, — вспоминает Е. П. Карпов, — с натянутой, жалкой улыбкой на лице, ходил за кулисами, покусывая бородку, и, видимо, никого не замечая и ничего не понимая. Иногда он останавливался, прислушивался к тому, что говорят на сцене. При взрыве хохота в зале пугливо шарахался, убегая ко мне в кабинет или в уборную к Левкеевой»[[277]](#footnote-278).

М. М. Читау во время действия, когда не была занята на сцене, войдя в уборную Е. И. Левкеевой, застала следующую картину: Чехов и бенефициантка сидели вдвоем. «Она не то виновато, не то с состраданием смотрела на него своими выпуклыми глазами и даже ручками не вертела. Антон Павлович сидел, чуть склонив голову, прядка волос сползла ему на лоб, пенсне криво держалось на переносье… Они молчали. Я тоже молча стала около них. Так прошло несколько секунд. Вдруг Чехов сорвался с места и быстро вышел»[[278]](#footnote-279).

Но вот первый акт закончен. «Уже после первого действия пьесы, когда опустился занавес, — сообщала газета “Новости”, — публика осталась в каком-то недоумении: едва ли кто-нибудь из зрителей понимал, что перед ними происходит на сцене. В зале господствует зловещая, угрожающая тишина: даже малейшие попытки аплодисмента не слышатся»[[279]](#footnote-280).

Однако Ю. М. Юрьев вспоминает, что по окончании первого акта реакция публики была двойственная: «Часть публики, возмущенная подобным поведением большинства, усиленно начинает аплодировать, вызывать исполнителей. Артисты долгое время не отзывались, но, в конце концов, после настойчивых требований, появились на сцене смущенные, недоумевающие»[[280]](#footnote-281). Воспоминания Юрьева были написаны спустя много лет после премьерного спектакля и, возможно, некоторая аберрация памяти здесь присутствует. Скорее всего, он сообщает общий настрой, царивший как в зале, так и за кулисами, и в известной {206} степени обобщает зрительскую реакцию. Н. А. Лейкин свидетельствует вполне определенно: «занавес упал при глубоком молчании»[[281]](#footnote-282).

Однако сходно с Ю. М. Юрьевым высказывается и Л. А. Авилова: «Занавес опустился, и вдруг в зале поднялось что-то невообразимое: хлопки заглушались свистом, и чем больше хлопали, тем яростнее свистели. И тогда ясно стал слышен и смех. Мало того, что смеялись, — хохотали»[[282]](#footnote-283).

Антракт предоставил простор для жарких дебатов в кулуарах Александринского театра. Л. А. Авилова суммарно приводит наиболее характерные отзывы зрителей, выходивших из зрительного зала. Ее место в амфитеатре у прохода с правой стороны позволяло ей не только наблюдать, но слышать вслух высказываемые суждения: «Публика стала выходить в коридоры и в фойе, и я слышала, как некоторые возмущались, другие злобно негодовали: “Символистика”… “Писал бы свои мелкие рассказы”… “За кого он нас принимает?”… “Зазнался, распустился”…»[[283]](#footnote-284). Особенно сильное впечатление произвели на Л. А. Авилову слова и поведение И. И. Ясинского. Он остановился перед ней «весь взъерошенный, задыхающийся» и спросил: «Как вам понравилось? Ведь это черт знает что! Ведь это позор, безобразие…»[[284]](#footnote-285).

Н. А. Лейкин впрямую в письме к А. П. Чехову высказывает мнение о том, что зрители в антракте подверглись своеобразной «обработке» со стороны критиков и рецензентов: «А как мы, друзья Ваши, во время первого представления “Чайки” негодовали на рецензентов! Они тотчас же после первого акта зашипели, забегали по коридорам: “где тут действие! Где тут типы? Вода и вода”? — прямо подготовляя неуспех первого представления, ибо обращались с разговорами к бенефисным завсегдатаям, а те в большинстве случаев глупы и слушают, что им говорят, сами ничего не понимая. У рецензентов я видел на лицах и в разговорах даже какое-то злорадство, когда они указывали на слабые стороны пьесы и когда бенефисные завсегдатаи с ними соглашались»[[285]](#footnote-286).

Особую роль в формировании «общественного мнения» Лейкин отводит обозревателю «Петербургской газеты» А. Р. Кугелю. Здесь перед нами разворачивается целый «детективный» сюжет: «Предчувствуя, что он наутро начнет выливать помои на пьесу, — пишет Лейкин, — я отправился в ложу Худековых и просил Николая Худекова, чтобы он взял Кугеля под уздцы и сдержал. То же самое прибавила от себя добрейшая Надежда Алексеевна, его мать, которой пьеса нравилась. {207} Сын пообещал матери и мне, но наутро все-таки появилась ругательная заметка Кугеля, которая буквально взбесила»[[286]](#footnote-287).

В антракте обращала на себя внимание активность А. С. Суворина, возмущавшегося реакцией публики. Ю. М. Юрьев заметил крупную фигуру, которую обступили тесным кольцом. «Позвольте, — слышится его голос, — что это, собственно говоря, происходит?! Ведь это черт знает что!.. Ничего не понимаю… Ведь это, собственно говоря, бедлам… Встречали вы что-нибудь подобное?.. Вакханалия какая-то!.. Не умеют себя держать в приличном обществе!.. Нет, я вас спрашиваю, куда они, собственно говоря, пришли?! Ведь это не трактир, не кабак!.. Да и что, собственно говоря, они тут нашли? Пьеса как пьеса — и прекрасная пьеса! Я ее знаю… Неглупая пьеса. Чехов не может написать какой-нибудь дряни!.. Надо же, черт возьми, научиться уважать! Ведь это Чехов! Не нравится — так уходи, кто тебя держит!..»[[287]](#footnote-288).

Конечно, восприятие Сувориным «Чайки» было, помимо всего прочего, вполне специфическим: он впрямую связывал судьбу Треплева с трагической судьбой своего сына Володи, который незадолго до того покончил с собой. Суворин относился к пьесе серьезно, слушал ее «с тяжелым чувством», находил в ней больные для себя мотивы и потому резко протестовал против поверхностного «журналистского» отношения к новому произведению Чехова[[288]](#footnote-289).

Однако личные мотивы в этой пьесе ощутил не один владелец «Нового времени». Суворин свидетельствует о весьма знаменательном разговоре с Д. С. Мережковским, который, судя по всему, приняв критику декадентства (как ему казалось, присутствующую в пьесе) на свой счет, высказал негативное отношение к этому произведению. «Мережковский, встретив меня в коридоре театра, заговорил, что она не умна, ибо первое качество ума — ясность. Я дал ему понять довольно неделикатно, что у него этой ясности никогда не было»[[289]](#footnote-290).

Характеризуя состояние актеров, участвующих в спектакле, Ю. М. Юрьев пишет: «За кулисами — полное смятение и растерянность, словно после ужасной катастрофы. Все потрясены, подавлены и не могут опомниться, не могут отдать себе отчета в том, что только что произошло. Говорят тихо, почти шепотом, как будто в доме покойник. На каждого приходящего из зрительного зала набрасываются и закидывают его вопросами, желая уяснить причину такого стихийного явления. Но и те, находящиеся в самой гуще этого события, недоумевают и не могут дать сколько-нибудь удовлетворительного объяснения.

Больше всех волнуется К. А. Варламов. Беспрестанно крестится, вздыхает… У него нервная дрожь, руки трясутся.

— Господи, что же это такое?.. — шепчет он. — Что же происходит?! Слишком тридцать лет я на сцене — и ничего подобного никогда {208} не бывало!.. Ну, проваливались пьесы, шикали автору, шикали актерам… А это что же?! Да неужели такая срамная пьеса? Ведь нет же!!! Ничего не понимаю! Комиссаржевскую увели в уборную и отпаивали валерьяновыми каплями»[[290]](#footnote-291).

Окончив первый акт, актеры не нашли А. П. Чехова в кабинете Карпова, и многие решили, что он ушел. Это, собственно, и породило легенду, что он убежал из театра, забыв даже шапку, так как шапка Чехова лежала на карповском столе. Не видели Чехова и в зале, что заставило и зрителей думать о бегстве автора из театра. Однако Ю. М. Юрьев утверждает, что Чехов вскоре появился в первом антракте за кулисами в сопровождении своего старого знакомого актера Н. Ф. Арбенина. «По одному его виду можно было судить, как тяжело он переживал происшедшее, — пишет Ю. М. Юрьев. — Я даже не думал, что можно столь внезапно осунуться, как это было тогда с Антоном Павловичем, которого я только что перед тем видел. Растерянный, бледный, со сконфуженной улыбкой, он рассеянно слушал актеров, пытавшихся ободрить его.

— Я ничего… Я уж как-нибудь… — беспомощно лепетал Антон Павлович. — А вот каково вам?.. Ведь у вас впереди еще целых три акта…

— Мы стреляные воробьи, — пробует шутить Варламов. — То ли бывало? Нас не прошибешь!.. — а у самого зуб на зуб не попадает.

— А, может быть, прекратить представление?

— Что вы, что вы, Антон Павлович… Такого случая еще не бывало!

— А право, было бы лучше… А?.. Давайте?!

— Ничего, ничего… Бог милостив!.. — ободряет Варламов. — Может, и пронесет… Ну, дай господь!.. — и крепко обнимает Чехова»[[291]](#footnote-292).

Когда Л. А. Авилова в начале второго акта взглянула на ложу Суворина, которая находилась напротив нее с левой стороны, то не нашла там Чехова и поверила уже распространившейся версии о том, что автор «сбежал»[[292]](#footnote-293). Однако на самом деле Чехов стоял буквально рядом с ней, о чем свидетельствует Ю. М. Юрьев:

«Во время второго действия я стоял в проходе между партером и местами за креслами. Вошел Антон Павлович, встал рядом.

— Юрий Михайлович, скажите, что происходит? Неужели же так безобразно то, что я написал?

— Ну, как вам не грех, Антон Павлович?! Вы были на генеральной, видели отношение актеров к пьесе! Все ожидали успеха. Неужели мы все такие профаны?!

— Так почему же?.. Почему?.. — допытывался Антон Павлович.

— Думаю, что в данный момент на этот вопрос вам никто не может ответить… Публика, как отравленная… Ничего не понять!..»

{209} Свидетельств о том, как шел второй акт гораздо меньше. «Идет второе действие, — писали “Новости” в своей информационной заметке на следующий день после премьеры, — волнение публики усиливается; движение и шум в зрительном зале заглушают часто речи, произносимые на сцене»[[293]](#footnote-294). Зрители, признав ироничный комментарий за особое уже «узаконенное» отношение к пьесе, ищут все новых «зацепок» для подобной реакции.

Публика дружно среагировала на два появления Треплева с убитой чайкой. В первый раз герой безмолвно как некая мистическая фигура прошел по дальнему плану, так и не откликнувшись на обращение к нему Аркадиной. Во второй раз он появился уже перед Ниной. И. Леонтьев-Щеглов как раз и зафиксировал реакцию на этот выход героя: «Во втором акте Треплев (Аполлонский) кладет у ног Нины Заречной (Комиссаржевской) убитую чайку. Рядом со мной кто-то ворчит:

— Отчего это Аполлонский все носится с какой-то дохлой уткой? Экая дичь, в самом деле!..»[[294]](#footnote-295).

Однако во втором акте устанавливается и некоторое равновесие в восприятии пьесы сторонниками и противниками Чехова. Первые сумели проникнуться образным миром автора, втянулись и не обращали внимания на выходки тех, кто проявлял агрессивность и неприятие всего, что происходило на сцене. Найдя своеобразную «настройку» — в данном случае на личность самого Чехова, на жизненные обстоятельства, вызвавшие к жизни «Чайку», соотнеся образный мир писателя с чуждой ему обстановкой зрительного зала театра, Л. А. Авилова постепенно «включается» в ход действия, становится своеобразной «соучастницей» происходящего. Ее воспоминания интересны с психологической точки зрения, в них подчеркивается противостояние индивидуального опыта стереотипу коллективного восприятия. Спектакль для Авиловой становится «тотально субъективен».

«И опять упорно, но уже безнадежно, — пишет приятельница Чехова, — я стала внимательно следить за словами пьесы. Вспомнилось: Антон Павлович писал ее летом в маленьком флигельке Мелихова. Весь флигелек тонул в зелени. Из дома к нему порой доносились звуки рояля и пения. Ему было хорошо, когда он писал. Он сам рассказывал об этом. Вспомнилось так, точно на один миг я увидела и флигелек, и Антона Павловича над рукописью со свесившейся прядкой волос на лбу. Далеко тогда был Петербург с Александринкой, далеко был день первого представления, а теперь далеко Мелихово с его покоем и тишиной, и вместо флигелька — переполненный зрительный зал и лица друзей, внезапно обратившиеся в звериные хари. Пьеса проваливалась. […] Я опять стала в состоянии смотреть на сцену, и теперь я видела пьесу»[[295]](#footnote-296).

{210} Вниманием публики завладевает линия отношений Нины и Тригорина. Е. П. Карпов писал: «Сцены с Тригориным Комиссаржевская проводила с неподражаемой тонкостью, которую едва ли могла оценить публика, да и критика не обратила на них должного внимания. Скрытое обожание, робкое, наивное девичье кокетство и беззаветная преданность, готовность идти на всякие жертвы из любви к нему оттеняла В. Ф. Комиссаржевская в отношениях [Нины] к Тригорину»[[296]](#footnote-297).

Из актеров во втором акте зрители выделяли Сазонова, исполнявшего роль Тригорина, и Давыдова, исполнявшего роль Сорина, которые «делали все, что можно»[[297]](#footnote-298). Однако среди зрительских мнений, относящихся к впечатлениям от второго акта, Лейкин расслышал и негативные мнения: «нельзя выпускать такую актрису, как Комиссаржевская, сразу на такие роли. Да и вообще… Читает она недурно, но у ней фигуры нет. Лицо ее маленькое, без выраженья…»[[298]](#footnote-299).

И. Н. Потапенко, хотя и не присутствовавший на первом представлении, справедливо отмечал, что необходимо было, чтобы у «публики хватило внимания на три действия, четвертое само подымет ее»[[299]](#footnote-300).

Итак, второе действие завершилось сценой Нины и Тригорина. «Опустился занавес, — сообщали “Новости” наутро после премьеры, — и уже угроза выполняется; раздается сильное шиканье; но часть публики решает, что актеры не виноваты в авторских нелепостях, и вызывает г‑жу Комиссаржевскую и г. Сазонова»[[300]](#footnote-301). Здесь почти все мемуаристы и репортеры сходятся в оценке актерской игры.

Однако двойственность в восприятии и резкое отторжение части публики слишком явственно чувствовали артисты со сцены, и потому даже вызовы не прибавили им бодрости. Как только кончились вызовы, В. Ф. Комиссаржевская «со слезами на глазах, взволнованная, нервно дрожа всем телом», бросилась к стоящему за кулисами Е. П. Карпову: «Что же это за ужас… Я провалила роль… Чему же они смеются… Мне страшно выходить на сцену… Я не могу играть… Я убегу из театра…»[[301]](#footnote-302). Е. П. Карпов, по его словам, успокоил ее, насколько мог, уверил, что играла она превосходно и не ее вина, что публика не понимает пьесы.

Споры в антракте носили более глубокий характер. Они были обращены к собственно художественным проблемам. Здесь начали складываться разнообразные «версии», мотивировки «неуспеха». Сторонники {211} Чехова акцентировали внимание на «неряшливости» и грубости исполнения. Леонтьев-Щеглов, один из репертуарных авторов Императорской сцены, «свой» в стане театральной администрации, обратился к одному из чиновных театралов: «Сталкиваюсь в проходе между креслами с одним превосходительным членом театральной дирекции.

— Помилуйте, — говорю я ему, — разве можно такие тонкие пьесы играть так возмутительно неряшливо?

Театральный генерал презрительно фыркает.

— Так, по-вашему, это “пьеса”? Поздравляю! А, по-моему, это — форменная чепуха!»[[302]](#footnote-303)

В театральном буфете, куда отправился И. Леонтьев-Щеглов, он пытался развить «актерскую» тему. Желая найти сторонников, он обратился к знакомому полковнику, большому театралу. «Вот, думаю, — продолжает мемуарист, — с кем отведу душу…

— Ну, и отличился же сегодня Сазонов! — негодую я. — Вместо литератора Тригорина играет доброй памяти Андрюшу Белугина?..

Но миролюбивый полковник раздраженно на меня набрасывается:

— Да‑с, и надо в ножки ему поклониться, что еще “играет”! Удивляюсь на дирекцию — как можно ставить на сцене такую галиматью!..

Возвращаюсь в партер, удрученный до последней степени»[[303]](#footnote-304).

Как видим, у театралов вся «злость» была нацелена не столько на актеров, сколько на автора.

Спор заходит о новаторстве Чехова, о его стремлении противостоять шаблонам драматической сцены. Лейкин приводит разговор «двух сюртуков» — лысого и косматого. Под «косматым сюртуком» легко узнаваем П. П. Гнедич, драматург и член Театрально-литературного комитета, впоследствии управляющий труппой Александринского театра, инициатор «реабилитации» «Чайки». Приведем этот характерный разговор, зафиксированный репортером:

«— Слышите? Публика-то пошикивает, — говорит лысый сюртук. — Да и на самом деле, второй акт, по-моему…

— Да… — отвечает косматый сюртук. — Но все-таки, пьеса литературная вещь.

— Позвольте… По-моему, тут нет пьесы, а уж комедии и подавно, а на афише: комедия.

— Виноват… Я не так выразился. Действительно, пьесы и комедии нет, но все-таки, это литературное произведение…

— А публика-то! Слышите? Опять… Положим, сдержанно шикает, но…

— Здешняя публика привыкла к рутине, а в произведении Чехова рутины-то и нет. Ей нужны банальности, а их-то и нет. У нас публика привыкла к известному шаблону, а шаблона тут и не имеется.

{212} В разговор ввязывается пожилой полковник.

— Однако, мой милый Петр Петрович, если я плачу большие бенефисные деньги, то дай мне и тот шаблон, который мне нравится, — говорит он. — Да и актеры спустя рукава играют»[[304]](#footnote-305).

Постепенно мнения начинают пересекаться, уже и «сторонники Чехова» соглашаются, что пьеса имеет свои погрешности против сценических правил.

«Однако пьеса не смотрится, — слышится в кулуарах, — актеры стараются играть, и при этих новых формах у них не выходит никакого ансамбля. А что до типов, то разве это тип — молодая девушка, нюхающая табак! Это даже не характер… Просто единичный случай, который, может быть, где-нибудь видел автор, а единичные случаи не выставляют. Ведь такая нюхающая девушка разве в сотнях тысяч девушек одна наберется»[[305]](#footnote-306).

Третий акт, как будто бы, прошел более спокойно. Однако и здесь были два момента, вызвавшие бурную реакцию зрителей. В недоумение приводила сцена между Аркадиной и Треплевым. «В бенефисной публике, — писал И. Леонтьев-Щеглов, — бог весть с чего, вызывает веселое настроение белая повязка, похожая на чалму, которую мать накладывает на голову раненого сына»[[306]](#footnote-307). Смех вызвала сцена, развернувшаяся между Аркадиной и Тригориным. Называя сцену «прямо великолепной по реализму и оригинальности замысла», тот же И. Леонтьев-Щеглов видел причину подобной зрительской реакции в «грубой и банальной» игре Н. Ф. Сазонова и А. М. Дюжиковой. В частности, «момент, когда Аркадина падает на колени перед Тригориным, по воспоминаниям Леонтьева-Щеглова, показался большинству смешным и неестественным»[[307]](#footnote-308).

По окончании третьего действия реакция зрителей пережила новый всплеск «неприятия»: «после третьего действия шиканье стало общим, — писали “Новости” по следам премьеры, — оглушительным, выражающим единодушный приговор тысячи зрителей тем “новым формам” и той новой бессмыслице, с которыми решился явиться на драматическую сцену “наш талантливый беллетрист”»[[308]](#footnote-309).

Н. Лейкин упоминает одну из характерных реакций. Некоторые из зрителей восприняли одну из трогательных лирических сцен как «комический инцидент».

«Я сижу в креслах, говорит один из героев “Летучих заметок”, — а сзади меня двое, и все разговаривают, все делают замечания насчет игры актеров […]

{213} — Чудесно. Выходит Комиссаржевская, подходит к Сазонову и говорит: “чет или нечет, идти мне в актрисы или не идти?” Вдруг сзади меня возглас: “Не ходи! Иди лучше в гувернантки!” Да ведь громко таково!

— Сообщите Варламову. Он в пьесе все театральные анекдоты рассказывает. Пусть в последующее представление вставит этот анекдот и расскажет»[[309]](#footnote-310).

В результате, пьеса воспринималась зрителями как нагромождение случайных анекдотов и экстравагантных трюков, над которыми должно было смеяться и иронизировать. Действие публике представлялось лишенным структуры абсурдом, галиматьей, чепухой вне всякой связи явлений и образов. Эта установка утвердилась и сложилась в общее мнение в последнем акте.

«Последний акт был самым неблагополучным, — пишет Ю. М. Юрьев. — Придирались положительно к каждому пустяку. Появлялся ли Сорин в своей коляске — смех; вставал ли он со своего кресла, опираясь на чью-либо руку, — опять смех и иронические замечания…»[[310]](#footnote-311).

Здесь вполне уместно привести реплики зрителей, которые фиксирует Лейкин. Они свидетельствуют о непонимании самой структуры последнего акта пьесы.

«Несценично, несценично, что говорить», — заключает один из зрителей. Другой конкретизирует: «Зачем он это лото приплел? На кой шут? И целую четверть часа заставил паузить актеров за этим лото». И, наконец, вывод: «Лото повредило. Сцену с лото можно бы смело долой. Но все-таки: пьесы нет, а литературная вещица прекрасная и умная»[[311]](#footnote-312). И действительно впоследствии сцену убрали: для второго представления А. С. Суворин и Е. П. Карпов произвели это сокращение. В этом эпизоде опять-таки проявилось нежелание или неумение публики постичь авторскую логику построения действия.

Есть и еще одно очень характерное замечание, свидетельствующее о том, что в этот день в зале отсутствовала логика восприятия действия. Речь идет о впечатлении от игры актеров весьма даровитых и вряд ли не справившихся со своими ролями.

В уста дамы «купеческой складки», занимающей места в креслах, Н. А. Лейкин вкладывает следующие слова, которые та обращает к своему мужу: «Зло меня на Варламова берет. Играет кучера из хорошего дома, а сам…» Более проницательный муж ответствует: «Матушка, он управляющего имением играет». «Управляющего? — недоумевает дама “купеческой складки”. — А я думала, кучера какого-нибудь особенного для хороших заводских рысаков. Ну, да все равно. {214} Играет управляющего из хорошего дома, а не мог себе рубашки в четвертом акте переменить. В третьем и четвертом акте в одной и той же красной рубахе, а между тем в афише сказано, что между третьим и четвертым актом проходит два года»[[312]](#footnote-313). И далее возникает спор о красной рубахе с белой полосой на подоле, которая должна была за два года изрядно износиться, и, наконец, следует весьма авторитетное предположение, что у Шамраева, должно быть, таких рубах имеется с полдюжины.

Другой комментарий касается роли, исполняемой В. Н. Давыдовым. Здесь наблюдается «скольжение» по поверхности роли. Репортер «Петербургского листка», сидящий в зале, следуя зрительской логике восприятия, комментирует лишь внешнюю сторону действия, концентрируя внимание на пикантных подробностях вне единой логики характера. «Генерал Сорин, — читаем мы в репортаже “Петербургского листка”, — старый ловелас и природно глупый человек, говорящий на сцене или пошлости и банальности, или спящий в креслах по получасам к несказанному удовольствию публики и, вероятно, г. Давыдова, изображавшего этого рамолисмента»[[313]](#footnote-314).

Однако действие подходило к самой кульминационной сцене — сцене самой поэтической и драматичной — последней встрече Треплева и Нины.

Существовала внутренняя логика, рождался сильный поэтический образ этой сцены, который так поразил всех на генеральной репетиции, заставляя поверить в несомненный успех всей пьесы. Е. П. Карпов вполне отчетливо представлял ту задачу, которую они с В. Ф. Комиссаржевской решали в этом кульминационном моменте действия. «Сильным и трогательным аккордом, — вспоминал режиссер, — звучал в исполнении Веры Федоровны последний акт драмы. Исстрадавшаяся, с разбитой душой, задавленная непосильной мукой и житейскими невзгодами, возвращается Нина Заречная в заглохший, осенний, тоскливо шумящий сад, где стоит полуразрушенный осиротелый театр. Здесь, когда-то полная сил и радужных надежд, она пережила первые восторги любви, первый трепет художественного вдохновения. Мучительны и неотразимы воспоминания, заставляющие ее кружиться, как подстреленную чайку, около темного, холодного озера.

Такими тихими, глубокими тонами, с подавленными, чуть слышными рыданиями передавала Комиссаржевская сцену последнего свидания с Треплевым, находя в голосе, в мимике, в выражении глаз изумительные штрихи для передачи тончайших оттенков чувства несчастной, оскорбленной женской души. Сцена с Треплевым всегда производила на зрителей потрясающее впечатление»[[314]](#footnote-315).

{215} Однако на премьерном спектакле было совсем не так. Обратимся сначала к впечатлениям зрителей, доброжелательно настроенных к пьесе Чехова, стремящихся вопреки господствующей в зале «установке» во всем видеть нелепость, следовать драматургической логике действия.

И. Л. Леонтьев-Щеглов считал сцену последней встречи Треплева с Ниной Заречной исполненной «такого захватывающего лиризма, что ее невозможно читать без слез». Нина-Комиссаржевская, по его мнению, «начала эту сцену прекрасно»[[315]](#footnote-316). Однако он должен был признать, что в конце этой сцены «незначительная авторская ремарка» все испортила и подала повод зрителям к бурной реакции. «Декламируя монолог, — пишет Леонтьев-Щеглов, — Нина стаскивает с постели простыню и накидывает на себя, как театральную тогу — и эта мелочь непредвиденно вызвала в публике глупый хохот». В результате «конец пьесы, по мнению мемуариста, этот удивительнейший в своей трагической простоте конец — на первом представлении пропал, как проглоченная театральная реплика, возбудив последнее недоумение и… шипение»[[316]](#footnote-317).

«Неудержимый хохот, — пишет Ю. М. Юрьев, — озлобленный свист, крики протеста заглушили монолог Комиссаржевской, кстати говоря, превосходно ею проведенный. Зал неистовствовал…»[[317]](#footnote-318).

С горечью, как о досадном недоразумении, говорит об эффекте, произведенном этой сценой А. С. Суворин. Он склонен был искать причину в «неопытности автора» и «неудачных mise en scenes»[[318]](#footnote-319).

Здесь возникает своеобразная драматургия восприятия. В зале явно обнаруживаются три силы, три группы воспринимающих. Одни — и это «сторонники Чехова» — следуют, сопереживая, за логикой действия. «В последнем действии, — вспоминает Л. А. Авилова, — которое мне очень понравилось и даже заставило на время забыть о провале пьесы, Комиссаржевская (Нина), вспоминая пьесу Треплева, в которой она в первом действии играла Мировую душу, вдруг сдернула с дивана простыню, закуталась в нее и опять начала свой монолог: “Люди, львы, орлы…”»[[319]](#footnote-320).

Индивидуальное восприятие зрительницы, проникнувшейся происходящим на сцене, приходит в резкое столкновение с доминирующим коллективным восприятием зрителей, отказывающихся признавать за действием какую-либо логику, не желающих идентифицировать свой жизненный опыт с жизнью героев, выведенных на сцену автором. Л. А. Авилова определенно не склонна винить в этой {216} реакции автора. Она противопоставляет художественную логику создаваемого им образа грубому и вульгарному восприятию толпы. «Едва она [В. Ф. Комиссаржевская. — *А. Ч*.] успела начать, — свидетельствует мемуаристка, — как весь зал покатился от хохота. И это в самом драматическом, самом трогательном месте пьесы, в той сцене, которая должна бы была вызвать слезы!»[[320]](#footnote-321)

Л. А. Авилова отчетливо поняла, что простыня была лишь поводом, за который «зацепилась» определенным образом настроенная часть публики. Здесь явственно обнажился механизм конституирования сценического образа, в создании которого активную роль играет и зритель. Если зритель не признает за художественным образом его правомерность и логику, дезавуирует его, такой образ моментально деструктурируется и исчезает, либо, подвластный воле воспринимающего, может трансформироваться в любую уже не зависящую от воли создавшего его автора форму. Однако Л. А. Авилова, подобно А. С. Суворину, была склонна искать причину произошедшего и в известного рода «неуклюжести» сценического воплощения авторской идеи, в недостаточном изяществе и тонкости ее воплощения. «Смеялись над простыней, — пишет мемуаристка, — и, надо сказать, что Комиссаржевская, желая напомнить свой белый пеплум Мировой души, не сумела изобразить его более или менее красиво». Однако этот аспект Л. А. Авилова не считала все же решающим. «Все-таки это был предлог, а не причина смеха»[[321]](#footnote-322), — резюмирует она.

Авилова склонна была думать, что толпой, зрительской аудиторией Александринского театра в тот вечер активно манипулировали. «Я была убеждена, — пишет она, — что захохотал с умыслом какой-нибудь Ясинский, звериные хари и подхватили, а публика просто заразилась, а может быть, даже вообразила, что в этом месте подобает хохотать. Как бы то ни было, хохотали все, весь зрительный зал, и весь конец пьесы был окончательно испорчен. Никого не тронул финальный выстрел Треплева, и занавес опустился под те же свистки и глумления, которые и после первого действия заглушили робкие аплодисменты»[[322]](#footnote-323).

Конечно, имя И. И. Ясинского, упомянутое Л. А. Авиловой, в данном случае достаточно условно. Это мог быть и Н. А. Селиванов, и еще кто-нибудь из недоброжелателей. Важно другое. Кто-то, кто не принимал автора, протестовал против авторского замысла в целом, желая еще раз подчеркнуть бессмыслицу разворачивающегося действия, решил «сбить» кульминационный момент действия. Внимание публики переключилось на очередную нелепость. В данном случае это была злополучная «коленкоровая простыня», о которой пишут почти все мемуаристы. И. И. Ясинский в своей рецензии на спектакль указывает на тенденцию «поэтизации» образа Нины Заречной, которую {217} он уловил в исполнении В. Ф. Комиссаржевской, и отдавал должное этому намерению. Думается, все же, что при резко негативном отношении к пьесе Чехова Ясинский не был инициатором или провокатором зрительской реакции. В самой интонации его рецензии сквозит все же некоторая доля сожаления о случившемся. «Было еще несколько искорок в игре г‑жи Комиссаржевской, — пишет И. И. Ясинский. — Но и те искорки погасли, когда поэтической Нине пришла несчастная фантазия надеть на себя простыню, стащив ее с постели, по-видимому, нарочно для этого приготовленной»[[323]](#footnote-324). Если И. И. Ясинский активно последовал за зрительской реакцией, разделяя общее негативное отношение к пьесе, то с чувством «жгучего стыда» за автора, как он сам характеризовал свои настроения в печатном высказывании.

Наоборот, Селиванов отнюдь не скрывал злорадства, издевательского, презрительного тона по отношению к Чехову, не скрывал демонстративного нежелания вникнуть в художественную ткань, в образную природу пьесы. Здесь в полной мере проявилась его художественная глухота. Вот как описывал Н. А. Селиванов кульминационную сцену спектакля: «Г. Аполлонский в своих декадентских чувствах все забывает и прощает и готов “целовать землю, по которой ходила” Чайка — Комиссаржевская. Но в этот момент в соседней комнате раздается голос писателя Сазонова, вся страсть и чувственность в Чайке-Комиссаржевской пробуждается и она улетает — за хохотом и смятением публики трудно понять куда — вешаться ли в сарай, где была представлена декадентская пьеса, или в Елец, в драматическую труппу на первые роли и затем “ужинать с образованными купцами”. “Люди, леопарды и крокодилы, жуки, мошки и букашки! Вас в мире нет, но я вмещаю в себя всех вас, все ваши души, и становлюсь источником новой жизни” — что-то вроде такого сумбура говорит г‑жа Комиссаржевская, раз говорит, два говорит, затем окутывается простыней, стащенной с постели, и три говорит. Публика гомерически хохочет. Поэтому можно заключить, что г‑жа Комиссаржевская поедет в Елец “ужинать с образованными купцами”, а не станет вешаться в театральном сарае. Впрочем, веселый аккомпанемент смеха публики не помешал г. Аполлонскому дважды стрелять в себя: в первый раз только “с поранением лба”, во второй — уже “с лишением жизни”»[[324]](#footnote-325).

Сама позиция автора в данном случае отдает «провокаторством», желанием во что бы то ни стало внушить публике идею об абсурдности пьесы, об отсутствии в ней какой-либо логики. Если Авилова была права в своих ощущениях, что зрительская реакция кем-то управлялся, то источник управляющей силы нужно искать в приведенной выше позиции.

{218} «Новости», которые предоставили трибуну Селиванову, уже на следующий день после премьеры оповестили: «Четвертое действие шло еще менее благополучно: кашель, хохот публики, и вдруг совершенно небывалое требование: “Опустите занавес!” — этот, может быть, слишком резкий приговор произнесен был с “верхов”»[[325]](#footnote-326). Позиция «верхов» на этом спектакле вообще является загадкой. Вспомним «слух», о котором упоминает М. М. Читау, пущенный за кулисами перед началом спектакля, о том, что «молодежь» провалит пьесу. Однако иных свидетельств о «вмешательстве» райка в ход действия мы не имеем. Н. А. Лейкин, наоборот, фиксирует, что «раек» молчал[[326]](#footnote-327). Положим, демонстрацию «молодежи» устроить все-таки не удалось, однако выкрик «Опустите занавес!» своеобразно «зеркально» в финале спектакля напомнил о провале пьесы Треплева из первого акта. Кольцо замкнулось. И вот уже А. П. Чехову была отдана роль его же героя.

На сцене действие неумолимо шло к трагической развязке. На первом спектакле согласно ремарке А. П. Чехова Сорин засыпал в кресле и таким образом молчаливо присутствовал во время диалога Нины и Треплева. В кульминационный момент Нина подбегала и, прощаясь, целовала его, а Сорин неожиданно поднимался «во весь рост». Эта сцена, имевшая для Чехова определенный символический смысл, «прочиталась» зрителями как очередная несообразность. «Брат Аркадиной Сорин, — пишет И. И. Ясинский, — засыпает или умирает на сцене»[[327]](#footnote-328). Зрительскую реакцию весьма язвительно передает репортер «Петербургского листка». Вместе с публикой он недоумевает, почему в последнем акте комедии [здесь проставлен жирный знак вопроса. — *А. Ч*.] г. Давыдов спит в течение получаса. «Скажите, — спрашивает любопытный офицер у солидного господина, — изображаемый г. Давыдовым генерал умер или только заснул на весь акт — это не выяснено в комедии?» И получает, как кажется репортеру, закономерный ответ: «От такой скучной пьесы не только заснешь, а умрешь совсем»[[328]](#footnote-329).

Но Сорин-Давыдов в итоге покидал сцену, разуверив веселую публику в своей смерти. Треплев оставался один. Он шел в глубину сцены к письменному столу и начинал рвать рукописи, бросая их в корзину. И. И. Ясинский комментирует эту сцену следующим образом: «Декадент, выработавшийся за два года в беллетриста, которого, наконец, печатают, рвет свои бумаги […] и стреляется второй раз». Казалось бы, ничего особо нелепого и несообразного в самой мотивировке поступка героя критик здесь не усматривает. Виновником {219} несообразной реакции И. И. Ясинский в данном случае считает артиста. «Г. Аполлонский, — пишет критик, — так комично это делает, что в публике раздается смех». И делает очень значительное добавление: «… как и вообще во всех патетических местах комедии»[[329]](#footnote-330). Вот в этом-то и следует разобраться.

На спектакле 17 октября 1896 года «все патетические» или, иными словами, драматические места пьесы А. П. Чехова были последовательно «сбиты» зрительскими реакциями. Помимо известного рода «клакерских» приемов и «технологий», которые, несомненно, использовались в тот вечер, существовала еще и общая «установка» на то, что разыгрываемое на сцене произведение лишено всякой жизненной и художественной логики и является нагромождением нелепостей. Возникало суждение, что Чехов чуть ли не намеренно, с целью эпатировать зрителей, отдал на театр свою новую пьесу. Иными словами, отдельные сценические положения действия воспринимались вне связи с общей «идеей целого». Именно поэтому игра артистов в большинстве случаев и воспринималась здесь «комично». Как видим, это касалось не только Аполлонского, Сазонова и Дюжиковой, но и Давыдова, Варламова и даже Комиссаржевской, несмотря на то, что даже самые рьяные противники пьесы признавали в ее игре «искорки» вдохновения. И хотя сами актеры, спустя годы, подобно М. М. Читау, признавали, что общее исполнение «Чайки» «не могло способствовать тому, чтобы заставить […] праздную публику изменить настроение»[[330]](#footnote-331), целиком актеров винить в «провале» не представляется возможным.

Характерно другое. Игра актеров приобретала или теряла смысл в соответствии с «включением» или «выключением» зрителей из обстоятельств действия. Как свидетельствуют очевидцы, исполнение было связано с замыслом и образом целого на генеральной репетиции, где зрители были вовлечены и увлечены действием, где «сопереживание» было активно включено, и не сбивалось растерянностью, неопределенностью установки и, наконец, конституированным и демонстративным отторжением зала. На генеральной репетиции даже структура чеховского действия, не соответствующая театральному и драматургическому шаблону, вполне «читалась» в контексте замысла, наличие коего не подвергалось сомнению. «Включение» в структуру действия публики на премьере разрушило связь отдельных частей действия и игры актеров с «образом целого», и уже ни о каком сопереживании героям теперь не могло идти речи. Соответственно, и актеры, постоянно испытывающие активную волю зрителей лишить их игру хоть какого-либо смысла, во многом «погасли» и творили на сцене нелепости. Театральная система — «автор — персонаж — актер — зритель» — была деструктурирована. Пиком этой энтропии стала знаменитая оговорка {220} Писарева, исполнявшего роль Дорна, который в последней реплике вместо слов «лопнула склянка с эфиром» произнес «лопнула бутылка с эфиром».

«Эффект выстрела — весьма трагический момент — тоже ослаблен неуместной ложью доктора, объявляющего, что это разорвало бутылку с эфиром», — отмечал И. И. Ясинский[[331]](#footnote-332).

«Это показалось публике так смешно», — констатирует Ю. М. Юрьев и с горечью отмечает, что «смех продолжался до того момента, когда опустили занавес»[[332]](#footnote-333).

Что происходило дальше, очевидцы описывают по-разному. «Затем раздался пронзительный свист, шипение, смех, — пишет Ю. М. Юрьев, — Никто даже не решался аплодировать, понимая, что аплодисменты потонут в этом шуме»[[333]](#footnote-334). М. М. Читау, однако, признает весьма явственно ощущающуюся двойственность в реакции зрителей. «Никогда, — вспоминает она, — не случалось нам слышать не только шиканья, но именно такого дружного шиканья на попытки аплодисментов и криков “всех” или “автора”». Из ее слов явствует, что «вызовы» все-таки были. М. М. Читау подчеркивает, что, несмотря на «провал» пьесы «всеми было признано, что над ним ярким светом осталась сиять Комиссаржевская, а когда она выходила раскланиваться перед публикой одна, ее принимали восторженно»[[334]](#footnote-335).

Репортер «Петербургской газеты» также признает, хотя и достаточно неохотно, что зрители все же не были единодушны в оценке спектакля. Четвертый акт, по мнению автора статьи, закончился «легкими аплодисментами по адресу артистов и довольно энергичным шиканьем, покрывшим аплодисменты»[[335]](#footnote-336).

Н. А. Лейкин же в продолжение своих «Летучих заметок», вышедших в день второго представления «Чайки», несколько усилил и акцентировал реакцию той части зала, которая решила отдать должное артистам, ставшими в тот вечер «заложниками провала». «Дружно вызвала публика исполнителей, — читаем мы в этом фельетоне. — Вышли Давыдов, Варламов, Сазонов, Дюжикова и Комиссаржевская и раскланивались перед публикой»[[336]](#footnote-337). Однако, не столь уж важно, насколько сильны или слабы были аплодисменты и «вызовы». Важно другое. Реакция зрителей была все-таки двойственной. Показательно и то, что, актеры, появившись перед публикой, получили хотя бы долю благодарности за свою поистине отчаянную работу в этот вечер. {221} Автор же на те слабые «вызовы», которые раздавались из зала в его адрес, на сцену не вышел.

Л. А. Авилова слышала, как у вешалок возбужденные зрители смеялись, громко ругали автора и передавали друг другу уже пущенную сплетню: «Слышали? Сбежал! Говорят, прямо на вокзал, в Москву. Во фраке?! Приготовился выходить на вызовы! Ха, ха…» Однако мемуаристка отмечает, что слышала и вполне сочувственные отклики: «Ужасно жаль! Такой симпатичный, талантливый… И ведь он еще так молод… Ведь он очень молод»[[337]](#footnote-338).

А. П. Чехов, вопреки пущенной «утке» до конца представления находившийся в театре, пожалуй, точнее всех определил суть произошедшего. «Это правда, — признавался А. П. Чехов в дневнике, — что я убежал из театра, но когда уже пьеса кончилась»[[338]](#footnote-339).

Е. П. Карпов подробно описывает последнюю встречу с автором в этот вечер. «В конце четвертого акта, — пишет режиссер, — Антон Павлович вошел ко мне в кабинет с застывшей улыбкой на посиневших губах и хриплым сдавленным голосом сказал: “Автор провалился…” Я стал горячо возражать Антону Павловичу, но он крепко пожал мою руку холодной рукой и, прошептав “спасибо”, быстро вышел»[[339]](#footnote-340).

«Проваливали» действительно автора. Атмосферу в зале сам А. П. Чехов характеризовал достаточно ярко: «В театре было жарко, как в аду. Казалось, против пьесы были все стихии»[[340]](#footnote-341). В этот вечер Чехову не удалось «побороть медведя». Публика не пошла вслед за ним, не захотела проникнуться его замыслом, его идеями, чувствами, образами. Большинство зрителей, подстрекаемое активными недоброжелателями, отказывалось следовать авторской, а не шаблонной логике. «Театр автора» должен был отступить перед стойким театральным шаблоном.

## **{****222}** Пьеса и спектакль в контексте театральной критики

На обложке сатирического журнала «Осколки» Н. А. Лейкин поместил карикатуру: летящего на чайке Чехова со всех сторон обстреливают охотники-критики. Посылая журнал автору, удрученному сложившейся вокруг его пьесы ситуацией, Н. А. Лейкин хотел хотя бы отчасти снять драматизм события[[341]](#footnote-342). Однако, ожесточенность открывшейся в прессе полемики свидетельствовала о принципиальности многих вопросов, которые сам писатель почти намеренно обострил своим новым произведением, заставив заговорить о них вслух.

Кто были те рецензенты, которые обрушились на А. П. Чехова батарейный залп своей критики? Что являла собой эта Лернейская гидра, «шипящая и свистящая тысячью голосов»? К «избранным» или «званым» принадлежали газетные рецензенты, со всей страстью ринувшиеся на все лады обсуждать свершившийся «провал»?

Вопрос о роли критических суждений был поднят в связи с пьесой А. П. Чехова достаточно остро самими рецензентами. Он дискутировался в статьях И. Н. Потапенко, А. С. Суворина, а также в специальном рассуждении А. Р. Кугеля о проблемах театральной критики.

Тему эту фактически спровоцировал А. С. Суворин. В своей короткой заметке о премьере, обрушившись на бенефисную публику — «странную, не умеющую слушать, не интересующуюся литературными вопросами» — хозяин «Нового времени» в следующем номере газеты, по следам первых публикаций «перевел стрелку» собственно на критиков и рецензентов. Он окрестил эту «пишущую братию» — «литературным жидовством, лгущим, завидующим, шантажирующим». Проведя достаточно сильную «артподготовку» в самом начале своей статьи, А. С. Суворин фактически утверждал, что «провал» был чуть ли не инспирирован этими литературными кругами, а публике было приписано то, «чего она не делала и не говорила». Указывая, что «многим литераторам “Чайка” была известна до появления на сцене» и о ней «шли споры: будет она иметь успех или нет», Суворин выстраивал свою модель события[[342]](#footnote-343). По его мнению, узкопрофессиональные споры определенной среды были перенесены в зрительный зал Александринки и, будучи помноженными на невежество публики, выказавшей {223} определенную реакцию (быть может, спровоцированную нарочно), придали «провалу» тот смысл, который, собственно, и необходим был той или иной группе или «литературной партии».

Не разделяя крайних оценок и полемического пафоса А. С. Суворина, эту же мысль развивает И. Н. Потапенко на страницах все того же «Нового времени» в статье с характерным названием «Званые и избранные»[[343]](#footnote-344). Кроме пьесы и публики в системе театральных взаимодействий он выявляет еще «третий элемент» — критику, рецензентов. К кому же относятся критики — к «званым» или к «избранным»? — задает вопрос автор статьи. И. Н. Потапенко считает, что предназначение критики, представляющей позицию «избранных», анализируя явления искусства с позиции эстетического идеала, состоит в том, чтобы поднимать, «подтягивать» публику до понимания сути художественных процессов. История с «Чайкой» является, по мнению И. Н. Потапенко, показательной. Дело, по его версии, объясняется тем, что критика, по сути дела, опустилась до мнения толпы, «подслушав мнение юбилейной публики, и на другой день выразила его от своего имени». Критика, ставшая на уровень толпы, в этом случае неизбежно превращает рецензента в «непременно ругателя». Ведь для добросовестного отношения к произведению необходим анализ, который ведется с позиций художественного идеала, а это означает непременно абстрагирование от расхожих мнений. В то же время позиция «ругателя» проста: она, по мнению Потапенко, уравнивает талант с бездарностью, опускает его до толпы. И в этом случае, история «неуспеха» «Чайки» явилась благодатной почвой для такой демонстрации. Этим и объяснялся тот факт, что «скандал» в зале Александринского театра был во многом, что называется, «смоделирован» в откликах прессы на газетных страницах, где ситуацию сильно заострили и утрировали.

В этом отношении весьма характерны «Летучие заметки» Н. А. Лейкина и «Антракты», опубликованные в «Петербургской газете»[[344]](#footnote-345). Созданные в жанре репортерских зарисовок, в диалогах, представляющих мнение публики, где перемешаны голоса «избранных» и «званых», эти публикации отражали динамику формирования общественного мнения, превращая тем самым публику Александринского театра в персонажей нового, особого спектакля. Н. А. Лейкин, знаменитый сатирик и очеркист, редактор журнала «Осколки», хлестко и рельефно рисует персонажей из публики. Бакенбардист и Бородач, Фрак и Смокинг, Губастый театральный рецензент и Косматый смокинг, Пожилой полковник и Дама купеческой складки… Герои «Летучих заметок» одновременно и легко узнаваемы в своей среде и {224} являются образами типическими. Наследуя традиции гоголевского «Театрального разъезда после представления новой комедии», эти публикации, вместе с тем, существенного от него отличаются. Если внимательно приглядеться к этим «Заметкам» и «Антрактам», легко заметить, что они по сути дела фиксируют отсутствие единой системы эстетических координат, отсутствие генерализирующей художественной идеи и критериев, как в среде представителей творческой элиты, так и в зрительской массе. Но, самое главное, нет четкой эстетической позиции у самих авторов этих зарисовок. В целом их характеризует ироническое отношение к выведенным персонажам, к «жужжанию» публики в партере и ложах. Здесь Н. А. Лейкин в чем-то сближается с самим А. П. Чеховым, смотрящим, наблюдающим за жужжанием жизни несколько со стороны. В этом смысле эти «Заметки» напоминают ранние рассказы и зарисовки Чехова. Разница обнаруживается лишь в том, что в данном случае Чехов сам становится персонажем этой комедии, причем — драматическим персонажем.

Характерно, что своеобразный «первобытный» плюрализм, разноголосица мнений некоторыми газетами возводились чуть ли не в принцип. Так худековская «Петербургская газета» опубликовала целую обойму взаимоисключающих мнений. Публикации Н. А. Лейкина, А. Р. Кугеля, Л. А. Авиловой, О. Н. Михайловой, А. А. Соколова, С. Я. Уколова создавали пеструю мозаику.

Пародии А. А. Соколова [К. Рылов] и И. Я. Уколова [Бедный Ионафан] в этом ряду достаточно показательны. Здесь стрелы иронии направлены не только на автора провалившейся пьесы, но и на само «событие», участниками которого становятся и зрители, и артисты, и критики. В «фантастически-сумасшедших сценах» С. Я. Уколова[[345]](#footnote-346) действуют и Беллетрист Чехов, желающий «новыми формами» и «приемами» раскрыть «новой жизни механизм», употребив арсенал средств символизма и декадентства, и Журналист Суворин, пытающийся искать причину провала в досаде «шипящих жидов», и Артистка Аркадина, апеллирующая к авторитету М. Г. Савиной, и Артистка Комиссаржевская, протестующая против необходимости изображать на сцене сумасшедших, и распевающие куплеты рецензенты, проливая «крокодиловы слезы» о попавшем впросак «милейшем Чехове». А. А. Соколов в своей «комедии в двух выстрелах и трех недоразумениях», названной «Подлог в Александринском театре»[[346]](#footnote-347), сосредоточившись исключительно на неразберихе, произошедшей от смешения обстоятельств пьесы с ситуациями из жизни артистов, стремился резко {225} подчеркнуть искусственность и нежизненность пьесы. Однако обеим пародиям недоставало настоящего «яда». Высмеивая все и всех, они не выражают никакой определенной позиции их авторов.

Отсутствие единой шкалы ценностей — само по себе не катастрофично. В действительности художественный процесс рубежа XIX – XX веков обнаруживал кризис генерализирующих эстетических направлений, оборачиваясь множественностью и индивидуализацией автономных творческих систем. Нарождающаяся новая философия и эстетика уже вскоре, переосмыслив ситуацию, взамен философии общего дела, оправдания добра и софийности будет склоняться к апологии беспочвенности, к оправданию случайного и непредсказуемого…

Но в середине 1890‑х годов происходило как раз формирование ситуации, когда определенность критериев была уже нарушена, но в это еще не хотелось верить, а тем более не представлялось возможным такое положение оправдывать. Именно поэтому один из ведущих в ту пору и набиравших силу театральных критиков А. Р. Кугель моментально отреагировал на «демарш» А. С. Суворина и И. Н. Потапенко. Уже после второго представления «Чайки», которое, даже по его признанию, «сопровождалось успехом», в «Петербургской газете» была опубликована его статья «О театральной критике»[[347]](#footnote-348). Апеллируя к опыту современной французской критики, и, в частности, к практике таких разных, а подчас и противоположных друг другу по своим эстетическим позициям критиков, как Франциск Сарсэ и Жюль Леметр, Кугель оправдывал ситуацию, при которой суждения различных эстетических групп могут подчас диаметрально расходиться. Стремясь выяснить «основания театральной критики», А. Р. Кугель в общем сходился и с И. Н. Потапенко, и с А. С. Сувориным в том, что критика должна исключать «демократическую власть случайной публики и случайных представлений». Защищая чистоту своих суждений от обвинения в ангажированности собственных высказываний «узкопартийными» целями, критик выдвигал тезис о необходимости установления «олигархии эстетических положений». Он справедливо стремится отмежеваться от тех газетных рецензий, в которых мнение критика подгоняется все чаще к тому, имела ли пьеса успех или его не имела.

Такое заявление было весьма своевременно в полемике о «Чайке», ибо О. К. Нотович в своей заметке, помещенной в «Новостях» на другой же день после премьеры, апеллировал исключительно к «гласу толпы», ставя мнение публики во главу угла эстетического спора[[348]](#footnote-349). Реакция публики, утрированная и преувеличенная, превращается в статье в некий художественный образ и становится чуть ли главным {226} аргументом, подтверждающим «нелепость» и «бессмыслицу» пьесы А. П. Чехова. Автор заметки с восторгом потрафляет «единодушию публики», осудившей пьесу, и предостерегает от опасности «шутить с публикой». Конечно же, «апология публики», практически превращающая ее в жупел, а не многообразие и многоголосие зрительного зала, некогда сравненного Ф. В. Булгариным со «слоеным пирогом», представлявшим срез всего общества, делала ее пугалом для талантов. Критике же при этом отводилось место «служанки публики», угождающей досужим мнениям театральных завсегдатаев. С такой ролью большинство уважающих себя рецензентов согласиться не могли и поспешили поскорее от нее отмежеваться.

Конечно же, в этой полемике совершенно отчетливо обозначилась своеобразная «партийность» прессы, обусловленная не столько личной приязнью или неприязнью лично к Чехову, сколько принципиальными установками участников полемики по вопросам художественным и общественным.

Тема публики становится одной из главных в полемике о «Чайке». Публика, действительно, превращается в этой ситуации в активно действующее лицо. Спектакль, разворачивающийся в зрительном зале и в кулуарах театра, спектакль, выносимый в литературные и светские кружки и салоны, спектакль, экстраполируемый в жизнь, приобретает черты грандиозного хэппенинга. Пьеса А. П. Чехова как своеобразная «открытая структура» воронкой затягивает в себя, вовлекая в орбиту своего действия весь зрительный зал, весь театр, все многоголосие соприкасающегося с ней мира.

Именно поэтому образ публики как важного элемента представления активно стал «моделироваться» в критических статьях о «Чайке». А. С. Суворин в короткой заметке о первом представлении пьесы запечатлел образ невежественной «бенефисной публики», которая оказалась глуха к оригинальной, «правдивой вещи» А. П. Чехова. Именно Суворин создал и упрочил легенду о том, что «провал» был обусловлен несовпадением пьесы и бенефисной публики[[349]](#footnote-350). Эту тему развил в И. Н. Потапенко, посоветовав драматургам не давать новых пьес для юбилейных спектаклей[[350]](#footnote-351). Вместе с тем Потапенко отделяет юбилейную публику, где господствуют гостинодворские настроения, от публики первых представлений, среди которой немало интеллигентных, интересующихся искусством людей. Именно составом зрительного зала он объясняет успех последующих представлений «Чайки», когда юбилейную публику сменили истинные ценители искусства. Версию о вине бенефисной и юбилейной публики пытались развеять многие рецензенты. Среди них был и корреспондент «Недели», подписавший {227} свою статью инициалами В. Г. — В. А. Гольцев. Он утверждал, что «и на первом представлении публика была избранная», представлявшая собой сливки литературного, художественного изящного Петербурга, так называемые «сливки сливок России»[[351]](#footnote-352).

В «Петербургских фантазиях», фельетоне «Петербургской газеты», подписанном псевдонимом «Оптимист» (О. Н. Михайлова-Чюмина), проблема театральной публики поднималась широко и серьезно[[352]](#footnote-353). Автор с горечью отмечала утрату Александринским театром, да вообще драматической сценой в России своей публики, указывала на преобладание меломанских настроений в публике, на явное переключение интереса к музыкальным жанрам. И здесь виделись объективные причины. Драматический театр, по мнению рецензента, который в прошлом преимущественно жил своей идейной стороной, воспламенявшей мозг и «ложившийся отблеском на характер и жизнь», отступал перед напором чувственных и собственно эстетических наслаждений, которыми изобиловали музыкальные жанры и развлекательный репертуар. Иными словами, автор довольно точно фиксирует и в публике, и на сцене отсутствие генерализирующих общественно-эстетических идей, которые, с одной стороны, формируются, с другой — формируют определенную модель театра. Поиск «новых форм» в этой связи становился особенно актуальным, чему, собственно, и посвящена пьеса А. П. Чехова.

Как бы ни трактовалась премьерная публика «Чайки», почти все критики сходились в одном — причина неуспеха заключалась в том, что между сценой и залом не смогли установиться нити взаимопонимания, не возгорелась искра сопереживания. О важности взаимопонимания между сценой и залом размышляли с разных сторон почти все рецензенты. Но для одних вкусы публики становились мерилом всех вещей, другие же презрительно низводили ее до уровня толпы.

Традиционное еще со времен А. С. Пушкина противопоставление Художника и толпы, не преминуло выдвинуться в газетные колонки петербургских газет. Однако для одних суждение о «неоправданности» представлений о большом таланте Чехова, о «хлопотах» его друзей, а, следовательно, о «раздувшемся» самомнении автора становилось основанием для карикатуры, для других мотивом для обличения этой самой толпы, для третьих же поводом для горького сожаления о неудаче писателя, чьи новации не были поняты. Так Л. А. Авилова выступила с открытым письмом в «Петербургской газете», где, отмечая причину несовпадения стереотипов зрительских вкусов и восприятия с показанным на сцене произведением, которое не вписывается в драматургические каноны, отчаянно призывала публику {228} вслушаться, всмотреться в эту «не пьесу!» и воспринимать ее как явление единичное, индивидуальное, заведомо выпадающее из привычных представлений о драме[[353]](#footnote-354).

Своеобразие ситуации заключалось в том, что сам Чехов стремился быть индивидуальным, стоять как бы «вне партий», вне стереотипов, что и вызывало особое раздражение «пишущей братии». Эта претензия на независимость художественную была спроецирована и на человеческие предпочтения Чехова в тот период. М. М. Читау в своих воспоминаниях довольно точно указывает, что объектом недовольства была «аполитичность» писателя и его дружба с А. С. Сувориным[[354]](#footnote-355). Вместе с тем, обращаясь к отношениям писателя с редактором «Нового времени», их как раз следовало бы сформулировать по-другому — скорее как дружбу Суворина с Чеховым. Стремление же самого Чехова к творческой независимости, его ироническая «остраненность» в определенной степени ставила в тупик сторонников самых различных художественных партий. Чехов, казалось, стремился быть абсолютно свободным от всех канонов и стереотипов, подчиняя свое творчество лишь единственному закону — закону своего индивидуального, субъективного восприятия и воплощения реальности.

В этой связи обманчивыми представлялись попытки «вписать» новое произведение Чехова в современный эстетический контекст, сориентировать его в ряду известных художественных моделей. Несовпадение «Чайки» с хорошо знакомым и опробованным заставляло одних протестовать, других напряженно искать объяснения.

И дело было вовсе не в новых или старых формах, как это, наконец, понимал в финале пьесы Костя Треплев, а в столкновении сверхличностного художественного архетипа с индивидуальной «конституируемой» автором формой, родившейся по воле его души.

И в плане сценическом, театральном здесь сложился определенный, остроконфликтный сюжет — театр сугубо авторский столкнулся с театром, подвластным условно-сценическому архетипу, и в этом единоборстве с театральной системой автор испытал сильнейший прессинг. Именно этот художественный, эстетический сверхсюжет и раскрывается в критической полемике, развернувшейся вокруг премьеры «Чайки».

На следующий же день после премьеры петербургские газеты, что называется, «раструбили» о провале чеховской «Чайки». Зафиксировали громкий неуспех пьесы, скандал, возникший вокруг имени автора, — практически все авторы корреспонденции. Даже А. С. Суворин, {229} заготовивший положительный отзыв о премьере, должен был снять из готовящегося номера свою статью и заменить ее небольшой заметкой, с горечью фиксирующей неуспех[[355]](#footnote-356). В первых откликах, появившихся 18 октября, преобладали эмоции. Здесь еще бушевали страсти. Кто-то стремился побольнее уколоть и даже унизить автора, кто-то возмущался пьесой, находя в ней нелепости и несовершенства, кто-то бранил публику, кто-то всю вину возлагал на актеров и на изъяны постановки. Но самое важное начинается на следующий день и продолжается на протяжении последующих недель. Авторы, возвращаясь к тому злополучному дню 17 октября, ищут причины свершившегося, каждый по своему объясняя «провал». Здесь-то и начинается настоящий эстетический спор, серьезный, позиционный, и достаточно принципиальный.

От резкой и едкой полемики о величине и значительности таланта А. П. Чехова критики переходят к существу проблемы, а она-то и заключается в том, чтобы определить место современного писателя в социальном и художественном мире, в том, чтобы понять, какие творческие методы являются перспективными и в чем состоит специфика драматического таланта.

Собственно говоря, Чехов сам спровоцировал ситуацию, ибо вывел в пьесе двух актрис, двух писателей и развернул перед зрителями нешуточный спор о природе таланта и ремесла в искусстве, о соотношении реальной жизни, в которую погружены все люди, и второй реальности, которую создают люди искусства. Уникальность ситуации с «Чайкой» характеризуется тем, что дискуссии, придя в пьесу из жизни, со страниц литературных журналов и альманахов, из гостиных и литературных салонов, затем вновь перекочевали со сцены Александринки в кулуары театра, в литературные кружки, на газетные листы и стали предметом живой полемики в среде «пишущей братии».

Репортер «Новостей» (как подозревали, сам издатель этой газеты О. К. Нотович), апеллируя к «единодушному приговору тысячи зрителей», освиставших «новую бессмыслицу», представленную на императорскую сцену «нашим талантливым беллетристом», писал о том, что «шутить с публикой или поучать ее нелепостями опасно», и это следует запомнить декаденствующим и слишком «талантливым писателям»[[356]](#footnote-357).

Что же больше всего раздражило О. К. Нотовича, а вслед за ним Н. А. Селиванова, охаявшего пьесу в следующем номере «Новостей»? Оба этих автора, несомненно, составляли одну «партию» — приверженцев так называемого «традиционного» репертуара Александринского театра. Сам Нотович писал инсценировки и пьесы для сцены (драма «Без выхода», янв. 1896; «Отверженный» по роману В. Гюго, {230} апр. 1897; «Сюрприз» др. этюд, дек. 1896), которые А. С. Суворин называл «детскими по бездарности»[[357]](#footnote-358), а Селиванов, будучи «авторитетным» среди артистов критиком[[358]](#footnote-359) придерживался модели «актерского театра», основывающейся на самоценных артистических индивидуальностях. Конечно, вражда издателя «Нового времени», взявшего А. П. Чехова «под свое крыло», с бывшим его сотрудником, ставшим еще с 1880‑х годов владельцем «Новостей», не могла не отразиться на особо злобном тоне высказываний. Но здесь выразились и совершенно определенные эстетические пристрастия автора. О. К. Нотович в своем отзыве оказался удивительно близок точке зрения А. А. Потехина, указавшего на наглядную связь «Чайки» с ибсеновской «Дикой уткой»[[359]](#footnote-360). Об известном мнении А. А. Потехина, утверждавшего, что влияние Г. Ибсена не должно заслонять «своих талантов», писал в своих мемуарах П. П. Гнедич[[360]](#footnote-361). Несомненно, что в отзыве «Новостей» сказались настроения терявшей свои позиции партии сторонников «традиций» Александринского театра. Говоря о предосудительности намерения автора пренебрегать вкусами публики, О. К. Нотович практически солидаризировался с мнением о вредном влиянии ибсеновского направления «новой драмы» и тут же «переходил на личности», заявляя о несоизмеримости амбиций Чехова с масштабами его таланта.

В статье Н. А. Селиванова эти три тезиса, намеченные накануне О. К. Нотовичем, получают развитие[[361]](#footnote-362). Тема развенчания «большого таланта» доминирует в первой части этой статьи. Позиция автора становится ясна, когда он сравнивает талант Чехова с талантом Короленко. В творчестве В. Г. Короленко журналист видит большую социальную значимость. Критический реализм этого писателя, несомненно, воспринимается автором статьи как некий эталон. Вместе с тем, оказывается, что отсутствие у Чехова идейной тенденции, когда все в его пьесе (даже изображение негативных явлений) выходит «просто так», приводит, по мнению Селиванова, к тому, что «Чехов ведет свою творческую работу по-репортерски», а это, в свою очередь, как кажется критику, не имеет ничего общего с художественным творчеством. Селиванов достаточно чутко уловил характер новации Чехова, хотя и сделал из своего наблюдения весьма тенденциозный вывод. Рассматривая содержание пьесы с точки зрения социально-нравственного стереотипа, он приходил к заключению, что «если принять {231} чеховское произведение как нечто положительное, имеющее определенные цели и задачи, то получается невероятно мрачная и ужасная картина общественных нравов». Характерно, что на отсутствие нравственного критерия в пьесе косвенно указывал еще цензор И. М. Литвинов, просивший А. П. Чехова внести исправления в наиболее откровенные, по его мнению, реплики. На «распущенность» семьи Аркадиной — Сорина — Треплева указывал даже А. С. Суворин, защищавший пьесу, понимая, конечно, под этой распущенностью отсутствие положительного смысла в их жизни[[362]](#footnote-363).

Растерянность Н. А. Селиванова была вызвана тем, что недостаточная явственность «тенденции» не позволяла зрителю применить единый нравственный критерий к героям, разделить их на положительных и отрицательных и, что называется, «вычитать» авторскую мысль непосредственно в характерности персонажей. И поскольку этой «выдержанности» характеров и определенности тенденции не обнаруживалось, критик заключал: эта «дикая пьеса» представляет не что иное, как просто «сумбур» и «хаос».

Восприятие пьесы с позиции стереотипных представлений о «сценичности» и «общепринятых» драматургических законах вело к тому, что все ее содержание сводилось по существу к абсурду, к нагромождению «нелепостей». Так П. А. Россиев в «Сыне Отечества» утверждает, что «Чайка» принадлежит к тем пьесам, которые разбирать «прямо-таки невозможно» и которые можно «только рассказывать»[[363]](#footnote-364). Н. А. Россовский в «Петербургском листке» называл новую пьесу Чехова «каким-то сумбуром в плохой драматической форме»[[364]](#footnote-365). Герои представлялись критику «психопатами, пациентами из камеры сумасшедших». Об игре артистов «из уважения к ним» критик умалчивал.

Консервативная «партия» в соответствии со своими стереотипами увидела в пьесе А. П. Чехова желание поучать публику «нелепостями». Другая же часть критики объясняла неудачу пьесы тем, что талант писателя был по преимуществу беллетристического, а не драматургического свойства. А. П. Чехова воспринимали исключительно как прекрасного прозаика.

Еще задолго до премьеры «Чайки» в «Осколках» появилась карикатура, где Чехов был изображен на перепутье двух дорог: одна шла по пути драматургии, другая вела стезею беллетриста[[365]](#footnote-366). И. И. Ясинский, испытывавший в то время неприязненные чувства к Чехову (впоследствии в мемуарах он обвинял писателя в самообольщении и {232} буржуазности[[366]](#footnote-367)), в «Биржевых ведомостях» указывал, что мелкие и односторонние наблюдения, весьма украшающие произведение беллетриста, теперь обличали в нем «неопытного драматурга». И. И. Ясинский говорил и о чувстве жгучего стыда за столь «любимого» всеми Чехова, которое испытывали все «друзья» писателя за несовершенство его труда[[367]](#footnote-368).

В отличие от язвительного И. И. Ясинского, А. С. Суворина, конечно же, нельзя обвинить в неискренности отношения к А. П. Чехову. Но и он, стремясь всецело защитить своего подопечного, признавал: при наличии ярких литературных достоинств пьесе Чехова для «сценического успеха» не хватало «ремесленности» и «сценической опытности».

Эту мысль буквально подхватывает А. Р. Кугель, разразившийся довольно язвительной статьей в «Петербургских ведомостях» уже 18 октября[[368]](#footnote-369). Анализируя комедию А. П. Чехова, он указывает, что неуспех «Чайки» обусловлен «роковым заблуждением, будто рамки драматического произведения совпадают с рамками романа»[[369]](#footnote-370). Надо сказать, что примерно с этого времени А. Р. Кугель в своих статьях весьма серьезно стремится определить границы возможного на сцене в ее сопоставлении с прозой. Именно в эти и последующие годы на русскую сцену хлынул поток инсценировок произведений Ф. М. Достоевского, Л. Н. Толстого, И. А. Гончарова, И. С. Тургенева[[370]](#footnote-371). Словно развивая мысль Ф. М. Достоевского, некогда высказанную великим писателем в письме к Оболенской, Кугель склоняется к мысли о соответствии формы определенному ряду «поэтических мыслей».

Рассматривая проблему сценичности драматургической структуры чеховской «Чайки», критик верно улавливает «лейтмотивное построение» действия. Он достаточно ясно представляет себе, что А. П. Чехов использует определенную систему действенных и тематических лейтмотивов в поведении и репликах персонажей для их характеристики. Здесь справедливо усматривается тяготение к символизму. Однако критика не устраивает присущая методу А. П. Чехова двойственность: для символизма в пьесе много реальных подробностей, а для реализма — слишком много «символического вздора». По его мнению, недостаточна {233} мера обобщения в характерах персонажей, отсутствует генерализирующая идея в их обрисовке. Лейтмотив в «Чайке» А. Р. Кугель воспринимает лишь как навязчивый «пунктик» кого-либо из персонажей, не выражающий никаких «идей общего характера». Отсюда, по версии критика, и проистекала общая «болезненная» атмосфера действия пьесы.

Спецификой драматургического канона Кугель считал «строгую характерность», которая, будучи привнесенной в актерское исполнение, единственно могла бы спасти эту, по его мнению «невозможно дурную» пьесу.

Полемизируя с А. Р. Кугелем, А. С. Суворин поднимает принципиальный вопрос о драматургической и, соответственно, сценической условности. Он, быть может, первый сказал серьезно и прямо о том, что «Чехов точно намеренно избегал всяких эффектов», что писатель избегал «ролей», намериваясь «написать пьесу почти вне общепринятых условий сцены»[[371]](#footnote-372). Восхищаясь смелостью Чехова, Суворин объяснял новаторство автора особенностями самого жизненного материала, современного склада жизни, где все происходит «без эффектов, без кричащих монологов, без особенной борьбы». Здесь критик словно подхватывает монолог Треплева из последнего действия, который избегает всем известных ремесленных «приемов», с помощью которых его чеховский персонаж, писатель Тригорин, хочет «взять в руки» свою публику. Невольная параллель здесь оказывается у А. С. Суворина весьма к месту, ибо еще раз подчеркивает свойство пьесы проникать и быть вовлеченной в самую гущу эстетических споров.

Побывавший на втором и третьем представления «Чайки» И. Н. Потапенко сходился с Сувориным в том, что автор «Чайки» не захотел принять в расчет «условностей сцены»[[372]](#footnote-373). Однако в отличие от А. С. Суворина, И. Н. Потапенко скорее сходился во мнении с А. Р. Кугелем. «Кто не хочет сделать уступку этим условностям, тот на сцене лучше не показывайся», — писал Потапенко. Он был убежден в том, что на сцене не достаточно только правдиво изобразить жизнь, утверждал, что нужна «художественность условная». Фактически, говоря об условно-театральном стереотипе современной сцены, И. Н. Потапенко рассуждал о том, что во имя внятности, «выясненности» драматургу «приходится на каждом шагу жертвовать и жизненной, и художественной правдой, стараясь каждой сцене, каждому слову, движению придать наибольшую яркость, какой в жизни не бывает». Сценическую условность И. Н. Потапенко в данном случае сравнил с «оптическим приспособлением», лупой, которую драматург «приставляет» к изображаемым явлениям.

{234} Сам ввергаясь в горячие эстетические споры, И. Н. Потапенко между тем считал, что главная ошибка А. П. Чехова состояла в том, что тот вынес на подмостки театра профессиональные проблемы литераторов, сделав их предметом диалогов и споров. Считая, что все изображенное Чеховым правдиво, полагал: эти чисто цеховые вопросы не могут тронуть широкую публику. Реальному «Тригорину» в чеховской пьесе недоставало меры опосредования чисто эстетических проблем в структуре человеческих отношений, понятных широкой публике, ибо главным в театре И. Н. Потапенко справедливо полагал меру зрительского сопереживания персонажам. Выбор героя в этом смысле еще со времен Аристотеля считался определяющим. Герой пьесы должен быть таков, чтобы зрители хотя бы отчасти узнали в нем себя и откликнулись на боль его сердца. Именно из этого свойства драмы исходил в оценке пьесы Чехова и Кугель, считавший, что чеховское отношение к своим героям, способ их сценической «подачи» отнюдь не способствуют зрительскому сопереживанию[[373]](#footnote-374).

Позиция Кугеля в данном вопросе свободна от партийности и «сиюминутной» предвзятости, в чем упрекали критика многие его оппоненты. Его отношение к Чехову-драматургу не изменилось и спустя много десятилетий. Когда Чехов уже всеми был безусловно признан как классик и в прозе, и в драматургии, Кугель в мемуарах почти полностью повторил аргументы статей 1890‑х годов[[374]](#footnote-375). Критик остро ощутил в чеховской пьесе холодную объективность, почти врачебную бесстрастность или, как он выражался, «равнодушие» и «глубокое презрение к человеческой печали». Стороннику модели старого актерского театра не хватало в пьесе «внутреннего огня», «душевного вопля», «пламени субъективного настроения». В «Чайке» он увидел лишь «манерность и изысканность ландшафта» вместо внутреннего одухотворения природы, пронизанной трепетностью человеческих чувств. «Когда же пейзажист пишет о драматическом действии пейзажиста, он называет драму комедией»[[375]](#footnote-376), — заключал критик.

Если отбросить негативный вывод, к которому приходил Кугель, нельзя не подивиться проницательности его анализа, ведь он практически очень точно почувствовал степень чеховской «остраняющей» иронии по отношению к его же собственным героям. Требуя большей рельефности и «выявленности» позиции автора через «строгую характерность», он отказывался замечать как двойственность Чехова в подходе {235} к своим персонажам, так и меру сочувствия и боли за них. «Мера скрытости» внутренних драм, о которой впоследствии так много писал К. С. Станиславский[[376]](#footnote-377), оказалась непреодолимой для многих сторонников традиционного построения действия, предполагающего открытую и «прямую», ситуативно обусловленную эмоцию.

Кугель уже в случае с «Чайкой» отрицал любые способы внеличностного, внесюжетного (конечно, в его узком, фабульном понимании), а, следовательно, и внеактерского раскрытия драматизма. Потому он впоследствии не принял и собственно «режиссерского театра» и выступал ругателем МХТ и других сугубо режиссерских моделей. Существо же проблемы заключалось в том, что, обратившись к конфликту бесконечно малых и бесконечно больших величин, каждого из персонажей — с Вечностью, Чехов проникался чувствами своих героев, сочувствовал и сопереживал им и одновременно был способен взглянуть на них остраненно-иронически, как бы из перспективы бытийного сознания.

Явственно почувствовав и пытаясь определить своеобразие драматургической структуры новой чеховской пьесы, С. В. Танеев, пожалуй, в самой глубокой из тогдашних рецензий, опубликованной в московской книжке «Театрала» уже в завершение горячих дискуссий, указывал: сюжет, разработанный Чеховым, по природе более походит на повествовательный «сюжет для небольшого рассказа», нежели на основу драмы[[377]](#footnote-378). Он делал вывод, что «Чайка» напоминает скорее «переделку из повести», в которой отдельные эпизоды «плохо связаны между собой». Но, с другой стороны, по мнению Танеева, в этом заключалась и положительная сторона пьесы, ибо в ней все дышит «простотой и искренностью», все изображено «замечательно просто, так же просто, как это делается в жизни». Важно подчеркнуть, что рецензент отнюдь не стремился разделить действующих лиц «по разрядам», противопоставить одних другим или избранных всему окружению. Понятие «мертвый дом», которое использовал Танеев, касалось по сути дела всех: эгоистки Аркадиной, «рыхлого и вялого» Тригорина, «сырой провинциальной барышни» Нины Заречной и «нервно развинченного» Треплева. Отсутствие героя в этом «мертвом доме» — новость для драматургии, всегда стремящейся на ком-нибудь «центровать» действие. От этого мнения Танеева до рассуждений о принципиально новой природе конфликта, цементирующего действие «Чайки», собственно говоря, один шаг… Чехов же искал и находил «новые формы» опосредования этого конфликта в образном строе своих пьес.

{236} Проблема «новых форм» не случайно была остро поставлена все тем же Кугелем в его специальной статье, опубликованной в «Петербургской газете»[[378]](#footnote-379). К самой «Чайке» эта статья, казалось, не имела отношения. Однако позиция автора в контексте развернувшейся полемики весьма показательна. В самом болезненном стремлении художников к оригинальности, а публики к новизне Кугель видел глубокое противоречие. Он высмеивал французских символистов и российских декадентов, считая, что никакие чары Мефистофеля не способны дать обновления, «когда мир стар для старого Фауста».

Многие из тех, кто попытался вникнуть в суть драматургической конструкции чеховской «Чайке», отмечали в ней наличие совершенно определенных свойств, обусловленных кризисным состоянием мира. Одни называли это «болезненностью», другие «инертностью», третьи «декадентской вычурностью». Один из соредакторов журнала «Русская мысль», писатель и публицист В. А. Гольцев, выступивший на страницах «Недели», довольно проницательно отмечал, что Чехов изобразил свойства современной жизни, слагающиеся в «общую инертность»[[379]](#footnote-380). Эта реальность, отображенная в пьесе, по мнению автора статьи, лишенная определенности, соответственно размывает привычные представления как о нравственных критериях оценки, так и об эстетических канонах, таких, скажем, как фабула или жанр, которые зиждутся на определенности положительных художественных идей. В свойствах этой реальности критик не видит «ни драматизма, ни комизма», ни страсти, ни борьбы, ни личностей, ни подвига, ни страдания, ни элементов драмы, ни просто сценического представления (даже в случае намеренного отвержения старых категорий сценичности). Более того, автор этого рассуждения приходит к ясному ощущению, что фабула «Чайки» не имеет никакого значения, и от фабульных перемен суть пьесы нисколько не изменится. Критик стоит на пороге очень важного открытия: конфликт чеховской пьесы приобретает характер не межличностной борьбы (когда личность выступает носителем той или иной идеи), а переключается на внефабульный уровень. В. А. Гольцев четко формулирует основной конфликт «Чайки» как «разрыв» двух начал «во всех наших обиходных делах»: действительности и идеала. Соотношение, взаимодействие высокого (внеличностного) и обыденного (индивидуального), идеального и прозаического становятся, по мнению автора статьи, истинным содержанием того противоречия, которым оказывается заражено современное общество и драма. «Метите комнаты, но думайте о Шекспире!» повторяет автор статьи броский афоризм, но, отнюдь не желая признать за Чеховым роль современного Шекспира, он все же склоняется к тому, чтобы перефразировать приведенный афоризм: «Думайте о Шекспире, но метите комнаты!»

{237} Многие из критиков весьма четко ощутили «тенденцию» в пьесе Чехова. В статьях отчетливо прозвучали и имена Макса Нордау с его апологией «вырождения» и Фламмариона с его «Историей Неба», и ассоциации с Меттерлинком, и сближения с Ибсеном. «Открытость» конфликта в Вечность, столкновение практически всех персонажей с Бесконечностью, в которой самая малая величина жаждет обрести свой, индивидуальный, неповторимый смысл в ситуации утраты устойчивых и общепризнанных ориентиров, — вот, что практически открывалось в пьесе.

Среди тех, кто сумел догадаться о смысле чеховской пьесы, обращает на себя внимание И. А. Гофштеттер, чье письмо опубликовано в «Санкт-Петербургских ведомостях»[[380]](#footnote-381). Живой интерес чеховской драмы видится ему в том, что писатель «сумел затронуть в ней томящую современные умы жажду бесконечности». Впоследствии, не раз обращаясь к творчеству Чехова, Гофштеттер в книгах и статьях будет развивать эту тему, говоря о том противоречии, о том конфликте, который поведет и будет подспудно направлять драматургию Чехова[[381]](#footnote-382). Однако не многие еще в то время смогли отчетливо сформулировать природу конфликта, художественно воплощенного драматургом. К ним относились даже те, кто принимал и защищал «Чайку». Многие защитники пьесы трактовали ее все же по преимуществу в рамках традиционного драматургического канона. Так А. С. Суворин в первую очередь обращает внимание на эгоизм и эгоцентризм, свойственный изображенной Чеховым среде, на утрату в кругу его героев нравственных ориентиров[[382]](#footnote-383). Нарекая эту среду «омутом пошлости, безделья, скуки, зависти, бессодержательных разговоров», критик с горечью говорит о том, что «все искреннее, молодое и рвущееся вперед должно или погибнуть, или без оглядки бежать, если есть куда бежать и если есть на то силы». Противопоставляя молодых героев среде, Суворин, не замечая того, романтизирует, идеализирует молодых героев и «подверстывает» конфликт под вполне традиционное для русской либеральной литературы столкновение героя со средой. А между тем, еще в «Иванове» Чехов иронически «снимал» эту модель с повестки дня. Именно такое невольное «подтаскивание» структуры чеховской драмы к знакомым, пусть и высокохудожественным моделям вело к известного рода романтизации героев на одном полюсе действия и снижению, острой «характеризации» персонажей из окружения. Как мы увидим далее, именно такая тенденция возобладала при «корректировке» пьесы ко второму представлению. Критика, растерявшись перед новой драматургической структурой, хотела все недочеты списать на неопытность автора, а пьесу «исправить» в духе более понятных и поддающихся привычному осмыслению канонов.

{238} Между тем, на исчерпанность старого, классического реализма, восходящего к Льву Толстому и другим классикам русского романа, указывали некоторые критики в связи с появлением чеховской «Чайки». Так В. А. Шуф [Борей] в «Петербургском листке» отмечал, что «последователи реалистической школы Толстого свели его художественную простоту к той простоте, которая хуже воровства»[[383]](#footnote-384). Монблан [то есть масштабность конфликтов. — *А. Ч*.], по мнению критика, оказался слишком велик для такого реализма и, естественно, Чехов как художник ищущий стал тяготеть к декадентству, желая влить в старые мехи новое вино. Ситуация «на распутье», считал рецензент, характеризовала появление такого произведения, как «Чайка». По его мнению, это свидетельствовало о необходимости обновления русского реализма. В то же время автор статьи указывал на опасность, грозящую Иванушке Дурачку (русскому литератору), который готов был следовать по пути французского декадентства и символизма.

Как видим, источником влияния, которое якобы испытал А. П. Чехов, назывался французский символизм. В некоторых высказываниях отмечалось явное немецко-скандинавское влияние, которое испытывал современный русский театральный репертуар. В уже упоминавшейся статье О. Н. Михайловой просто-напросто говорилось о дурном влиянии, мол, попытавшись написать по-русски нечто шведско-норвежское, Чехов и не получил одобрения публики[[384]](#footnote-385).

Чеховская «Чайка» со всей серьезностью поставила вопрос о современном русском репертуаре. В статье «Оптимиста» из «Петербургской газеты» отсутствие серьезного национального репертуара объясняется «гастрономическо-оперными» пристрастиями петербургской публики. Критик по сути дела в сотый раз повторяет определение, некогда использованное Эмилем Золя для характеристики вкусов парижского буржуазного общества. Но в данном случае важнее другое. Автор «Петербургских фантазий» весьма справедливо отмечает отсутствие определенности литературных и эстетических пристрастий у публики, все больше вследствие этого теряющей интерес к драматической сцене. Как мы уже видели, автор считает, что утрата идейных и художественных пристрастий у публики способствует утрате художественной определенности и на сцене. Кажется, автор исходит из пушкинской мысли о том, что именно публика формирует драматические таланты. И, наоборот, отсутствие настоящей публики вносит разброд и на сцену.

Конечно же, «крыловский» репертуар, ориентированный на французскую модель «хорошо сделанной пьесы», на комедию по преимуществу, не мог стать панацеей, да и второсортная, «псевдофилософская» драматургия Г. Зудермана вряд ли была способна составить такому репертуару достойную альтернативу. О современных же русских пьесах, {239} присутствующих в репертуаре Александринки, критики «Чайки», к удивлению, не говорят ни слова.

Кугель, с удовлетворением оценивая первые шаги Е. П. Карпова на посту главного режиссера, указывает на то, что репертуар александринской сцены был очищен от «пошлого хлама». Вместе с тем, не наблюдая резкого улучшения репертуара и прямой зависимости повышения сборов от изменения репертуарной линии, критик утверждает, что пример Карпова, опирающегося на блестящую александринскую труппу, доказывает возможность вести дело «добропорядочно, умно и литературно»[[385]](#footnote-386).

Принципиально важным в разговоре о премьере «Чайки» является оценка состояния труппы Александринского театра и характеристика актерского исполнения. Суворин считал, что Комиссаржевская прекрасно говорила монолог из первого действия, а Аполлонский давал правдивый тон молодому Треплеву[[386]](#footnote-387). Однако, критик подчеркивал, что пьеса была плохо «срепетована», напоминал о «сценической неопытности» автора и неудачных mise en scene. Именно вследствие этого, по мнению Суворина, последняя сцена, полная «оригинального драматизма» в спектакле почти пропала. Затем, после второго представления, суворинское «Новое время» подчеркивало, что четвертое действие произвело глубокое впечатление.

Ему практически вторил Потапенко[[387]](#footnote-388). В соответствии с тенденцией к «романтизации» главной героини, он особенное значение придавал четвертому действию. Практически признавая несценичность, отсутствие необходимых эффектов, он волновался о том, «чтобы у публики хватило внимания на три действия», а уж четвертое в таком случае, где имелись самоигральные эффекты, «само подымет» пьесу. Потапенко отмечает «чудную, полную драматизма сцену Заречной с Треплевым», которую Комиссаржевская проводила «так тонко, так трогательно, с такой художественной чуткостью и правдивостью», что забывались все имеющиеся «сценические просчеты» пьесы.

Россиев в «Сыне Отечества» демонстративно умалчивал об игре актеров, задавая сакраментальный вопрос: «как и что тут играть?»[[388]](#footnote-389)

Ясинский считал, что пьеса не была принята ни актерами, ни публикой, ибо все были «сконфужены»[[389]](#footnote-390). Он обращает внимание на финальную сцену Треплева (Аполлонского), который, по его мнению, «так комично» рвал бумаги, что в публике раздавался смех. Но тот же Ясинский отмечает и несколько искорок в игре Комиссаржевской. {240} Самым «живым лицом» Ясинский называет Сорина в исполнении В. Н. Давыдова, сравнивая его с героем Золя. Но тут же критик указывает на нелепость сценического положения, когда Сорин «засыпает или умирает» на сцене. И, наконец, критика явно раздражает финальная реплика Дорна о склянке (или, как пишет Ясинский, — «бутылке») с эфиром, ослабляющей трагический момент и «эффект выстрела». Практически Ясинский приводит серию так называемых «конфузов», опрокидывающих традиционные сценические приемы. Эти своеобразные «аттракционы» действительно сбивали и публику, и зрителя с привычных стереотипных реакций. Ясинский, вместе с тем, улавливает провокативность чеховской драматургической структуры. В привычном представлении «Чайка» действительно напоминает серию запрограммированных эстетических «конфузов».

Вместе с тем Ясинский вступается за такой понятный и родной для русской литературы образ «маленького человека» и оскорбляется приписываемому Чехову стремлению «с неизмеримой высоты» Вечности, Мировой души и критериев Бытия раздавить «маленьких людей», «не заметить, что у каждого их них есть своя, хоть и крохотная душа». Либеральные демократы от литературы моментально оценили угрозу, исходящую от Чехова, приписав ему своеобразное ницшеанство на местной российской почве. И в актерской игре, в традициях «русской актерской школы», призванной открывать человеческое, согревать и одухотворять даже ничтожные роли и ничтожные характеры, в этом смысле не было привычных ориентиров.

Кугель сразу же сигнализирует о том, что актерское исполнение отличалось «декадентской усталостью»[[390]](#footnote-391). Он подчеркивал создающуюся на сцене «болезненную атмосферу», где не то в экстазе, не то в полусне бродили действующие лица. По его мнению, весь ансамбль был «лишен характерности». Говоря об исполнении Сазоновым роли Тригорина критик отмечает, что артист схватился за черты характерности, знакомые ему по другим ролям и подчеркивает случайность и неуместность возникшей ассоциации с Подхалюзиным (видимо намекая на особый успех Сазонова в пьесах Островского). Пытаясь выявить актерскую «задачу» Сазонова, критик стремится определить характер Тригорина, намеренно обостряя и утрируя черты героя. Ясинскому не хватает в «Чайке» так называемой «законченности» и идейной определенности образа и он, иронизируя, называет чеховского Тригорина «гнусным беллетристом, подстрелившим живую чайку, г‑жу Комиссаржевскую». Кугель все же, справедливости ради, указывает на «недурные места» в игре исполнительницы роли Нины. Но в целом, как видно, его, с одной стороны, не устраивает «избыток объективности» в подаче персонажей, с другой стороны, неопределенность авторских предпочтений и несовпадение элементов «задушевной авторской исповеди», {241} присутствующей в речах самых разных персонажей, с их характерной определенностью. Естественно, оценивая премьерный спектакль, Кугель говорил о «бесцельном исполнении». «Подобно тому, — пишет критик, — как г. Чехов не знал, к чему он рассказывает, так актеры не знали, к чему они играли». «Бесцельную» игру он отмечал у Н. Ф. Сазонова (Тригорина), А. С. Панчина (Медведенко), М. И. Писарева (Дорн), А. М. Дюжиковой (Аркадина), М. М. Читау (Маша), А. И. Абариновой (Полина Андреевна). Из актерского ансамбля, подобно Суворину, выделяет лишь Аполлонского, Давыдова и Комиссаржевскую и объясняет это тем, что в этих трех ролях «можно найти, если не следы характеров, то хотя бы проблески человечески понятных настроений»[[391]](#footnote-392). Под «человечески понятными настроениями» Кугель несомненно предполагал наличие драматических коллизий в традиционном смысле слова (несчастная судьба Нины, нереализованность жизненных сил у Сорина, разочарование самим собой и несчастная любовь у Треплева).

Писатель Д. Н. Голицын (Муравлин), откликаясь на премьерный спектакль, отмечал «общее недоверие исполнителей к их ролям»[[392]](#footnote-393). Это ощущение некоторой «растерянности» мастеров александринской сцены перед предложенными им ролями отмечают почти все рецензенты, да и впоследствии сами актеры признавались в этом в своих воспоминаниях. «Ненайденность тонов», когда амплуа вдруг перестали «работать», лишила артистов их привычных «приемов» и, естественно, существенно снизила силу воздействия их игры на публику.

Танеев пишет о «слабом исполнении пьесы», о «промахах в планировке действующих лиц», о «полном отсутствии ансамбля и общего тона у исполнителей»[[393]](#footnote-394). Здесь критик вводит весьма интересный мотив, говоря о том, что артисты императорской александринской сцены в первом спектакле, благодаря пьесе Чехова сбились со своих привычных театральных тонов: «Все представление носило характер какого-то любительского спектакля» и «минутами просто не верилось, что все это происходит на образцовой сцене». Далее критик предъявляет претензии к распределению ролей, которые, по его словам, «были розданы ни с чем не сообразно». Он недоумевает, почему роль Аркадиной не исполняла М. Г. Савина или Н. С. Васильева, а Тригорина сыграл не М. В. Дальский? И эти упреки, очевидно, можно признать справедливыми, ибо речь здесь шла не столько об усилении характерности, сколько о преимуществе талантов, силе мастерства, обаяния и воздействия на публику.

{242} Показательно, что применительно к «Чайке» многими критиками были замечены и постановочные эффекты: картина озера, освещенного лунным светом и др. Однако характер сравнений этих эффектов с эффектами из постановки «Отелло» и фейерверком из «Генеральши Матрены» говорит о том, что критики намеренно лишают их связи с единым замыслом, конфликтом и атмосферой пьесы и спектакля. Спектакль намеренно не воспринимается художественным целым, а разымается на детали, «приемы» и «эффекты». Понятие атмосферы, настроения для многих критиков еще не существует. Хотя наиболее проницательные из них затрагивают эту тему, пусть хотя бы и только применительно к тексту пьесы.

Между тем и А. С. Суворин, и С. В. Танеев справедливо говорят о роли выразительных мизансцен в обрисовке отношений героев и в создании общей атмосферы сцены. И это уже принципиально важный момент, приобретающий принципиальное значение для драматургии Чехова, своеобразная ступенька к рождению новой художественной целостности спектакля.

Подводя итоги почти двухнедельной газетной дискуссии в московских «Театральных известях», Н. Ф. Денисюк центральной причиной провала признавал несоответствие драматургической структуры чеховской «Чайки» общепринятым условиям сцены[[394]](#footnote-395). Разбирая разноречивые суждения критиков, литераторов, драматургов, высказанных по поводу события, случившегося в Александринском театре 17 октября 1896 года, автор обзора все же склоняется к мысли о том, что «литература для сцены — литература низшего порядка» и требует «специфических данных от ее авторов», главным из которых является необходимость «справляться с данными о психологии толпы». Н. Ф. Денисюк считает, что именно этого требует «призвание» драматического писателя «руководить» толпой. По его мнению, нежелание автора следовать общепринятым нормам, проистекающим из стереотипов «сценичности», обеспечивающим понимание пьесы артистами и публикой, сделали художественные достоинства чеховской комедии «потенциальными».

Столкнувшись с новой художественной структурой, вольно или невольно попытавшейся опрокинуть привычные условно-театральные стереотипы «образцовой сцены» и ее публики, критики почти интуитивно ощутили, заметили и назвали особенности нового художественного строя чеховской пьесы. Многие из них поняли всю революционность подхода Чехова, игнорированием привычных условностей утверждающего новый авторский театр, вскрывавшего новую природу конфликтов и утверждавшего в соответствии с этим новую шкалу нравственно-эстетических ценностей. Именно этим и объяснялась ожесточенность полемики.

# **{****243}** «Реабилитация» пьес А. П. Чехова на александринской сцене и движение театральной эстетики

{245} В октябре-ноябре 1896 года «Чайка» прошла на александринской сцене пять раз. О ходе этих спектаклей свидетельствуют финансовые документы, так называемые сборные ведомости, хранящиеся в архиве счетного отделения Конторы императорских театров. Именно в этих сборных ведомостях нашли отражение сведения о заполняемости зала, финансовом успехе или неуспехе, который имел тот или иной спектакль, показанный на сцене Александринского театра. Сравнивая сборные ведомости, мы можем соотнести доходы, которые давала чеховская «Чайка» с финансовыми показателями других спектаклей ходового репертуара.

Рассмотрим, во-первых, так называемую бенефисную ведомость проданных мест на первый спектакль 17 октября, сыгранный по возвышенным ценам в пользу Е. И. Левкеевой[[395]](#footnote-396). Газетные рецензенты писали о том, что цены на это представление были повышены втрое по сравнению с обычными спектаклями. Разница в этих ценах и шла в пользу бенефициантки.

В продажу поступали 1003 места и на этот бенефисный спектакль, все они согласно ведомости были проданы. Общий сбор составил 4112 рублей 60 копеек. За вычетом обыкновенной суммы казенного сбора (1678 рублей 35 копеек) бенефициантка за свою двадцатипятилетнюю службу получила 2434 рубля 25 копеек[[396]](#footnote-397).

Теперь обратимся к сборной книге Александринского театра, куда под номерами и датами заносились сведения обо всех прошедших спектаклях ходового репертуара с указанием поспектакльного сбора[[397]](#footnote-398). Интересующие нас показатели за октябрь-ноябрь 1896 года включают в себя сборы со спектаклей, зафиксированных в ведомости под номерами с № 114 по № 131. Суммы сборов здесь указаны только в обычных, казенных ценах, поэтому даже премьерный спектакль «Чайки» вполне сопоставим с остальными названиями. В этот период премьера «Чайки» действительно лидирует[[398]](#footnote-399). Премьерный спектакль прошел с аншлагом. Среди остальных названий к «Чайке» подбирается лишь прошедшая 22 октября в пятый раз «Пашенька» Н. Л. Персияниновой с М. Г. Савиной в заглавной роли. Ее догоняет «Гамлет» с М. В. Дальским, прошедший 27 октября в 32‑й раз. Затем вперед снова {246} выходит «Чайка», сыгранная во второй раз 21‑го и в третий раз — 24 октября. Второе и третье представления чеховской пьесы собрали почти полный театр (сбор соответственно составил 1650 и 1619 рублей). Далее по рейтингу идет юбилейное представление «Леса» А. Н. Островского, посвященное 25‑летию первой постановки пьесы на сцене Александринского театра, которое состоялось 1 ноября. Затем следует пьеса А. Н. Островского «Без вины виноватые» (1438 рублей), идущая в шестой раз со времени последней постановки. Недавняя премьера театра — «Бесприданница» с В. Ф. Комиссаржевской в главной роли, идущая в восьмой раз 29 октября, собрала 1330 рублей. За ней по сумме сбора следовала новая постановка «Свадьбы Кречинского» А. В. Сухово-Кобылина, собравшая на пятом представлении 1277 рублей. Другая пьеса Сухово-Кобылина «Дело» («Отжитое время»), идущая во второй раз, принесла сбор в 1276 рублей. Четвертый спектакль «Чайки» (1106 рублей) обогнал шестое представление «Пашеньки» (1051 рубль). К началу ноября сборы «лидеров проката» — «Чайки» и «Пашеньки» — вновь подскочили: соответственно до 1243 и 1145 рублей. Тем не менее, «Чайка» после пяти представлений была снята с репертуара, а «Пашенька» «дотянула» до восьмого спектакля, хотя в ноябре спектакль был дан только один раз, в декабре ни разу, и лишь один раз в январе 1897 года.

Это свидетельствует о том, что ничего «злокозненного» и необычного с «Чайкой» не произошло. Как мы только что убедились, аналогичная судьба ждала и вполне «успешную» современную пьесу с примадонной Александринки в заглавной роли. «Чайка» прожила на александринской сцене положенный современной пьесе срок и уступила место другим премьерам.

Конечно, пьесы таких репертуарных авторов, как П. П. Гнедич, Е. П. Карпов, А. И. Сумбатов или Вл. И. Немирович-Данченко, не говоря уже о В. А. Крылове, имели гораздо большее количество представлений в сезон. Так, например, «Цена жизни» Вл. И. Немировича-Данченко, поставленная тремя месяцами позже, в начале 1897 года прошла 15 раз.

Итак, от сравнительного анализа репертуара перейдем к пяти представлениям самой «Чайки» и посмотрим на динамику зрительского интереса. Если в первый день сборы со спектакля составляли 100 %, то на втором приближались к этой планке, составляя 98 %, а на третьем — 96 % (показатели для Александринки почти небывалые!). Затем следует резкое падение интереса, и на четвертом спектакле сборы составляют лишь 66 %, а на пятом, спектакле — вновь поднимаются, останавливаясь все же на достаточно высокой отметке в 74 %. Нужно иметь в виду, что падение суммы сбора могло иметь логичное объяснение: не раскупались дорогие места (ведь премьерная, состоятельная публика уже отсмотрела пьесу на первых представлениях). К тому же, часть мест на рядовых спектаклях в императорских театрах отводилась безденежно для аккредитованных при театре журналистов. {247} В обычные дни до 50 мест занимала «пресса», сотрудники столичных газет, подавших в начале сезона соответствующие письма в Контору дирекции. Соотношение продажи дорогих и дешевых мест на последних представлениях «Чайки» говорит в пользу «демократического большинства».

Теперь обратимся к Книге поспектакльной платы авторам пьес, составляющих текущий репертуар Александринского театра[[399]](#footnote-400). Страница 42‑я Книги за 1896 год отведена «Чайке». Аккуратно расписаны цифры сборов по каждому из пяти представлений, и на основании Соглашения, заключенного с автором якобы 16 октября 1896 года, высчитана сумма гонорара, причитающегося драматургу. Итак, совокупный сбор составил 7298 рублей 08 копеек. По условиям Соглашения драматургу полагались 8 % авторских: гонорар А. П. Чехова за «Чайку» составил 583 рубля 85 копеек. За вычетом 1 рубля 85 копеек гербового сбора А. П. Чехов должен был получить на руки 582 рубля.

Но здесь начинается почти детективная история, связанная и с самой процедурой заключения Соглашения между автором и дирекцией, а затем и с получением денег, которых Чехов не видел до конца мая следующего 1897 года. Во-первых, А. П. Чехову не удалось поторговаться об условиях в Конторе, куда накануне премьеры послал его Е. П. Карпов. Послал вовсе не для того, чтобы обсуждать пункты Соглашения, а чтобы выполнить простую формальность, подписать уже составленную чиновниками бумагу. Чехов, по его собственному признанию, «стушевался» и, явившись не вовремя, так ни с кем и не смог толком переговорить. На следующий после премьеры день, подписанное Соглашение он оставил А. С. Суворину с просьбой передать в Контору, и спешно выехал из Петербурга.

Документ, очевидно, так и лежал у Суворина, пока сам драматург не вспомнил о нем. Пришло время получать поспектакльные, и Чехов в письме от 2 декабря намекнул своему «ходатаю», что 8 % авторских, которые были определены Соглашением, кажутся ему странной суммой в сравнении с 10 %, обычно выплачиваемым маститым авторам[[400]](#footnote-401). Но через несколько дней Чехов, очевидно, решив не торговаться, просит А. С. Суворина все же отослать Соглашение в Контору[[401]](#footnote-402). А дальше следует вообще загадочная история: документ пропадает! Брат Чехова Александр Павлович, живущий в Петербурге и также пишущий пьесы, подключается к этому таинственному делу, и между братьями начинается полушутливая-полусерьезная переписка. Ал. П. Чехов, отправляясь в Контору, сначала не может обнаружить Соглашения, так якобы и не переданного «добрым» А. С. Сувориным. Когда А. П. Чехов {248} вновь «задним числом» подписывает Соглашение и отсылает в Петербург, начинается новая чехарда: девица-счетчица никак не может составить справку о сумме поспектакльного гонорара. Затем казначей неожиданно уезжает из города и увозит с собой… ключ от шкафа с бумагами. Далее кассирша по разным причинам долго не может выдать деньги, и только 28 мая 1897 года, Чехов, наконец, получает долгожданный гонорар за свою «злополучную» пьесу.

История с гонораром, помимо анекдотических и почти «мистических» обстоятельств, конечно же, имела и вполне реальную подоплеку. А. П. Чехов совершенно справедливо был смущен тем, что его изначально не рассматривали как маститого драматурга. Именно эта ситуация «задевает» его, и он обращается за помощью к А. С. Суворину, поручая ему уладить это дело. То, что Суворин не передал Соглашение в Контору, могло означать, очевидно, лишь одно: не найдя в переговорах понимания у театрального начальства, он решил устраниться от сложного дела.

А. П. Чехову еще предстояло стать настоящим театральным автором. Его признание как маститого репертуарного драматурга было еще впереди.

## **{****249}** Спектакль Александринского театра «Иванов» (1897 год)

Неуспех первого представления «Чайки» однако не означал для Александринского театра полного разрыва творческих взаимоотношений с драматургом. И, хотя сам автор более не проявлял в этом заинтересованности и больше не стремился принимать участия в подготовке спектаклей на александринской сцене, в следующем сезоне, 17 сентября 1897 года, Е. П. Карпов возобновил в «Иванова».

Спектакль имел стабильный успех и держался в репертуаре три года. В общей сложности было дано десять представлений, очень даже немало по тем временам, учитывая, что пьеса уже не относилась к разряду драматургических новинок.

Драма «Иванов» и «Медведь» (водевиль из года в год продолжал регулярно играться) оказались самыми репертуарными пьесами Чехова на петербургской казенной сцене.

Обращение Е. П. Карпова к «Иванову» вслед за провалом «Чайки» носило принципиальный характер. Главный режиссер Александринского театра, безусловно, понимал, что сама драматургическая форма «Иванова» подходила к привычному драматургическому канону императорской сцены. Уместно вспомнить, что именно «Иванова» и водевиль «Медведь» более всего ценил один из самых репертуарных драматургов александринской сцены В. А. Крылов. К тому же пьеса шла в варианте, переделанном специально для александринских актеров.

Постановка пьесы Е. П. Карповым в 1897 году значительно отличалась от знаменитого спектакля восьмилетней давности. И в первую очередь речь актерским составом.

При возобновлении пьесы А. П. Чехов, по всей вероятности, не принимал участия в распределении ролей. Роль Иванова в спектакле Е. П. Карпова играл Г. Г. Ге, Анну Петровну (Сарру) — М. Г. Савина, Сашу — В. Ф. Комиссаржевская, Лебедева — К. А. Варламов, Шабельского — П. Д. Ленский.

Спектакль Е. П. Карпова, судя по отзывам зрителей и критиков, значительно уступал знаменитой постановке 1889 года в части актерского исполнения. В первую очередь, это касалось «драматического накала» в исполнении «ролей», что обусловливало иную степень зрительского сопереживания героям.

{250} А. И. Суворина в письме к А. П. Чехову от 10 ноября 1897 года под непосредственным впечатлением от только что просмотренного спектакля (она присутствовала на седьмом представлении) главным недостатком актерского исполнения считала то, что героев «*не было жаль*!»[[402]](#footnote-403). Не было жаль Иванова (Г. Г. Ге), не было жаль Сарру (М. Г. Савину), хотя и Г. Г. Ге в последних двух актах «очень хорошо играл», и М. Г. Савина «сделала все, что могла». По свидетельству А. И. Сувориной, Савину (Сарру) даже тогда было «*не жаль!*», когда он (Иванов) «ее почти убивает своими словами»[[403]](#footnote-404).

С одной стороны, А. И. Суворина отмечала, что Г. Г. Ге и М. Г. Савина «играли хорошо», а с другой — ностальгически вспоминала игру В. Н. Давыдова и П. А. Стрепетовой (первой исполнительницы роли Сарры на александринской сцене), которую «было смертельно уже жаль даже тогда, когда она сидела на ступеньке около дому и слушала чижика в кучерской»[[404]](#footnote-405). Корреспондентка Чехова признается, что предпочла бы видеть в этой роли В. Ф. Комиссаржевскую, имея в виду ее трепетную эмоциональность и пронзительный лиризм. Между тем В. Ф. Комиссаржевская принимала участие в первых представлениях возобновленного Е. П. Карповым «Иванова», только не в роли Сарры, а в роли Саши (которую в спектакле 1889 года играла М. Г. Савина).

Очевидно, что при распределении ролей в новом чеховском спектакле Е. П. Карпов вновь столкнулся с определенного рода «коллизией» между премьершами александринской сцены. Желая «примирить» актрис, он драматическую роль отдал старшей по возрасту (Чехов, как известно, в 1889 году предназначал именно Савиной эту роль), а роль юной героини оставил за Комиссаржевской. Однако, как справедливо указывает А. И. Суворина, здесь речь шла не столько о возрастных соответствиях, сколько о «свойствах таланта»[[405]](#footnote-406).

Беря на себя роль Сарры, М. Г. Савина как бы возвращалась к первоначальному «чеховскому» распределению 1889 года. В то же время она невольно провоцировала сравнение с П. А. Стрепетовой, некогда блестяще исполнявшей эту роль в александринском спектакле. «Я думал, — писал А. С. Суворин, — что она [Савина. — *А. Ч*.] не овладеет этой сценой [сценой рокового объяснения с Ивановым. — *А. Ч*.], как владела г. Стрепетова, и приятно ошибся»[[406]](#footnote-407). Критик с удовлетворением отмечал, что М. Г. Савина «была поразительно правдива и до глубины души, мучительно тронула зрителей». А. С. Суворин как будто спорил со своей женой, которая говорила о том, что Савину-Сарру {251} было «не жаль». Однако на самом деле он подчеркнул очень важный нюанс: в исполнении Савиной не было трагической обреченности, не было и известного налета мелодраматизма. В очень точном определении — «мучительно трогала» — была заключена квинтэссенция образа. М. Г. Савина как будто бы продолжала играть драму повзрослевшей Саши Лебедевой (из того, давнего, спектакля), которая готова была к самопожертвованию и способна была «упиваться любовью к страданию» (так характеризовал Кугель созданный Савиной образ в 1889 году).

В своей рецензии на новую постановку «Иванова» А. С. Суворин подчеркивал, что В. Ф. Комиссаржевская выступила в роли Саши Лебедевой, которую в 1889 году специально для Савиной переделал Чехов. Критик заострял внимание на том, что Комиссаржевская «внесла в эту роль свежесть, которая составляет одну из лучших сторон ее таланта»[[407]](#footnote-408). При этом характеристика игры Комиссаржевской, данная Сувориным в 1897 году, полностью совпадала с оценкой Кугеля, данной Савиной в этой же роли в 1889 году («тонкость игры артистки освежила пьесу»). Однако при сравнении исполнительской манеры двух актрис, проявлялось их существенное отличие. Если Савина в 1889 году, вопреки несколько ироничному отношению Чехова к желанию героини «спасать» несчастных, «с искренностью, убежденностью и глубоким чувством» подчеркивала «цельность характера» Саши, «ее серьезный здравый взгляд на жизнь и людей»[[408]](#footnote-409), то Комиссаржевская в спектакле 1897 года, по мнению А. С. Суворина, «выдержав сравнение с г. Савиной», привнесла в эту роль «остроту и непосредственность реакций, особую трепетность и обаяние»[[409]](#footnote-410).

Однако вскоре после премьеры в связи с болезнью В. Ф. Комиссаржевская в свою очередь уступила роль Саши в молодой актрисе И. А. Стравинской, выпускнице театрального училища, которая была «очень мила и проста», что, собственно, и требовалось от исполнительницы по пьесе[[410]](#footnote-411). Об этом и сообщает Чехову в своем письме А. И. Суворина, побывавшая, как известно, на седьмом представлении пьесы и видевшая в роли Саши именно Стравинскую.

Характерно, что буквально накануне премьеры «Иванова» А. Р. Кугель в «Петербургской газете» писал о И. А. Стравинской: «Эта молодая артистка не лишена способностей, но чересчур сильно подражает г‑же Комиссаржевской: говорит на низких нотах, “перепрощает тон” {252} и злоупотребляет паузами»[[411]](#footnote-412). Именно поэтому ее и называли «Комиссаржевская № 2».

Как видим из отзыва Кугеля, для исполнительской манеры обеих актрис (оригинала и копии) было свойственно построение роли на тембровых, интонационных и темпо-ритмических контрастах, что подчеркивало известного рода нервную экзальтацию героини. Именно в этой манере и была в спектакле 1897 года сыграна роль Саши. Эта восторженность, искренность и непосредственность, заставляла юную Сашу Лебедеву сосредоточить свое внимание на самом обыкновенном несчастном человеке.

Относительно Г. Г. Ге, исполнявшего роль Иванова, А. С. Суворин в своей подробной рецензии, писал, что «бесспорно талантливый» актер «умно и выразительно играл эту роль». Однако, как признавался Суворин, «он ни на минуту не заставил» его забыть Давыдова[[412]](#footnote-413).

Критик «Петербургского листка» конкретизировал впечатление: «Что дал г. Ге? Слабую, тощую, заморенную фигуру со слезливыми нотами в перехваченном голосе»[[413]](#footnote-414). Рецензенту явно не хватало масштаба образа. Называя Иванова «руиной», человеком слабым, истеричным, просто «психопатом», критик все же подчеркивал, что это была «руина великолепного здания». В трактовке Г. Г. Ге Иванов, по мнению рецензента, становился в первую очередь «обыкновенным, заурядным человеком». При сравнении игры Давыдова и Ге, складывалось впечатление, что последний отходил от образа, созданного автором. Не отрицая того, что в третьем действии актер «и сердце трогал, и играл прекрасно», критик приходил к выводу: это все-таки не чеховский Иванов. Рецензенту казалось, что то же самое сказал бы и автор пьесы, если бы присутствовал в зале. Однако здесь, безусловно, имелось в виду впечатление от спектакля 1889 года, где Чехов сознательно шел на укрупнение образа, наполняя его внутренним драматизмом, где специально «центровал» действие вокруг драмы главного героя, где В. Н. Давыдов блестяще воспользовался предоставленной ему возможностью и в кульминационной сцене приводил зрителей к драматическому потрясению.

Вспоминая в своей статье старый спектакль, А. С. Суворин писал: «У г. Давыдова была изумительная сцена по вдохновенному драматизму, когда Иванов называет свою жену “жидовкой” и говорит, что она скоро умрет. Кажется, сказать одно слово, — продолжает критик, — не Бог весть, что такое; но бывают в жизни каждого артиста мгновения, когда он возвышается необыкновенно. Г. Давыдов именно сделал тогда это, и театр был потрясен так, точно какой-нибудь Сальвини {253} сказал свой лучший монолог»[[414]](#footnote-415). Относительно кульминационной сцены в спектакле 1897 года А. С. Суворин отмечал: «Сегодня г. Ге крикнул; это был только крик рассерженного, выведенного из себя человека»[[415]](#footnote-416).

Действительно, сила и цельность характера в новом спектакле сменилась общей усталостью, неровностью психического состояния человека, озабоченного необоснованными притязаниями. И все сравнения такого Иванова с Гамлетом и Манфредом, которые иронично вводил Чехов в монологи-самооценки героя, действительно, становились в спектакле 1897 года лишь его горькой самоиронией.

Новая постановка «Иванова», прошедшая в Александринском театре с большим успехом, должна была «реабилитировать» Чехова как драматического автора на императорской сцене. Эта задача, однако, тогда не была решена полностью.

Основные «ругатели» Чехова А. Р. Кугель и Н. А. Селиванов просто «не заметили» премьеры. Ни «Петербургская газета», ни «Новости» никак не откликнулись на спектакль, хотя в те же дни регулярно «отслеживали» премьеры пьес Н. И. Тимковского или возобновление комедии А. Н. Плещеева. Даже дебюты в труппе императорского театра Г. Г. Ге не стали для критиков поводом для отклика. С другой стороны, возобновление «Иванова» не давало повода и для новых нападок на Чехова. Тем более, что для постановки была выбрана пьеса, о которой Кугель некогда писал: [она] «втягивает в себя, будит мысли, проникает в душу и оставляет надолго неизгладимый след»[[416]](#footnote-417). Не было повода ругать актерское исполнение и Н. А. Селиванову. Критик же «Петербургского листка», повторив, что «Чехов драматург никакой», вместе с тем отметил, что среди «пошлостей» современного александринского репертуара пьеса Чехова «дает свежее дыхание»[[417]](#footnote-418).

Наиболее серьезный и глубокий анализ спектакля дал все тот же А. С. Суворин, остававшийся последовательным защитником Чехова на петербургской сцене. Но в данном случае его одинокая поддержка базировалась на зрительском успехе, который не отрицал никто, а некоторые газетные сообщения даже его подтверждали.

А. С. Суворин подчеркивал, что в постановке «Иванова» 1897 года проявились новые свойства подхода к чеховскому тексту. То, что не вполне удовлетворило критика из «Петербургского листка», Суворин с определенной долей допущения оценивал как некое новое качество. В этом спектакле, по его мнению, значимыми были уже не столько «роли», сколько «ансамблевость» исполнения. Хозяин «Нового времени» подчеркивал, что, несмотря на то, что игравшие главные роли актеры {254} не поднимались до уровня исполнителей спектакля 1889 года, «пьеса была разыграна с большим ансамблем»[[418]](#footnote-419). Для пущей убедительности автор приводит в своей статье мнение некоего «знакомого доктора», который, посмотрев спектакль «не понял Иванова». Возражая своему знакомцу, Суворин уже от себя лично писал, что понимает уже не столько Иванова, «сколько саму пьесу, полную таланта и правды»[[419]](#footnote-420).

«Жалость» и «сопереживание» отдельным героям в спектакле Е. П. Карпова отступали перед драматизмом жизни, что выражалось в самом строе спектакля. Еще одно важное качество: герои становились более характерны и определенны. Вспомним, как еще при постановке «Иванова» в 1889 году В. Н. Давыдова волновало, что при переделке пьесы у его героя исчезало и затушевывалось «положительное», человеческое начало, и актер переставал понимать сам характер. Резкие, порой явно отрицательные черты, проступавшие в репликах и поступках Иванова, обескураживали артиста. Его тревожил налет холодности, жесткой расчетливости, которые делали Иванова менее обаятельным, а, следовательно, существенно сужали поле сострадания.

Тогда, в 1889 году Чехов приостановил работу над текстом, оставив Давыдову поле для глубокой, чувствительной драмы. В спектакле же 1897 года (благодаря некоторым сокращениям мелодраматических реплик и целой сцены, где Иванов вспоминает о взлетах своего поэтического вдохновения, которые возникли в ходе редактирования текста пьесы уже после премьеры 1889 года) в исполнении г. Ге, игравшего Иванова до дебюта 1897 года в провинции, проявилась именно холодноватая остраненность, которая, «гасила» силу эмоционального воздействия. Это обстоятельство делало героя более интеллектуальным, современным, однако существенно «снижало», «приземляло» его. Именно это впечатление вынесла со спектакля А. И. Суворина: «Я смотрела и слушала, как будто я была в первый раз. Мне кажется, что еще лучше эта вещь, чем была прежде»[[420]](#footnote-421).

Если обратиться к знакомому нам ходовому экземпляру «Иванова», хранящемуся в Санкт-Петербургской театральной библиотеке (который использовался и при первой постановке пьесы в 1889 году), то в нем явственно обнаруживаются следы карповских пометок[[421]](#footnote-422). Они, в первую очередь, касаются мизансценирования нового спектакля. Легкими штрихами черного карандаша намечены положения и перемещения героев в ключевых ситуациях пьесы. Режиссер детально прорабатывает психологические и ситуативные мотивации поступков {255} и взаимоотношений персонажей, подчеркивая их зависимость друг от друга (так же, как он это делал в ходовом экземпляре «Чайки»). Важно отметить, что Карпов и здесь не отступил от своего понимания театральности, сосредоточивая внимание не на общей атмосфере действия, а исключительно на драматических коллизиях во взаимоотношениях героев.

В спектакле Карпов разрабатывал данный Чеховым в ремарках своеобразный «затакт» действия. Еще до поднятия занавеса звучала фортепьянная музыка, которая задавала совершенно определенное настроение началу первой сцены. За столиком в саду зритель видел читающего Иванова, погруженного в свои мысли. Выход пустозвона Боркина, пристающего к Иванову с вопросами и разговорами, резко нарушал ситуацию, в которой герой стремился отрешиться от жизненных сиюминутных проблем. Какое-то время болтовня Боркина и элегическая музыка словно спорили, боролись друг с другом. Но когда возбужденный выпитой водкой Боркин начинал громко выкрикивать, что пить вредно, музыка, наконец, обрывалась (пометка Е. П. Карпова), и Иванов окончательно оказывался вовлеченным в разговор[[422]](#footnote-423).

Надо сказать, что в спектакле 1897 года Карпов сокращает вписанную Чеховым в 1889 году сцену, расширяющую реплику появившейся на мгновение в окне Анны Петровны[[423]](#footnote-424). Игривость тона, которым больная жена Иванова разговаривала с «карапузиком» Боркиным и предлагала мужу «кувыркаться», показалась режиссеру неуместной в драме, сконцентрированной на внутреннем конфликте главного героя с самим собой и испытывающего угрызения совести. По мнению Карпова, Анна Петровна должна была выглядеть несомненно жертвой судьбы и обстоятельств, что усиливало бы противостояние главного героя с жизнью.

С первых же сцен режиссер подчеркивал активное (центральное) положение в мизансценах таких персонажей, как Боркин и Шабельский, оставляя фигуру Иванова статичной. Боркин и Шабельский много говорят, их поведение динамично, а во все время их разговора Иванов сидел слева у круглого столика, всем своим видом словно демонстрируя безмолвную оппозицию бессмысленной и пошлой суете окружающей его жизни. Выводя Боркина в центр сцены, Карпов явно делает акцент на его пустой болтовне. Речи Боркина и Шабельского, который появлялся чуть позже, выходя из дома, также оказывался в центре сцены, ровным счетом ничего не решали. Казалось бы, появление доктора Львова и его сообщение о чахотке Анны Петровны и о необходимости ехать в Крым, должно было бы существенно изменить, динамизировать ситуацию. Выход Львова был поставлен эффектно как выход резонера — из глубины в центр сцены. Однако этот самый {256} центр у Карпова был уже «занят» Боркиным и Шабельским, и потому монолог доктора оказывался намеренно «смазанным». Мизансценически (в записи мизансцены он обозначен буквой «Д») появление доктора было решено не как оппозиция, а, скорее, как сближение с донимающими главного героя персонажами[[424]](#footnote-425). В результате в центре сцены образовывалась группа, как бы невольно противопоставленная остающемуся на периферии игрового пространства Иванову:

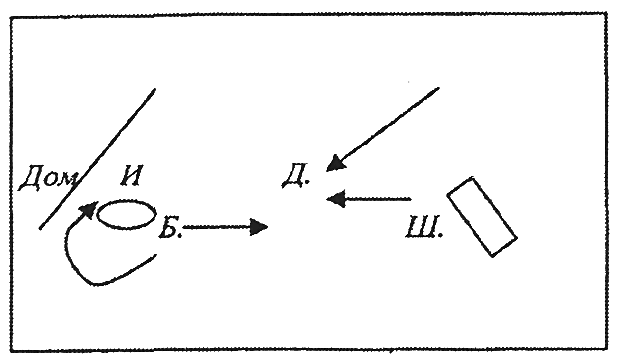


Рис. 1

Доктор Львов в спектакле Карпова становился своеобразным «преследователем» Иванова. Его появления, перемещения по сцене и «уходы» происходили как будто бы синхронно с главным героем. Этот мизансценический «параллелизм» явственно прослеживается в мизансценах Карпова:

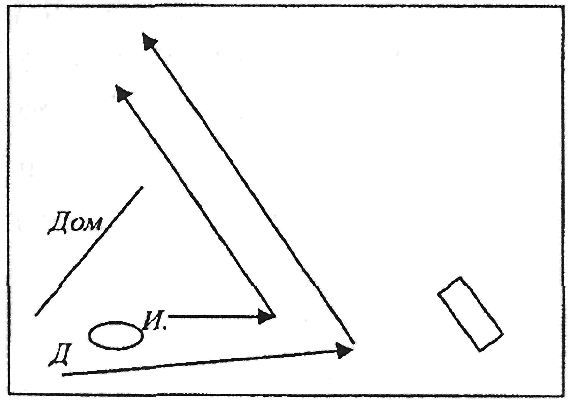


Рис. 2

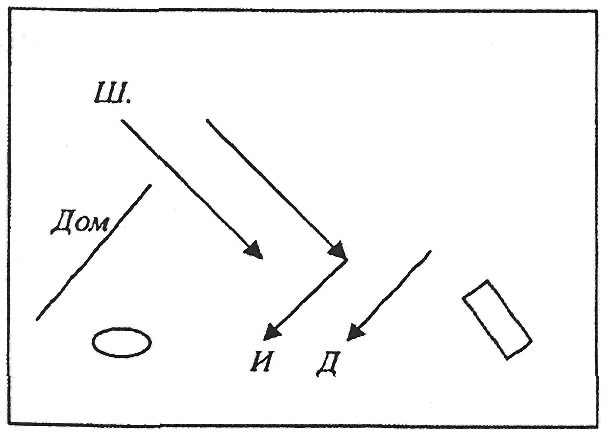


Рис. 3

{257} В трактовке отношений Иванова с Анной Петровной Е. П. Карпов придерживался, очевидно, той точки зрения, что оба эти персонажа в равной мере являются жертвами обстоятельств, того склада жизни, который «поглощает» людей, делает их несчастными. В спектакле 1897 года отсутствовал мотив личной вины Иванова, как, впрочем, и особый мелодраматический тон в диалогах героев. Реплики Анны Петровны в этой редакции более строги и лаконичны, здесь нет особой нервности, экстравагантности, всплесков неожиданной веселости, и горького отчаяния, которым отличалось в свое время исполнение П. А. Стрепетовой. В мизансценах Карпова присутствует сухая «геометрия». Своеобразный «треугольник» (Иванов — Анна Петровна — доктор Львов) нарушается присутствием Шабельского, который как бы «разряжает» обстановку, все время грозящую «взорваться» решительным объяснением:

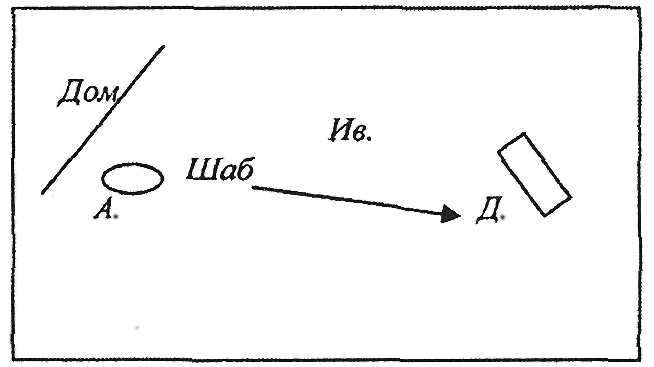


Рис. 4

В редакции 1897 года были сняты слишком откровенные места, поясняющие историю внутренних переживаний и метаний самого Иванова, а также всплесков отчаяния Анны Петровны. Смертная тоска героини, вспоминающей дни своего счастья, дана была более монотонно, без обостряющих жалость к героине контрастов, имевших место в спектакле 1889 года. Как известно, в ранней редакции Анна Петровна пела знаменитого «Чижика», и призрак былого «озорства» героини щемящей нотой подчеркивал ее обреченность. В спектакле Карпова М. Г. Савина пела жалобно-лирическую песню «Вьется ласточка…», что иллюстрировало грусть и глубокую печаль героини. Делая действие более рациональным, а поведение героев более «осознанным», Карпов зачастую стремился переводить эмоции и ощущения героев в вербальный ряд. Именно поэтому режиссеру понадобилось поставить реплику Анны Петровны «Почему на любовь не отвечают любовью, а за правду мстят ложью» сразу после песни о ласточке[[425]](#footnote-426).

В новой сценической редакции был снят и мотив, дающий основание предположить, что в отношения Львова к Анне Петровне и к возникшей ситуации примешивается еще и ревность. В спектакле {258} 1897 года сокращены были и слова Иванова, открывающие возможность его сближения с доктором («очень возможно, что вы меня понимаете»)[[426]](#footnote-427).

Исходя из внесенных Чеховым изменений, Карпов выстроил действие своего спектакля гораздо жестче и определеннее, чем это было сделано в спектакле 1889 года, подчеркивая конфликтность отношений героев, как друг с другом, так и с жизненными обстоятельствами в целом.

Весьма важным оказался для Карпова образ пошлой и пустой жизни, обступающей героев плотным кольцом. Во втором действии справа от расположенной по центру, напротив зрителей, застекленной двери в сад, режиссер располагал большой стол, за которым обитатели лебедевского дома (Авдотья Назаровна, Егорушка и Гаврила) играли в карты:

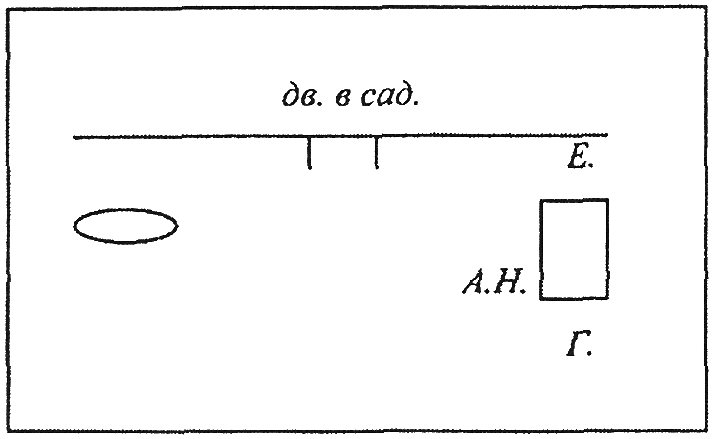


Рис. 5

Мизансценически второе действие Карпов решал как своеобразный «поединок» двух динамических составляющих: одна устремлена из сада к центру сцены, другая исходит из-за карточного стола, и направлена на «завоевание» всего игрового пространства. Появляясь из центра, Саша и Иванов, постепенно вовлекались в мизансценический «круговорот» вокруг карточного стола и «оттеснялись» на периферию площадки. В момент их решительного объяснения они оказывались в правой части сцены, сидящими на стульях у стола. Этой паре резко противопоставлялась одинокая фигура Анны Петровны, которая, словно призрак, появлялась за их спиной из сада в проеме центральной двери. Этот контраст, по замыслу Карпова, должен был подчеркнуть «предательство» Иванова, позволившего жизни подмять его, «завлечь» в свои сети. В спектакле 1897 года Саша (И. А. Стравинская), в отличие от прежней исполнительницы этой роли М. Г. Савиной, выражала лишь восторженность юной девочки, не раскрывая всерьез темы самопожертовования, как это иногда делала Савина. Таким образом, героиня Стравинской невольно превращалась в одну из сил, губящих Иванова.

В третьем действии «мизансценическая борьба» строилась вокруг огромного письменного стола Иванова в его собственном кабинете, {259} где в отсутствии хозяина располагались Боркин, Лебедев и Шабельский:



Рис. 6

Погасший камин, на который в монтировке спектакля особо указывает Е. П. Карпов[[427]](#footnote-428), располагался позади стола, символизируя собой потухшее пламя жизни героя. Появляясь, наконец, в своем кабинете, Иванов садился в кресло спиной к камину, но вскоре, оставшись наедине с Лебедевым, переходил в левую часть сцены, к маленькому круглому столику, стоящему у буфета:

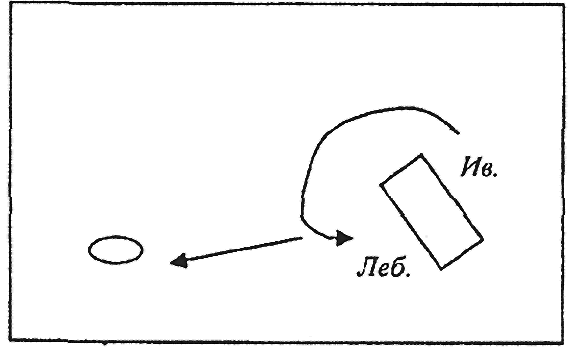


Рис. 7

Диалог двух бывших друзей был решен мизансценически достаточно выразительно: Лебедев садился за письменный стол хозяина, в то время как Иванов, словно гость в своем собственном доме, пристраивался сбоку у столика рядом с буфетом. Лишь оставшись один, в момент произнесения драматического монолога, Иванов вновь подходил к столу, но не занимал свое привычное, рабочее место, а как бы подсаживался к нему с внешней стороны. Надо сказать, что в спектакле 1897 года в монологе Иванова были сокращены слова о том, что он некогда чувствовал поэзию и не был чужд вдохновения. Сначала сокращению подверглись также и слова Иванова, сравнивающего себя со «старой лошадью». Однако затем Карпов восстановил их[[428]](#footnote-429).

Одной из наиболее сильных сцен в спектакле Карпова, как и в постановке 1889 года, было объяснение Иванова с Анной Петровной в {260} финале третьего акта. Режиссер «разводил» героев на разные половины сценической площадки. Иванов сидел справа, у своего письменного стола, а Анна Петровна, появляясь из центральной двери, сразу же переходила влево к круглому столику. По ремарке Чехова супруги вели разговор, сидя. Однако режиссер существенно динамизировал мизансцену. На реплике «Всегда ты мне лгал» Карпов заставлял Анну Петровну выйти в центр. Именно здесь ее и застигал вырвавшийся у Иванова крик: «Замолчи, жидовка!» В этот момент уже Иванов выходил в центр сцены. Режиссер акцентировал «оценку» паузой, во время которой, пораженная репликой Иванова героиня возвращалась назад и бессильно опускалась в кресло:

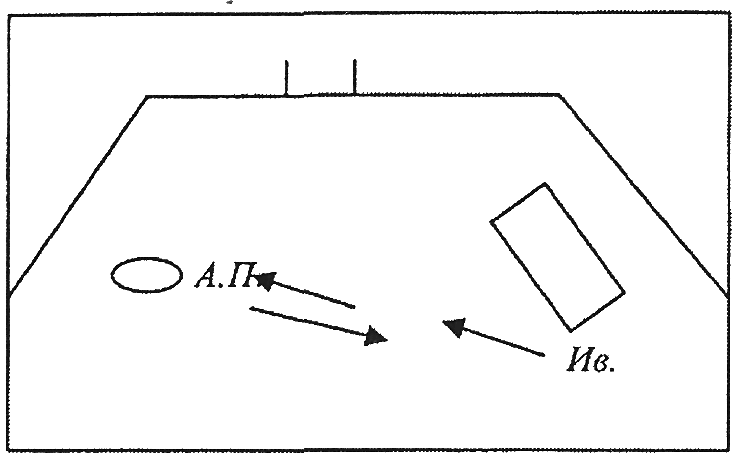


Рис. 8

Карпов перенес авторскую паузу ниже по тексту, в то место, когда Анна Петровна, услышав, что доктор предрек ей скорую смерть, тихо произносила: «Когда он сказал?» В спектакле 1897 года здесь был отменен выход доктора Львова, и третье действие заканчивалось именно этой фразой[[429]](#footnote-430).

Планировка четвертого действия строилась на мизансценическом противопоставлении центра сценической площадки и арьерсцены, где располагалась «свадебная зала», открывающаяся сквозь широкую арку. Карпов подробно изучает ремарки Чехова и пытается открыть в них смысловые полюса. Слева помещается кушетка и закрытое пианино: именно здесь, потеряв последнюю надежду на будущую жизнь, будет рыдать Шабельский. Справа у одиноко стоящего столика Иванов бессильно опустится на стул со словами: «Свадьба будет. Никакой дуэли не нужно». В планировке мизансцен последнего акта читается стремление Карпова подчеркнуть движение всех героев к центру. Режиссер объединяет их в монолитную толпу, которая будет теснить Иванова.

Свадебная толпа группируется в проеме центральной арки, оставляя на авансцене лишь Иванова и Лебедева, ведущих свой диалог:

{261}

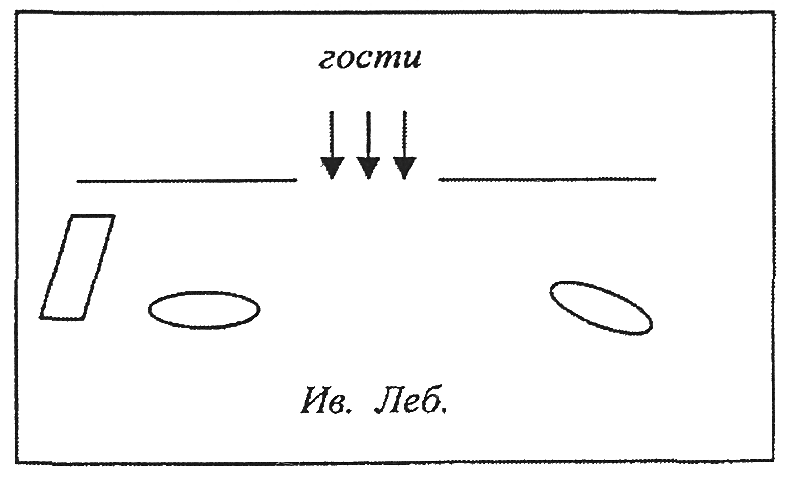


Рис. 9

Однако затем главный герой отходит вправо, а из толпы гостей выступают доктор Львов и Саша: один с обвинением Иванова, другая — с отповедью и словами защиты. Но, характерно, что Карпов мизансценически как бы «уравнивает» их с толпой, враждебной герою:

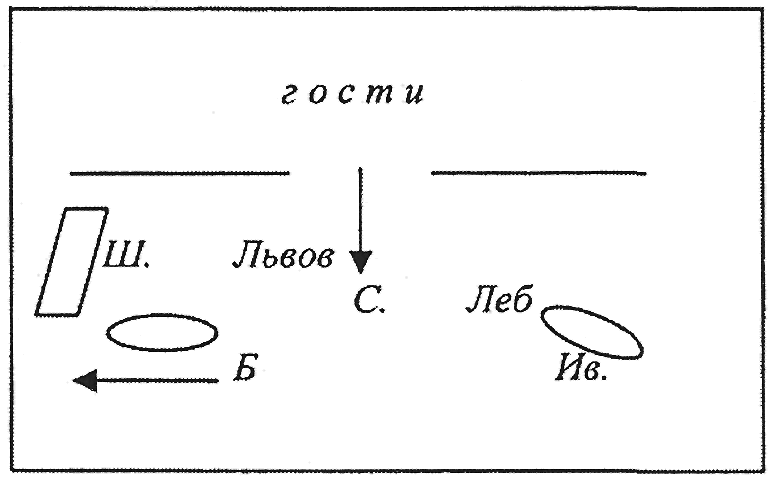


Рис. 10

Неслучайно поэтому самый финал Карпов прочитывает исключительно «по-чеховски»: желая, наконец, освободиться от всех донимающих и претендующих на него сил, Иванов отбегает в сторону и застреливается.

Как видим, в мизансценах и темпо-ритмах роли Иванова, режиссер подчеркивает в первую очередь не эмоциональные, а логические акценты реплик, делая героя несколько суше и рассудочнее, чем это было в спектакле 1889 года.

Если сравнить карповскую монтировку «Иванова» с монтировкой 1889 года, подписанную Ф. А. Федоровым-Юрковским, — то сравнение будет разительным. Хотя и в том, и в другом случае режиссеры пользовались типовыми декорациями из арсенала императорских театров, в монтировке Е. П. Карпова бросается в глаза детальная проработка {262} обстановки действия, поиск характерных черт и «играющих» в действии деталей[[430]](#footnote-431).

В спектакле 1889 года действие в значительной своей степени было отдано на откуп артистам. Режиссер, что называется, фиксировал лишь «выхода». Е. П. Карпов, хотя по большей части и остается еще в пределах шаблонных, на первый взгляд, достаточно примитивных мизансцен, ему все же свойственны отдельные прорывы в область содержательного действенного мышления.

Опыт «Чайки», несомненно, не пропал для Е. П. Карпова даром. И хотя в ходе корректировки провалившегося в октябре 1896 года спектакля, режиссер шел по пути приспосабливания текста Чехова к драматургическому канону императорской сцены, находя вместе с А. С. Сувориным неизбежные в данном случае компромиссы, ровно через год, осенью 1897 года, в случае с «Ивановым» он, казалось, наоборот, «подтягивал» более традиционную «актерскую» пьесу Чехова к своим наработанным режиссерским приемам.

Однако «новации» Е. П. Карпова на александринской сцене не были и не могли быть революционными. Они лишь некоторым образом приспосабливали произведения «новой драмы» к «ходовым» (или типовым) драматургическим моделям, или, наоборот, «подтягивали» испытанные сценические шаблоны к содержательным особенностям «новой драмы». Безусловно, вдумчивую режиссуру Е. П. Карпова невозможно было сравнить с архаичными постановочными приемами работавших в 1880‑е годы П. М. Медведева и Ф. А. Федорова-Юрковского или с деятельностью возглавлявшего труппу в начале 1890‑х годов В. А. Крылова. И все же, чем дальше, тем все более отчетливо становилось ясно, что императорская сцена нуждается в режиссуре иного плана, способной организовать спектакль на ином, образно-стилевом уровне. Именно на этом пути и возможно было открытие новых перспектив.

## **{****263}** «Реабилитация “Чайки”»

На двух главных «образцовых сценах» России — в петербургском Александринском и в московском Малом театре «новые веяния» утверждались достаточно сложно. Малый театр, в силу своей актерской корпоративности, в данном случае оказался более консервативным. Записки Вл. И. Немировича-Данченко управляющему конторой московских императорских театров П. М. Пчельникову с проектом художественной реформы остались без последствий. А свои поиски в области обновления постановочного искусства корифей Малого театра А. П. Ленский смог осуществить лишь в специально организованном Новом театре. Вл. И. Немирович-Данченко также вынужден был задуматься о создании вне стен императорских театров альтернативной сцены для реализации своих планов. Творческий прорыв в новый режиссерский театр исторически оказывается связанным с Московским Художественным театром, который под руководством К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко открывается в октябре 1898 года. Программным спектаклем этого театра становится именно постановка чеховской «Чайки».

В 1899 году в «Новом времени» известный драматург, режиссер и член Театрально-литературного комитета П. П. Гнедич опубликовал статью о постановке «Чайки» в Московском Художественном театре[[431]](#footnote-432). Первоначально он предполагал дать своей публикации название «Реабилитация “Чайки”». Однако А. С. Суворин изменил заголовок, очевидно, не желая напоминать о том несчастном происшествии, которое некогда принесло столько горя автору пьесы и его друзьям. С другой стороны, хозяин «Нового времени», по всей видимости, не хотел противопоставлять неудачу казенной сцены успеху московского частного предприятия. Тем не менее, статья появилась, и мотив «реабилитации» в ней был заявлен со всей определенностью.

Эта статья являлась программной для деятеля петербургских императорских театров, будущего управляющего труппой Александринского театра. П. П. Гнедич признавал безусловный успех москвичей и критиковал существовавшие на казенной сцене порядки. Главные его обвинения были направлены в адрес самого постановочного принципа, доселе господствовавшего на императорской сцене. По сути дела Гнедич говорил об изжитости «монтировочного» подхода. Отношение к «Чайке» как к очередному названию «ходового» репертуара, по его мнению, противоречило как принципу «художественности» вообще, {264} так и специфике чеховской пьесы, в частности. Характеризуя александринскую «Чайку», П. П. Гнедич писал: «Вместо характеров горела рампа, стояли павильоны, расхаживали загримированные артисты — и говорили»[[432]](#footnote-433).

При таком «механическом» соединении элементов, по мнению автора, только грубые «заезженные» эффекты могли бы хоть сколько-нибудь «расшевелить» публику, что, впрочем, и происходило в иных случаях на петербургской императорской сцене. Будь «Чайка» обыкновенной «ходовой» пьесой, рассчитанной на яркие действенные эффекты, скроенные по известному шаблону, она прекрасно ужилась бы в репертуаре. Однако, считает П. П. Гнедич, Чехов написал не «пьесу действия», а «пьесу характеров», где слишком мало «материала для внешнего проявления того, что условно называется “сценичностью”»[[433]](#footnote-434). Такую пьесу невозможно просто «смонтировать» или «обставить», как это делалось до сих пор на казенной сцене. Ее, считает автор статьи, необходимо было сначала полюбить, понять, почувствовать, и уже тогда, проникнувшись ею, найти средства для претворения на сцене. Иными словами, П. П. Гнедич говорит о том, что театр от типологии выработанных им сценических жанров должен перейти к типологии «авторской», состоящей из уникальных художественных миров претворяемых на сцене пьес.

Этот принципиальный шаг в развитии искусства Александринского театра и должен был произойти в его художественной политике на рубеже веков. Перемены как будто бы начались с приходом в 1899 году нового директора императорских театров князя С. Н. Волконского, тонкого знатока искусства, художественного критика, эстетика.

С. Н. Волконский явно чувствовал, что «карповский» шаблон в постановке драматических произведений более не отвечает современному уровню и стилю искусства. Однако пока Е. П. Карпов оставался в должности главного режиссера императорских театров, каких-либо перемен ожидать было трудно. В конце сезона 1899 – 1900 годов С. Н. Волконский предлагает ввести новую систему постановки драматических спектаклей. Суть этой новой системы: все готовящиеся к постановке пьесы распределялись между ведущими артистами труппы, которые и должны были выступать их постановщиками. Волконский, вводя тем самым в петербургской драматической труппе принципы художественного руководства, сложившиеся в московском Малом театре, практически дезавуировал должность главного режиссера, вынуждая Е. П. Карпова подать в отставку. И хотя предложенная С. Н. Волконским система в определенном художественно-организационном смысле явно была шагом назад, объективно она, что называется, «расчистила» почву для перехода режиссерско-постановочной системы Александринского театра на новый уровень.

{265} Е. П. Карпов, проведя несколько бесед с директором императорских театров, безусловно, понял, что работать в новых условиях он не сможет, и 5 октября 1900 года подал прошение об отставке, снабдив его пространным письмом, где он разъяснял суть своих художественных несогласий с новой постановочной системой, предложенной директором.

Это письмо представляет собой интереснейший документ. В нем проявляются благородство и бескорыстие Карпова в отстаивании своих художественных представлений, и, в общем-то, он был прав, считая систему «актерской режиссуры» неприемлемой для современного театра. «У меня, — пишет в своем письме Е. П. Карпов, — на основе теоретической подготовки и многолетней сценической практики сложились вполне определенные и твердые взгляды на ведение театрального дела»[[434]](#footnote-435). Карпов считал, что вводимая по предложению Волконского система не только противоречит постановочной традиции (имеется в виду постановочно-монтировочный принцип, сложившейся на петербургской императорской сцене), но и вносит «полную дезорганизацию в труппу», «разлад между артистами-режиссерами и артистами-исполнителями», а также ослабляет «и без того крайне неустойчивое, малое значение режиссера во главе всего монтировочного персонала сцены»[[435]](#footnote-436).

Безусловно, отстаивая роль и позицию режиссера, Карпов был прав. Однако следует учесть, что сам он понимал роль режиссера достаточно архаично. После создания МХТ, после опытов «Нового театра» А. П. Ленского в 1900 году речь шла уже не о монтировочном единстве спектакля и драматургически осмысленном мизансценировании, а о художественном, образном и стилевом единстве. На императорской же сцене художественная целостность спектакля если и возникала, то по большей части стихийно.

Таким образом, уход Е. П. Карпова, честно и последовательно пытавшегося внести порядок и осмысленность в систему старой монтировочной режиссуры Александринского театра, практически расчищал почву для поисков новой перспективы петербургской императорской сцены. Отставка Карпова была подписана 10 октября 1900 года. С его уходом пост главного режиссера был упразднен.

После ухода Карпова художественную политику петербургской драматической труппы определяет П. П. Гнедич, назначенный ее управляющим. Гнедич ориентировался на «художественность» спектаклей. Однако система «художественного руководства» при «актерской режиссуре», которая была разработана С. Н. Волконским, не получила на александринской сцене своего развития. Из числа александринских артистов в крупные режиссеры выдвинулся только {266} Ю. Э. Озаровский. В. А. Теляковский, вскоре сменивший Волконского на посту директора императорских театров, взял курс на приглашение и создание целого штата новых режиссеров. И здесь источником режиссерских кадров послужил набиравший силу и влияние Московский художественный театр.

Как упоминалось выше, делом чести для Александринского театра П. П. Гнедич считал «реабилитацию» «Чайки» на главной петербургской сцене[[436]](#footnote-437). Уговаривая А. П. Чехова согласиться на постановку, новый руководитель труппы утверждал, что за протекшие со дня «провала» годы, изменилось многое[[437]](#footnote-438). Изменился общий подход к пьесам, изменились актеры и публика. А, главное, после открытий МХТ изменилось общее отношение к драматургии Чехова.

Собственно говоря, решив во что бы то ни стало вновь поставить «Чайку», П. П. Гнедич, даже не дожидаясь ответа автора, начал хлопотать о постановке. Сначала в марте 1901 года «Чайка» была «опробована» на гастролях в Варшаве.

## **{****267}** Спектакль александринцев в Варшаве (1901)

Монтировка спектакля, данного 18 марта 1901 года в Варшаве, к сожалению не сохранилась. Соответственно особенности планировки мизансцен можно «вычитать» только из имеющегося в собрании Санкт-Петербургской театральной библиотеки уже знакомого нам ходового экземпляра пьесы.

### Реконструкция постановки «Чайки» 1901 года

Медведенко (К. П. Ларин) и Маша (В. М. Шмитова) выходили из третьей правой кулисы (*Пр. 3 Ларин, Шмитова* [Два раза подчеркну-то]).

Треплев (Р. Б. Аполлонский) и Сорин (А. П. Смирнов) появлялись из второй правой кулисы на реплику Маши «Впрочем, вам не понять» (# *Пр. 2*. [Два раза подчеркнуто] *Смирнов, Аполлонский*).

Яков (Ю. Е. Поморцев) выходил слева на реплику Сорина «Хочешь — не хочешь, живи» (*Лев. Поморцев* [Подчеркнуто]).

Нина (И. А. Стравинская) выходила из второй левой кулисы на реплику Треплева: «Даже звук ее шагов прекрасен» (# *Лев. 2 Стравинская*). Это подтверждает тот факт, что и в спектакле 1896 года и в постановке 1901 года эта реплика произносилась.

Появление луны в спектакле 1901 года происходило после реплики Треплева «Я всю ночь буду стоять в саду и смотреть на ваше окно» (*Луна* [обведено в кружок]). Эффект лунного освещения, намеченный в этом месте, был снят в спектакле 1902 года, о чем свидетельствует вымарка помощника режиссера.

Яков (Е. Ю. Поморцев) и Работник (бутафор) появлялись из четвертой левой кулисы на реплику Нины «Вас заметит сторож» (# *Л. 4. Поморцев бутафор*). В спектакле 1902 года выход этих персонажей происходил на ту же реплику, но из четвертой правой кулисы. Поскольку в спектакле 1902 Яков в предыдущей сцене выходил слева и уходил направо, он должен был возвратиться справа. В спектакле 1896 года Яков уходил в левую кулису, следовательно, возвратиться справа не мог. Таким образом, и в спектакле 1896 года и в Варшавском спектакле выход героев был обозначен с левой стороны.

{268} Полина Андреевна (Е. И. Левкеева) и Дорн (П. Д. Ленский) выходили из левой портальной кулисы после ухода Нины и Треплева (*Когда уйдут Лев I Левкеева. Ленский*).

На реплику Дорна: «Тише. Идут» из левой портальной кулисы появлялись Сорин, Аркадина, Тригорин, Шамраев, Медведенко и Маша (# *Лев I Варламов, Морева, Смирнов, Новинский, Ларин, Шмитова*).

На реплику Шамраева «Не могу с вами согласиться» Треплев (Р. Б. Аполлонский) выходил справа с эстрады (*# Пр. с эстрады Аполлонский*). Эта пометка противоречит авторской ремарке, по которой Треплев выходит **из-за** эстрады.

В ходовом экземпляре пьесы слева на полях имеется пометка об открытии занавеса на эстраде (*Занавес на эстраде*). Занавес в спектакле 1901 года открывался по авторской ремарке. Значок (#) в тексте, отмечающий реплику, по которой на фоне озера появляются две красные точки (*Красные точки*). Этот значок упреждает авторскую ремарку. Слева на полях имеется режиссерская пометка о появлении двух красных точек — «глаз дьявола». Эта режиссерская пометка, по всей вероятности впервые появилась в спектакле 1901 года, но затем была сохранена и М. Е. Дарским в спектакле 1902 года.

Значок (#) и пометка (*пение*), относящиеся к спектаклю 1901 года, обозначали начало пения в правой кулисе на реплику Медведенко о жаловании. В спектакле 1902 года начало пения дано выше по тексту.

Купюра со слов Аркадиной «Вечер славный!» до обращения к Тригорину «Сядьте возле меня», сделанная в 1896 году, в спектакле 1901 года была снята и текст восстановлен. Перед репликой Полины Андреевны «Это на том берегу» обозначена пауза. Впоследствии К. С. Станиславский развернул на «паузе», являющейся центром этого куска, целую сцену: Шамраев становится на пень и дирижирует в такт поющим, Полина Андреевна подходит к столу и старается рассмотреть: кто поет и т. д. (РЭС. Т. 2. С. 75). Смысл данной вымарки состоял в том, чтобы сделать действие более «гладким» и не отвлекать внимание зрителей на эффекты, которые с точки зрения канонов драматургии «задерживали» действие, насыщали его необязательными деталями. Чехов не снял этот кусок в первой публикации, так как в нем создавалась особая поэтическая атмосфера эпизода.

Нина (И. А. Стравинская) выходила справа на реплику Маши «Я пойду поищу его» (# *Пр. с эстрады Стравинская*).

Подъем занавеса на эстраде в спектакле 1901 года был дан несколько позже авторской ремарки прямо на реплике Нины «Не правда ли, странная пьеса?» (# ***Занавес поднять***). Очевидно, это было сделано для того чтобы подчеркнуть определенный смысловой акцент.

Треплев (Р. Б. Аполлонский) выходил из второй правой кулисы на реплику Дорна «Вот, кажется, он идет» (*# Пр. 2 Аполлонский*).

{269} Маша появлялась на сцене по авторской ремарке из второй правой кулисы (# *Пр. 2 Шмитова*). На реплику Маши «… молодость, молодость» из-за кулис начинал звучать вальс (#).

При поднятии занавеса в начале второго акта на сцене находились Дорн (П. Д. Ленский), Аркадина (В. И. Морева) и Маша (В. М. Шмитова) — (*На сцене Ленский Морева Шмитова*).

На реплике Аркадиной «сделайте милость» из левой последней кулисы появлялись Сорин (А. П. Смирнов), Нина (И. А. Стравинская) и Медведенко (К. П. Ларин). Пометка, что Медведенко катит кресло, была зачеркнута (# *Л. посл. К. Смирнов Стравинская Ларин (~~кресло~~)*).

В спектакле 1901 года отсутствовал повтор монолога Мировой души, сокращенный Чеховым в этой сцене. Однако при сохраненной купюре были восстановлены реплики, в которых Маша просила Нину прочитать монолог, а та отказывалась. В отличие от печатного варианта была сохранена и реплика Маши «Как поэтично!», характеризующая ее отношение к Треплеву.

На реплику «Ногу отсидела» В. М. Шмитова, исполнявшая роль Маши, уходила налево (*Налево*).

Вместо сокращенных реплик Дорна («Ну, как угодно, а я без природы не могу») и Аркадиной («А книги? В поэтических образах природа гораздо трогательнее и изящнее»), в сценическом экземпляре цветным карандашом были вписаны начальные слова арии «Расскажите вы ей…» (из «Фауста»), которые напевал Дорн. К. С. Станиславский в спектакле МХТ развил идею Чехова, подчеркивая, что Дорн почти демонстративно теряет интерес к Сорину, переходя на лавку справа. Затем к Дорну подходил Медведенко, и между ними начинался другой разговор, в то время как Дорн раскрывал книгу (РЭС. Т. 2. С. 93).

В Варшавском спектакле из левой последней кулисы появлялись Аркадина (В. И. Морева) и Тригорин (А. Ф. Новинский), который нес удочки и ведро. Они проходили направо в дом (дом в постановке 1901 года находился, как уже отмечалось, справа) — (*Лев. послед*[няя] *Морева Новинский удочки ведро*).

Нина (И. А. Стравинская) выходила справа из дома на реплику Полины Андреевны «Я понимаю» (*Пр. из дома Стравинская*).

Тригорин (А. Ф. Новинский) выходил справа из дома на реплику Треплева «Будь он проклят вместе с моим самолюбием» (# *Пр. из дома Новинский*).

Голос Аркадиной (В. И. Моревой) раздавался справа на реплику Нины «Голова кружится» (# *Пр. из дома Голос Моревой*). Второй раз голос Аркадиной (В. И. Моревой) доносился из дома на реплику Тригорина «… погубил ее» (# *Пр. из дома Голос Моревой*).

В тексте спектакля 1901 года присутствует сокращение реплики Нины: «Не надо так». Об этом свидетельствует перенос режиссерской пометки о доносящемся из дома голосе Аркадиной выше по тексту. {270} В тексте журнальной публикации пьесы 1896 года эта реплика наличествует.

Сокращен, а затем частично восстановлен финал второго действия: со слов Нины «Не надо так» до ее реплики «Сон!». Это сокращение, как видно, относится к периоду работы над спектаклем 1896 года. Сначала после реплики «Не надо так» Нина сразу подходила к рампе и произносила финальную реплику «Сон!». В финале второго действия уже в спектакле 1901 года была восстановлена реплика Аркадиной (из окна) «Борис Алексеевич!», а, наконец, весь финал (сокращенный в спектакле 1896 года текст), кроме реплики Тригорина «Сейчас» (*На сцене. Новинский Шмитова*).

При поднятии занавеса на сцене находились лишь Маша (В. М. Шмитова) и Тригорин (А. Ф. Новинский). На реплику Маши «Впрочем, это не мое дело» первоначально из первой правой двери выходил Яков (Ю. Е. Поморцев) с чемоданом. Нина (И. А. Стравинская) выходила из левой двери. Здесь же мы находим указание о реквизите: Нина должна была иметь при себе медальон (# *Пр. I Поморцев (чемодан) Лев. Стравинская Медальон*).

Аркадина (В. И. Морева) и Сорин (А. П. Смирнов) выходили из первой правой кулисы на реплику Нины: «… умоляю вас» (# *Пр. I Смирнов Морева*). В спектакле 1901 года Медведенко (Ю. Э. Озаровский) выходил на реплику Аркадиной «Одни туалеты разорили совсем» (# *Озаровский*).

На реплику Аркадиной «Помогите» Медведенко (К. П. Ларин) и Треплев (Р. Б. Аполлонский) появлялись справа. Причем в экземпляре давалось указание, чтобы голова Аполлонского была забинтована (*Пр. Ларин Аполлонский (повязка)*).

На реплику Треплева (Р. Б. Аполлонского) «Я выйду» справа выходил Тригорин (А. Ф. Новинский) с книгой в руке. В этом варианте выход Тригорина несколько запаздывал по отношению к авторской ремарке (# *Пр. 1 Новинский Книга*).

На реплику Тригорина «Станции, буфеты…» из второй левой кулисы выходили Шамраев (К. А. Варламов) и Яков (Ю. Е. Поморцев) (# *Вх. Лев. 2 Варламов Поморцев*).

Из первой правой кулисы на реплику Шамраева «Мы попали в запендю» выходила Полина Андреевна (Е. И. Левкеева) с корзиночкой слив (# *Пр. I Левкеева корзиночка*). Следует отметить, что в этом сугубо актерском спектакле были особо подчеркнуты комические и ситуативные оценки.

На реплику Полины Андреевны «Время наше ушло» справа появлялись Сорин (А. П. Смирнов), Медведенко (К. П. Ларин), повар (Клименков), Яков (Ю. Е. Поморцев) и Горничная (Корнева). Появление «толпой» говорит о том, что эта сцена не была режиссерски разработана и строилась достаточно стереотипно (# *Пр. Смирнов Ларин Клименков Поморцев Корнева*).

{271} На опустевшей сцене слева слышались голоса и шум отъезжающих. Слева же на сцену возвращался Тригорин (А. Ф. Новинский) — (# *Лев Шум Голоса Новинский*).

Нина (И. А. Стравинская) выбегала справа (с противоположной стороны) на реплику Тригорина «Я забыл свою трость» (# *Пр. Стравинская*). Их объяснение происходило на авансцене у рампы, и покинутая Тригориным Нина оставалась одна на сцене.

При поднятии занавеса в четвертом действии Маша и Медведенко входили через правую дверь (*Пр. Шмитова Ларин*). Треплев и Полина Андреевна появлялись на реплике Медведенко «уже третью ночь без матери» (#). На реплику Медведенко «Значит, ты завтра приедешь?» справа выходили Треплев и Полина Андреевна с подушками и постельным бельем (# *Пр. Аполлонский Левкеева подушка белье*). Это свидетельствует о том, что в спектакле 1901 года купюры, сделанные для спектакля 21 октября 1896 года, были отменены.

На реплику Маши «Как переедем туда, забуду» с левой стороны из-за сцены начинали звучать звуки рояля (Меланхолический вальс) (# *Музыка рояль*).

На реплику Маши «Пустяки все это» из-за сцены доносились голоса и входили Дорн и Медведенко, которые везли в кресле Сорина — (# *голоса Смирнов Ленский Ларин*).

На реплику Дорна «Из гостиной сделался кабинет» за сценой звучали колотушки сторожа (# *колотушки*). На реплику Сорина «Действительный статский советник Сорин был даже в нее влюблен некоторое время» слева из-за сцены раздавались голоса приехавших. Слышен был звук захлопнувшейся двери. Затем из второй левой кулисы появлялись Тригорин, Аркадина и Шамраев, что называется, «толпой» (# *Слева голоса Лев. 2 Варламов Морева (книга) Новинский Хлопает Дверь*).

На реплику Аркадиной «До сих пор голова кружится» из-за сцены с левой стороны начинает звучать фортепьянный вальс. На фоне этого вальса шла игра в лото и рассказ о том, как принимали Аркадину на гастролях в Харькове (# *Л. Музыка Рояль*).

Треплев появлялся справа на реплику Аркадиной «Представьте, я еще не читала» (# *Пр. Аполлонский*). Вся толпа во главе с Аркадиной уходила за сцену, и Треплев начинал свой монолог.

На реплику Треплева «это свободно льется из души» раздавался стук в правое окно (# *Пр*. Стук *в* окно).

На реплике Нины «Я боялась, что вы меня ненавидите» был слышен шум ветра (# *Ветер*). Это воспринималось как усиление «мелодраматического эффекта». На реплике «Я актриса. Да» из-за сцены доносились голоса Аркадиной и Тригорина — (# *Слышны голоса Моревой и Новинского*).

Нина уходила в соответствии в авторской ремаркой ([Нина] *(уходит)*). Треплев уходил сразу же после реплики: «Это может огорчить маму» ([Треплев] *(уходит)*). В этом спектакле Треплев не рвал своих {272} рукописей на глазах у зрителей и его уход приобретал условно-театральный характер.

На реплику Дорна «Дверь как будто заперта» справа выходят Дорн, Яков с вином и пивом, Аркадина, Полина Андреевна, Тригорин, Шамраев и Маша — (# *Пр. Ленский Поморцев (вино и пиво) Морева Левкеева Новинский Варламов*). Выстрел из первой левой кулисы звучал на реплику Тригорина «Не помню» (*Лев. I Выстрел*).

Помеченные в сценическом экземпляре пьесы выходы артистов, относящиеся к спектаклю 1901 года, напоминают скорее выходы на «концертные номера». В отличие от пометок Е. П. Карпова к спектаклю 1896 года, здесь в большей степени проявляется условно-театральная природа мизансцен, хотя эти постановочные пометки в целом не противоречат авторским ремаркам.

Планировка спектакля 1901 года существенно разнится как со спектаклем 1896 года, так и с более поздней постановкой М. Е. Дарского (1902 год). Очевидно, спектакль 1901 года по преимуществу приспосабливался к местным условиям и шел «на подборе», в декорациях, которые имелись в варшавском театре. Соответственно были размечены выходы и мизансцены.

Судя по всему, спектакль 18 марта 1901 года был все же тщательно срепетирован. К тому же в нем были достаточно подробно разработаны световые и звуковые эффекты. Александринцы, очевидно, понимали, что пьеса Чехова во многом «атмосферная», что «настроение» создается не только ансамблем актеров, но и чисто постановочными средствами.

А. П. Чехов в «Чайке» строго согласует звуки из засценья и световые эффекты с репликами героев, подчеркивая и акцентируя отдельные их слова, мысли и чувствования. Однако анализ сценического текста показывает, что все эти эффекты носили в спектакле александринцев 1901 года скорее бытовой, чем психологический и образно-символический характер. Пение, звучание вальса за сценой, сполохи грозы, вой ветра, доносящийся со двора стук колотушек давались зачастую раньше авторских ремарок, ибо возникали, исходя из бытовой логики. В лучшем случае, различные звуки использовались в варшавском спектакле для усиления мелодраматического эффекта (ХОД. С. 54).

В Варшаве по сути дела был сыгран «скорректированный» еще в 1896 году вариант пьесы А. П. Чехова. Здесь были учтены сокращения, сделанные после ее первого представления. Текст по большей части уже соответствовал опубликованному в суворинском сборнике пьес, выпущенном тогда же, в 1896 году. Проблематичной оказалась лишь «сцена игры в лото» в последнем акте. Как показывает сценический экземпляр, возвращение текста шло здесь постепенно. Но в любом случае в спектакле 1901 года часть текста, как, впрочем, и сама сцена были возвращены. И это неудивительно, ибо после спектакля МХТ, предложенный Чеховым «параллелизм» действия в этой сцене {273} не был уже чем-то экстраординарным. Правда, следует отметить, что и в этой версии многое тяготело к традиционной структуре, свойственной александринскому спектаклю. Здесь, конечно же, центр внимания был перенесен на характерность персонажей. Произошло именно то, что советовал сделать с пьесой А. П. Чехова А. Р. Кугель, предлагая актерам держаться характерности в исполнении. Спектакль 1901 года определенно был сориентирован на традиционную для Александринки систему амплуа. Здесь наличествовали герой-любовник Р. Б. Аполлонский (Треплев), молодая героиня И. А. Стравинская (Нина), характерная героиня В. М. Шмитова (Маша), герой-резонер П. Д. Ленский (Дорн), комическая старуха Е. И. Левкеева (Полина Андреевна) и т. д. Именно такой подход способствовал тому, что на первый план в исполнении актеров вышел типичный для Александринского театра того времени «жанризм». Здесь происходило то, что некогда так пугало А. П. Чехова при постановке на петербургской казенной сцене «Иванова» в 1889 году. Характерность в исполнении оттесняла психологическую непосредственность и жизненную правду в развитии действия. Однако при корректировке общего хода действия вокруг драмы двух центральных молодых героев — Нины и Треплева — пьеса Чехова приобретала необходимую для успеха у зрителей сценическую «устойчивость».

## «Чайка» в постановке М. Е. Дарского (1902)

Весной 1902 года, вскоре после новой смены руководства, когда директором императорских театров стал В. А. Теляковский, принимается окончательное решение о возобновлении «Чайки» уже на основной сцене. Теперь П. П. Гнедич не желает слушать никаких возражений автора и буквально своевольно распределяет роли и ставит «Чайку» в репертуар наступающего сезона.

Решиться на «реабилитацию» П. П. Гнедичу было нетрудно. Имея прекрасного Треплева в лице молодого Н. Н. Ходотова, легендарную Нину — Комиссаржевскую, блестящую Аркадину — Савину, он мог рассчитывать на успех. Однако к концу лета 1902 года В. Ф. Комиссаржевская приняла окончательное решение покинуть труппу Александринского театра. Она, безусловно, сожалела, что их дуэт в «Чайке» с Н. Н. Ходотовым, сложившийся успех во время гастрольных поездок, не был продемонстрирован на главной петербургской сцене[[438]](#footnote-439). Но идея собственного театра увлекала артистку все больше и больше, и ни на какие уговоры она в итоге не поддалась[[439]](#footnote-440). Кроме того, отношение {274} к ней нового директора Императорских театров было весьма прохладным. Подобное отношение к Комиссаржевской не было исключительным. Теляковский весьма критически относился к премьерству «первачей», считая, что своим художественным своеволием они препятствуют слаженности ансамбля, а, идя на поводу у публики, нередко разрушают художественное единство спектакля.

В этот период, как уже отмечалось, в Александринский театр были приглашены режиссеры так называемого мхатовского направления — М. Е. Дарский и А. А. Санин. Именно с ними В. А. Теляковский связывал развитие нового «режиссерского направления» в искусстве александринцев[[440]](#footnote-441).

Сохранилось неопубликованное письмо А. А. Санина к М. Е. Дарскому от 19 апреля 1902 года. В Петербурге в это время велись переговоры о приглашении новых режиссеров в Александринский театр. Информируя Дарского о встрече с П. П. Гнедичем, Санин писал: «Очень приятно и любо мне было познакомиться с Петром Петровичем — живой, тонкий и отзывчивый художник. И беседой с директором [В. А. Теляковским. — *А. Ч*.] и Лаппой [В. П. Лаппа-Старженецкий, в 1900 – 1902 гг. управляющий конторой Петербургских императорских театров. — *А. Ч*.] очень доволен — внимают, откликаются. Хорошо. Если организуется — можем кое-что сделать, дружно, искренне, вместе»[[441]](#footnote-442).

Сначала в газетах было объявлено, что «Чайку» будет ставить А. А. Санин[[442]](#footnote-443). Затем в анонсах появляется имя М. Е. Дарского[[443]](#footnote-444), который вслед за Саниным поступил на службу в дирекцию императорских театров. Темпераментный актер, много работавший в провинции, он успешно занимался антрепренерской деятельностью, возглавлял Волковский театр в Ярославле, сотрудничал с самим «художественниками», а затем ставил спектакли «по мизансценам МХТ». В МХТ он сыграл Шейлока в «Венецианском купце» Шекспира в 1898 году, а несколько лет спустя был приглашен в Александринский театр.

П. П. Гнедич сообщал в письме А. П. Чехову, что режиссер целое лето напряженно работал над пьесой[[444]](#footnote-445). Видимо это действительно было так, как вспоминает Н. Н. Ходотов, когда М. Е. Дарский приступил к репетициям, он имел подробный план постановки с детально проработанными мизансценами[[445]](#footnote-446).

{275} 29 июля, находясь на отдыхе в Финляндии на Иматре, П. П. Гнедич писал М. Е. Дарскому, который, проводя лето под Петербургом в Петергофе, работал над экземпляром чеховской пьесы: «Дорогой Михаил Егорович, “Чайка” не дается мне споро. Сообщите мне на Иматру до востребования, когда увидите Комиссаржевскую № 2 — ваши впечатления. Затем следующее. Я знаю, директору весьма хочется перевести из Москвы Селиванову. Я ее никогда не видел на сцене и ничего contra говорить не могу. Вы ее знаете, мыслима ли она в Чайке? Если да, то постарайтесь немедленно повидаться с директором и настройте на ее перевод. Вы можете опереться и на меня»[[446]](#footnote-447).

Как видим, в середине лета в связи с планируемой постановкой «Чайки» активно обсуждался вопрос об исполнительнице главной роли. Так как В. Ф. Комиссаржевская объявила о своем решении уйти с императорской сцены, ей срочно искали замену. Под «Комиссаржевской № 2» имелась в виду супруга и партнерша Р. Б. Аполлонского И. А. Стравинская, которая исполняла эту роль на гастролях в Варшаве. П. П. Гнедич предлагал М. Е. Дарскому рассмотреть этот вариант прежде, чем приглашать актрису из Москвы. Мы не знаем, какое мнение сложилось у Дарского о Стравинской, но кандидатура для возобновления чеховской пьесы была отвергнута. Обусловлено это было не в последней степени тем, что при новой постановке «Чайки» было решено сменить Аполлонского в роли Треплева и передать эту роль партнеру Комиссаржевской Н. Н. Ходотову, который выдвинулся на положение «героя» александринской сцены.

Проведя целый ряд консультаций и выполняя поручение П. П. Гнедича, М. Е. Дарский смог ответить ему только 5 августа: «Я два раза был в Петербурге и только утром 2‑го августа видел Владимира Аркадьевича. Переговорил о Селивановой, которую я весьма рекомендовал, как подходящую Чайку. […] Кроме того, есть предположение, что возможно возвращение Комиссаржевской. По крайней мере, Владимир Аркадьевич узнал ее адрес (она в Италии) и написал ей письмо. Ждет ответа»[[447]](#footnote-448). Как видно из письма Дарского, он считал возможным приглашение Л. В. Селивановой на роль Нины Заречной. Однако актриса, будучи замужем за человеком, который служил в Москве и не мог сразу оставить свой пост, переехав в столицу, должна была столкнуться с серьезными сложностями при переводе на петербургскую сцену (как известно, Селиванова, прослужив некоторое время в Александринском театре, затем все же вернулась в Москву). Пока окончательного ответа на обращение директора к Комиссаржевской с просьбой остаться на императорской сцене не поступило, Дарский попытался предложить Теляковскому и Гнедичу еще одну кандидатуру {276} (к сожалению, в письме он не указывает фамилию актрисы). Однако в итоге на роль Нины Заречной была утверждена Селиванова.

Поскольку М. Е. Дарский уже имел опыт постановок «по мизансценам МХТ», то многим казалось, что вычерченные в его тетрадке схемы повторяют внешний рисунок спектакля К. С. Станиславского. Дарского за глаза называли «балетным режиссером», так как он шел скорее от внешнего рисунка действия, чем от внутреннего «раскрытия» пьесы[[448]](#footnote-449). Это с некоторым раздражением заметили многие актеры: и Н. Н. Ходотов, и М. Г. Савина, и К. А. Варламов.

На самом деле Дарский не копировал, а скорее решал постановку «Чайки» в стиле МХТ. Он, что называется, «прививал» петербургской императорской сцене постановочные приемы «художественников». Здесь были и знаменитые «чеховские паузы», и звуковые эффекты, и мизансцены «спиной к зрителям», и полутона. Однако были и элементы, отличающие александринскую постановку, продиктованные спецификой «большого стиля» императорской сцены. Здесь чувствовалось укрупнение, заострение образов, которых требовал «остраняющий» эффект, присущий этому театру.

В письме к Гнедичу, которое было отправлено из Петергофа 5 августа 1902 года, Дарский усиленно работавший над планировками и мизансценами чеховской «Чайки», поднимал вопрос о том, как сделать спектакль Александринского театра оригинальным, при том что он будет решен в манере МХТ. «В своих работах над “Чайкой”, — писал М. Е. Дарский, — я дошел до желания переделать декорации 3 и 4 актов: необходимо было удалиться от постановки Художественного театра. У нас только стороны другие… В 4‑м действии, например, я предлагаю левую (нашу) сторону сделать в глубине, то есть балкон (фонарь) устроить напротив зрителей. Темный сад будет виден сквозь окна… Хотя действие происходит под осень, но если бы можно было дать иногда молнию (зарница), которая бы моментами освещала небо и колеблющиеся темные силуэты деревьев, то это было бы красиво. Не правда ли? Дверь же в столовую будет в левой от публики стороне. Следует, по-моему, подумать и о виднеющейся справа комнате Треплева и как-нибудь ее видоизменить. Положительно советую это сделать, хотя у меня уже составлена и записана mise-en-scene в данной декорации. Но не поздно ли? Этим придется, пожалуй, нам заняться при свидании. Я полагаю, если даже к этому времени декорации будут готовы, мы все-таки что-либо присочиним и изменим внешний вид»[[449]](#footnote-450).

Как видно на фотографии с изображением декорации четвертого акта «Чайки» 1902 года, Дарский и Гнедич не сумели поменять планировку. Зато световые эффекты (зарницы), как явствует из ходового {277} экземпляра пьесы, были в спектакле использованы. Следует обратить внимание, что М. Е. Дарский стремился не к натуралистической достоверности обстановки (гроза в осеннее время бывает до чрезвычайности редко), а к созданию поэтического настроения сцены, что характерно для его спектакля в целом. Если обратиться к монтировке спектакля, составленной М. Е. Дарским[[450]](#footnote-451), и к его ходовому экземпляру, то можно обнаружить, что уже в самом режиссерском задании эта тенденция отчетливо проявлялась.

«Реабилитация» «Чайки» задумывалась в контексте «освоения» и переосмысления стиля МХТ. Было бы неправильным считать, что здесь происходило какое-либо глубокое проникновение в складывающуюся систему «художественников». Нет, в спектакле 1902 года была предпринята попытка освоения лишь стиля, внешней стороны находок МХТ, стремление использовать отдельные их приемы. Именно поэтому два «художественника», перешедшие в Александринский театр — А. А. Санин и М. Е. Дарский — были восприняты достаточно узко: первый как специалист по массовым сценам и второй, как специалист по созданию сценической атмосферы действия. Именно в силу такой «специализации» постановка была поручена Дарскому.

Вместе с тем, не стоит забывать, что актеров насторожила манера режиссерской работы М. Е. Дарского, который подошел к ней с «геометрической» точки зрения[[451]](#footnote-452). Однако следов «геометрии» Дарского в исследуемом нами экземпляре нет. Скорее всего, этот экземпляр использовался как ходовой, то есть принадлежал помощнику режиссера, ведущему спектакль. Очевидно, у Дарского был и собственный экземпляр с разметкой мизансцен и планировок сценического пространства, который и послужил основой для разметки «выходов», сценических эффектов и требуемого реквизита, отмеченного в ходовом экземпляре. Н. Н. Ходотов вспоминает, что режиссер пользовался тетрадкой, где подробно были записаны все мизансцены[[452]](#footnote-453). Обнаружить тетрадку Дарского, к сожалению, не удалось. В то же время, слой пометок в ходовом экземпляре цветным карандашом, позволяет достаточно полно представить и «ход» спектакля, и особенности построения его сценического действия.

«Отслоить» пометки 1902 года достаточно просто, ибо они сделаны другим почерком. В сравнении с почерком помощника режиссера, делавшего свои пометы для гастрольного спектакля, почерк помощника М. Е. Дарского гораздо резче и энергичнее (кстати, он достаточно часто встречается в ходовых экземплярах вплоть до 1920‑х годов и, скорее всего, принадлежит П. С. Панчину, помощнику режиссера с 1880 по 1920‑е годы).

{278} На втором листе ходового экземпляра значатся исполнители именно спектакля 1902 года. Наметка распределения ролей была сделана, очевидно, еще весной 1902 года, когда предполагалось, что роль Нины Заречной будет играть В. Ф. Комиссаржевская. Роль Дорна должен был играть В. П. Далматов. За исключением этих двух актеров, в итоге не участвовавших в спектакле, распределение было реализовано.

Слева около фамилии Аркадиной в списке действующих лиц карандашом проставлен значок, подчеркивающий особое значение этой роли. Две черточки, видимо, усиливали внимание, которое придавалось исполнению М. Г. Савиной роли Аркадиной. Справа исполнительницей этой роли обозначена именно *Савина*. Савина, действительно, исполняла роль Аркадиной только в спектакле 1902 года. Она сыграла в десяти из 13 спектаклей сезона. Остальные три спектакля прошли с участием В. И. Моревой. Морева уже исполняла в 1901 году роль Аркадиной в спектакле, который был показан александринцами в Варшаве на гастролях Великим постом. Именно поэтому мы еще не раз в ходе анализа встретимся с ее именем на страницах данного экземпляра.

Далее. Исполнителем роли Кости Треплева обозначен *Н. Н. Ходотов*, который играл только в спектакле 1902 года. Ранее он участвовал в «Чайке» исключительно во время гастрольной поездки В. Ф. Комиссаржевской в 1901 году.

Отмеченный в афише *К. А. Варламов* исполнял роль Сорина только в спектакле 1902 года. В спектакле 1896 года он играл Шамраева. Однако в пометках, относящихся к карповскому спектаклю, за редким исключением фамилии артистов вообще не упоминаются. В варшавском спектакле К. А. Варламов не участвовал. Таким образом, можно с полной уверенностью утверждать, что все упоминания К. А. Варламова в тексте экземпляра относятся исключительно к спектаклю 1902 года.

Особый вопрос возникает в связи с появлением на страницах экземпляра имени Комиссаржевской. Ее имя не должно вводить в заблуждение относительно того, что перед нами следы распределения ролей, относящегося к спектаклю 1896 года. Упоминание Комиссаржевской, связано, безусловно, с намерением М. Е. Дарского оставить за великой актрисой роль Нины и в постановке 1902 года, о чем свидетельствуют материалы переписки. При распределении ролей предполагалось, что именно Комиссаржевская и на этот раз будет играть Нину Заречную. Неуверенный карандашный штрих перед именем героини, очевидно, выражает проблематичность назначения актрисы на эту роль. Как мы отмечали выше, маловероятно, что эта запись сохранилась с 1896 года, когда В. Ф. Комиссаржевская играла роль Нины в премьерном спектакле «Чайки».

Роль Шамраева в спектакле 1902 года исполнял обозначенный в данном распределении А. А. Санин (Шенберг). Жена А. А. Санина — Лидия Стахиевна (знаменитая Лика Мизинова) — была одним из {279} прототипов образа Нины Заречной. Из газетных сообщений, предшествующих началу нового сезона, явствует, что первоначально именно Санину предполагалось поручить режиссерскую работу над новой постановкой «Чайки» в Александринском театре.

Важно подчеркнуть, что упоминание на страницах экземпляра имени А. М. Дюжиковой также связано со спектаклем 1902 года, где она исполняла не роль Аркадиной (как в премьерном спектакле 1896 года), а роль Полины Андреевны.

Упомянутая в списке исполнителей Г. В. Панова (в труппе Александринского театра с 1 сентября 1887 года) играла роль Маши только в спектакле 1902 года. Ее имя часто встречается на страницах экземпляра.

Распределение ролей проливает свет на характер трактовки Дарским пьесы Чехова. Предполагая противопоставить в одном спектакле двух примадонн Александринки, ставших по сути дела символами традиционного и нового искусства, театр, очевидно, стремился придать конфликту пьесы открытый, почти демонстративный характер.

Показательно, что на роль Нины Заречной не была назначена ни одна из актрис Александринского театра. Режиссеру для воплощения его замысла необходим был контраст, требовалось истинное поэтическое одухотворение, обаяние юности, противопоставленное холодноватой мастеровитости александринских инженю. Дарскому не подошли ни М. А. Потоцкая, ни М. П. Домашева, ни И. А. Стравинская, однажды уже исполнявшая роль Нины. Потребовалась молодая актриса, «взятая напрокат» из Малого театра.

Контраст одухотворенности и прозы, поэзии и иронии, проистекающей из безысходности, — стал ведущим в спектакле 1902 года. Поручая роль Треплева Н. Н. Ходотову, П. П. Гнедич и М. Е. Дарский стремились подчеркнуть силу одухотворяющих молодого человека интеллектуальных и творческих порывов и, тем самым, сделать Треплева значительнее и современнее. Трактуя образы из окружения Нины и Треплева, Дарский последовательно заострял столкновение молодых людей с прозой и уродливыми гримасами жизни. Передавая роль Сорина К. А. Варламову, режиссер тем самым «снимал» внутренний драматизм «человека, который хотел». Варламов подчеркивал физическую немощь своего героя и комизм его положения. М. Г. Савина также давала резкий образ стареющей примадонны, не желающей уступать свои жизненные позиции. Дорн в трактовке Г. Г. Ге, заменившего не участвовавшего в спектакле В. П. Далматова, подчеркивал черты пошловатой иронии «провинциального Мефистофеля».

Артист И. М. Шувалов (Егоров) исполнял роль Тригорина только в спектакле 1902 года. В сезоне 1902/1903 годов, будучи известным актером в провинции, он был приглашен в труппу Александринского театра. Однако, как пишет Н. Н. Ходотов, не выдержав порядков казенной сцены, покинул императорской театр[[453]](#footnote-454).

{280} То, что в афише нашли отражение предполагаемые М. Е. Дарским исполнители, доказывает присутствие в списке-распределении имени В. П. Далматова, который намечался на роль Дорна в постановке 1902 года, однако реально в спектакле не участвовал. Вместо него роль сыграл Г. Г. Ге, фамилия которого часто будет встречаться на страницах экземпляра.

Многие режиссеры Александринки по контракту имели право участвовать в спектаклях и как артисты. Так было и с А. А. Саниным, и с М. Е. Дарским, так впоследствии строились и отношения дирекции с В. Э. Мейерхольдом. Исключение не составлял и Ю. Э. Озаровский. В начале века он активно выступал как актер. Впоследствии он много сделает для реформы постановочного искусства александринской сцены, станет известен как интересный интерпретатор «новой драмы». Именно Озаровский осуществит принципиальные для Александринского театра постановки пьесы А. Стриндберга «Отец» (1904) и произведений А. П. Чехова («Вишневый сад», 1905, «Три сестры», 1910). В «Чайке» М. Е. Дарского 1902 года Ю. Э. Озаровский сыграл роль Медведенко.

Исполнители эпизодических ролей Д. Н. Локтев и А. Н. Нальханова также присутствуют в распределении 1902 года. Необходимо подчеркнуть, что появление на страницах экземпляра их имен связано исключительно со спектаклем М. Е. Дарского. Нас не должно вводить в заблуждение, что входящий в состав труппы с 1880 года Д. Н. Локтев и игравшая на александринской сцене с 1891 года А. Н. Нальханова соответственно исполняли роли работника Якова и Горничной и в 1896 году, и в 1902.

Сделав этот предварительный комментарий о характере упоминания имен исполнителей, намеченных М. Е. Дарским для спектакля 1902 года, мы можем приступить к подробному анализу художественно-декорационного оформления и действенной структуры спектакля, отразившейся на страницах ходового экземпляра.

Пометки в ходовом экземпляре свидетельствуют о довольно тщательной проработке партитуры действия. В первую очередь бросается в глаза, что режиссер большое значение придавал реквизиту артистов, общей обстановке действия, и сценическим эффектам, которые у М. Е. Дарского приобрели особое, символическое звучание.

Сохранившаяся фотография спектакля и его монтировка позволяют достаточно подробно представить планировку сценического пространства и обстановку действия. Декорации, созданные штатным декоратором А. С. Яновым, во многом отличались от типовых, взятых из подбора павильонов, которыми пользовались в предыдущих двух постановках (среди них, впрочем, были и павильоны Янова). А. С. Янова называли «александринским Симовым» (по аналогии со знаменитым художником МХТ). Имевший как и В. А. Симов «передвижнические» корни, выпускник Московского училища живописи, ваяния и зодчества, А. С. Янов считался большим специалистом по {281} бытовым спектаклям. Но если в своих «типовых» декорациях 1890‑х годов он не выходит за рамки бытового постановочного шаблона, то с 1900‑х годов в декорациях художника все в большей степени находит отражение своеобразие режиссерских планировочных и стилевых решений. А. С. Янов неоднократно выполнял декорации по проектам П. П. Гнедича, создавая весьма оригинальные сценические композиции. В планировке «Чайки» 1902 года Янов смещает ракурсы традиционных павильонов. Здесь возникают острые углы, неправильные формы комнат. Расположение дверей и окон как будто намеренно асимметрично, что разрушает стереотипы сценических павильонов XIX века. В четвертом акте, например, стол Треплева с дальнего плана (как это было в первой постановке 1896 года) перемещается на первый план справа, а балконная стеклянная дверь — на левую стену. Смещение и обостренность ракурсов создавали в спектакле атмосферу неустойчивости, тревоги, какой-то нервности, которая ощущалась в жизни героев.

Н. Н. Ходотов писал о том, что в решении сценического пространства Дарский пошел по пути воспроизведения планировки МХТ, только представив ее в зеркальном отражении: то, что у «художественников» было справа, у александринцев оказалось слева и наоборот. Конечно, в отходе от традиционного павильона и кулисно-арочного сада Дарский и Янов во многом учли опыт МХТ. Были использованы и некоторые композиционные решения пространства, заимствованные у «художественников», однако, подчеркнем еще раз: говорить о полном копировании декораций МХТ (даже и в зеркальном отражении), сравнивая фотографии спектаклей, не приходится. Они разнились в главном. В спектакле МХТ было стремление погрузить зрителя в атмосферу реального течения жизни, а в спектакле александринцев превалировал «театральный» элемент, была особо подчеркнута развернутость действия на зрителя. Это касается и мизансцен. Хотя в некоторых деталях они напоминали мизансцены «художественников», но в целом оставались условно-театральными, хотя были действенно осмысленными и жесткофиксированными.

Очень важную роль в спектакле М. Е. Дарского играла свето-звуковая и темпо-ритмическая партитура действия. Она создавалась активным использованием звуковых и световых эффектов, а также целой системой четко намеченных пауз. О паузах Дарского писал в своих мемуарах Н. Н. Ходотов. Действительно, в «ходовом» экземпляре мы встречаем множество пометок «V», отмечающих паузы в репликах героев, как совпадающих, так и не совпадающих с авторскими ремарками. М. Е. Дарский, казалось, активно использует опыт МХТ, по мизансценам которого он до прихода в Александринский театр ставил «Чайку» и другие чеховские спектакли в провинции. Однако характер использования мхатовских приемов у него зачастую иной, чем в партитурах «художественников». Используя прием так называемого «затакта» перед началом первого и четвертого действий, Дарский дает {282} время зрителю и героям погрузиться в атмосферу спектакля. Паузами он пользуется для акцентировки отношений героев, отдельных их «оценок» и ассоциативно-психологических переходов, что существенно отличает его от Е. П. Карпова, который отмечал, в основном, тематически-смысловые переключения в репликах героев. Смысловая палитра пауз М. Е. Дарского значительно беднее, чем у «художественников». Он использует паузы лишь в двух случаях: как психологическую краску или как смысловой символический акцент.

Попытаемся проследить, как пользуется М. Е. Дарский открытиями и приемами МХТ в своей композиции «Чайки».

Многие мизансцены и «выходы» в спектакле Дарского носили поэтический смысл. Так, например, появление Дорна, Полины Андреевны и остальных зрителей пьесы Треплева из глубины аллеи, настраивало на особый поэтический лад (ХОД. С. 7).

Достаточно интересный ход «игры» с театральной условностью режиссер вводит в кульминационный момент представления пьесы Треплева (ХОД. С. 11). Он намечает эффект «общей луны», освещая «зрителей», в то время как по тексту пьесы возникают иронические комментарии героев относительно сценических эффектов. М. Е. Дарский пытается создавать звуковые и сценические контрапункты, «включая», например, пение за сценой задолго до авторской ремарки. Здесь он, очевидно, с одной стороны, стремится уйти от иллюстративности, а с другой — от бытовой аморфности. (ХОД. С. 12). Прекращение пения за сценой не просто согласуется с репликой Дорна «Тихий ангел пролетел!», но и создает особую атмосферу действия. (ХОД. С. 14).

М. Е. Дарский всячески старается избежать формальности «выходов», условно-театрального оттенка в появлении героев на сцене. Так, например, «выход» Треплева с эстрады в финале первого действия не является формально-бытовым следствием реплики «Вот, кажется, он идет», а служит откликом на душевно-эмоциональный порыв Дорна: «Мне хочется наговорить ему больше приятного» (ХОД. С. 15). Постановщик пытается преодолеть формальные паузы между репликами действующих лиц, заставить артистов играть «внахлест». Например, Маша в одном из эпизодов начинает говорить еще из-за кулис и лишь на конце реплики выходит на сцену, где уже происходит действие.

В спектакле 1902 года М. Е. Дарский акцентировал внимание на контрасте отношения молодых героинь к поэзии жизни. Когда в начале второго акта Маша просит Нину снова прочесть монолог из пьесы Треплева, Нина отказывается. В ответ на Машину реплику «Как поэтично!» она отвечает «Это так неинтересно». Режиссер усиливает этот конфликт, вводя большую смысловую паузу между этими репликами (ХОД. С. 20). Поэзия и проза жизни, сталкивающиеся в душах героев, становились главной темой этого спектакля. Дарский вводил смысловую паузу и в спор Сорина с Дорном, явно акцентируя позицию последнего и «ставя крест» на жизни героя-неудачника (ХОД. С. 21).

{283} Паузы в спектакле 1902 года усиливают и подчеркивают характер взаимоотношений героев. Так пауза, введенная М. Е. Дарским в сцене первого объяснения Нины и Тригорина, своеобразно продлевает авторскую ремарку («оба улыбнулись») и подчеркивает, что между этими героями устанавливается взаимопритяжение. (ХОД. С. 30). Режиссеру требуется и особая пауза после вопроса Нины, связанного с ее мечтой поступить на сцену перед репликой Тригорина: «Здесь советовать нельзя» (ХОД. С. 33).

В спектакле подчеркивался и символический смысл обмена героев «сувенирами». Маша просила у Тригорина книгу с автографом, а Нина выходила с медальоном. Одна требовательно стремилась обрести сокровенное (книгу), другая сама была готова отдать душу (медальон) любимому человеку (ХОД. С. 33). Нина в данном случае появлялась намного позже авторской ремарки. И эта «затяжка» появления героини лишь подчеркивала значение контраста.

В третьем действии Тригорин входил гораздо раньше авторской ремарки, в то время, когда Треплев говорил о том, что он не желает встречаться с любовником матери (ХОД. С. 38). Таким образом, М. Е. Дарский последовательно обострял напряженность кульминационных сцен.

Мизансценические подчеркивания были типичны для спектакля Дарского. На реплику Полины Андреевны «время наше уходит» выходили два неудачника — Сорин и Медведенко. (ХОД. С. 41). Третье действие Дарский завершал своеобразным «аккордом»: после проводов Аркадиной и Тригорина на сцену (вопреки Чехову) возвращались все провожающие. Герой уезжал, а Нину, по логике М. Е. Дарского, обступала обыденная жизнь. (ХОД. С. 42).

Сценические эффекты, которые активно использовал режиссер в постановке 1902 года, своеобразно комментировали и оттеняли смысл той или иной сцены. В финале третьего действия, когда Аркадина говорила о своей любви к Тригорину, впадая в мелодраматический пафос, М. Е. Дарский намечал эффект «угасающего дня». За окнами и на сцене темнело, что символически выражало грустную иронию («Убрать солнце») по отношению к любовным призывам Аркадиной. (ХОД. С. 40).

Тема расставания, дороги входила в этот спектакль, в том числе и благодаря звуковой партитуре, выстроенной режиссером. Весь финал третьего действия шел на фоне звона бубенцов застоявшейся у крыльца тройки.

Четвертое действие М. Е. Дарский начинал со звуков ветра, воющего за окнами. Сполохи молнии на словах Медведенко словно создавали почти мистическую атмосферу действия (ХОД. С. 43). Звук хлопнувшей ставни «на уход Медведенко» будто подчеркивал исчерпанность его отношений с Машей (ХОД. С. 44). Звуковая и интонационная партитура последнего действия «Чайки» была раскрыта Дарским вполне изобретательно. Звуки рояля, колотушки сторожа, вой {284} ветра, — все это подчеркивало витающую в воздухе тревогу. За сценой переставало звучать фортепьяно, и Дорн начинал напевать романс. Для М. Е. Дарского был очень важен контраст: погружение Треплева в меланхолию и ироническое «остранение» Дорна. Сполох молнии, акцентировавший ироническую реплику Дорна, звучал здесь одновременно и иронически, и мистически. Эта двойственность обнаруживалась и в самой манере поведения доктора. Его «игра в Мефистофеля», которой по сути дела он и занимался на протяжении всего действия, была одновременно и серьезной и насмешливой. Кстати, именно это обстоятельство обусловило выбор на роль сначала В. П. Далматова, а затем Г. Г. Ге — актеров острых, ироничных и чуть холодноватых.

Контраст меланхолии, иронии и жизненной прозы в спектакле М. Е. Дарского становился ведущим. Поэтические порывы героев как будто бы «снижались» благодаря ироничным комментариям Дорна. А в финале трагический монолог Треплева был дан на фоне смеха, звука вилок и ножей, доносящихся из соседней комнаты, где ужинали приехавшие. М. Е. Дарский вводил паузу, в которой Треплев запирал все двери по приказу Нины, как бы желая отгородиться от всего мира, а затем создавал многоголосную, многоплановую партитуру финальной сцены. Вой ветра за окнами, смех за сценой, тихо разговаривающие Нина и Треплев… Финал монолога Треплева венчал грозовой сполох. Этот мелодраматический эффект был вполне в духе лирико-поэтической атмосферы спектакля. Смех Аркадиной звучал на реплику Нины «Я актриса». После ухода Треплева гасло пламя в печи. Это воспринималось почти как символический эффект. И, наконец, в самом конце пьесы М. Е. Дарский вводил паузу перед финальной репликой Дорна.

Обстановку спектакля 15 ноября 1902 года в постановке М. Е. Дарского и в декорациях А. С. Янова легко можно представить себе, как уже отмечалось, на основании развернутой монтировки, составленной режиссером и по имеющимся фотографиям спектакля. Согласно монтировке, поданной Дарским в монтировочную часть 2 ноября 1902 года, обстановка первого акта выглядела следующим образом:

«Часть парка в имении Сорина. Широкая аллея, ведущая по направлению от зрителей вправо в глубину парка к озеру, загороженная эстрадой… С обеих сторон эстрады деревья и кустарник… Главная широкая аллея проходит у авансцены. С левой стороны от зрителей от главной аллеи в глубину идет дорожка. В глубине налево видно одно окно барского помещичьего дома. […] Вечер, 8 часов, в начале действия заходит солнце, красное небо. Вскоре восходит луна, почти незаметно для глаза зрителя движущаяся и освещающая главным образом эстраду (слева), а все остальное пятнами через листву. […] На сцене: скамья длинная, качалка (зеленая). 3 скамьи простых зеленых садовых (сукно за кустом стелить, куда кидают табакерку). Цветок растет У скамьи, рвут лепестки. 8 венских темных стульев. Три пня. 4 легких {285} садовых стула, травяной ковер с аллеями (по плану)» По гардеробной части: Аркадина — «Свой гардероб»; Треплев — «Ношеная пиджачная пара темного цвета, […] свои волосы, зачесанные назад, […] усики, […] Летняя соломенная шляпа или темная мягкая круглая шляпа»; Сорин — «Летняя, темная, широкая пиджачная пара […] Парик седой и седая окладистая круглая борода, несколько всклокоченная […] Темная мягкая круглая шляпа»; Нина — «Летнее, легкое беловато-розовое платье […] косы […] легкая на голову барежевая накидка цвета серого с белым (полосами)»; Шамраев — «Чесучовая пиджачная пара […] усы с подусниками, бородка окладистая […] военная фуражка […] большие сапоги»; Полина Андреевна — «Темное летнее платье с рисунком неярких цветов […] Волосы с проседью […] Все время без шляпы»; Маша — «Ситцевое, простое, с цветами неяркими платье. Кожаный черный пояс […] косы […] Темная косынка, которую то надевает на голову, то сбрасывает ее на плечи»; Тригорин — «Темный летний пиджачный костюм или темно синий […] волосы зачесаны назад, окладистая бородка, усы […] светло-серая мягкая круглая шляпа»; Дорн — «светлый летний костюм, широкая двубортная пиджачная пара […] парик с большой сединой, красивая шевелюра. Борода окладистая, седая и усы […] Мягкая темная круглая шляпа с широкими полями […] темно-желтые сапоги»; Медведенко — «Черное сюртучишко, поверх цветной, светлой русской рубахи с высоким мягким воротом […] Льняные, светлые, гладко причесанные назад волосы. Бородка маленькая окладистая и усы […] Мягкая темная круглая шляпа»; Яков — «Летняя ситцевая русская рубаха, темно-красного цвета […] Голова молодого парня. Светлый парик с пробором […] все время без шляпы […] сапоги бутылками»[[454]](#footnote-455).

Вся группа пометок, сделанная вверху первой страницы цветным карандашом относится именно к спектаклю 1902 года. Здесь помощник режиссера по указанию М. Е. Дарского указал реквизит, который должен был быть роздан на руки артистам, участвующим в первых сценах: «*Савиной папиросы и спички*» [В рамке слева вверху листа — *А. Ч*.]; «*Стружки бруски камешек*» [В рамке справа вверху листа — *А. Ч*.]. В свое время С. Д. Балухатый ошибочно отнес эти пометки к указаниям Е. П. Карпова[[455]](#footnote-456). Однако, упоминание фамилии М. Г. Савиной, которая в роли Аркадиной участвовала лишь в спектакле 1902 года, указывает на то, что перед нами пометки, относящиеся именно к этому спектаклю.

### **{****286}** Реконструкция постановки «Чайки» 1902 года

При поднятии занавеса на сцене находился Яков (Ю. Е. Поморцев) — («*При поднятии занавеса на сцене Поморцев из* [*лев*. — зачеркнуто. — *А. Ч*.] *пр. вх*[одит] *бут*[афоры] *со стульями*»). Бутафоры, исполняющие роли работников, появлялись из четвертой левой кулисы.

В тексте сценического экземпляра мы видим пометки помощника режиссера, относящиеся к спектаклю 1902 года. Первая — указание бутафору о необходимом актерам реквизите (в соответствии с текстом пьесы А. П. Чехова) — (*Озаровский Панова (табакерка и ветка)*). Вторая пометка указывает, что Медведенко (Ю. Э. Озаровский) и Маша (Г. В. Панова) выходили в отличие от Якова и работников слева из четвертой кулисы (*Л. 4*). Третья пометка носит темпо-ритмический характер (*Пауза*). Пауза является своеобразным «затактом» действия после поднятия занавеса. Эта пауза повторяет «затакт» спектакля МХТ. «По поднятии занавеса пауза секунд 10», — пишет К. С. Станиславский в своем режиссерском экземпляре (РЭС. С. 55).

Значком «V» режиссер отмечает паузу в реплике Маши. М. Е. Дарский, в отличие от Е. П. Карпова, сосредоточивается на другой авторской ремарке. Если для Е. П. Карпова Маша (М. М. Читау) фиксировала внимание более на себе и своей неудовлетворенности, то Маша (Г. В. Панова), делая паузу перед репликой «Одолжайтесь», и протягивая табакерку Медведенко, тем самым проявляла интерес к нему, даже чуть ли не заигрывала с ним.

Треплев (Н. Н. Ходотов) и Сорин (К. А. Варламов) выходили из четвертой правой кулисы (*Пр. 4*) по авторской ремарке. Треплев нес простыню для готовящегося спектакля и плед для Сорина (*Варламов Ходотов (простыня) (плед)*).

В сценическом экземпляре слева на полях в рамке мы находим режиссерскую пометку: «*Двое*». М. Е. Дарский акцентировал внимание на авторской ремарке. Слова, помещенные в рамке, обозначают, что на сцене остаются двое — Треплев (Н. Н. Ходотов) и Сорин (К. А. Варламов).

На реплике Сорина «Хочешь не хочешь, живи» выходил работник Яков (Ю. Е. Поморцев), о чем в тексте имеется режиссерская пометка «#».

М. Е. Дарский подчеркивает авторскую ремарку о том, что Сорин (К. А. Варламов) и Треплев (Н. Н. Ходотов) садились рядом. Значок «V» отмечает паузу перед репликой «Отчего сестра не в духе?» Это своеобразный ассоциативно-психологический переход. В спектакле Е. П. Карпова Сорин в этот момент уже сидел, так как режиссер «посадил» героя задолго до этой авторской ремарки.

{287} В реплике Сорина цветным карандашом зачеркнуты слова: «Гораций сказал: genius irritabile vatus!» Эта режиссерская вымарка, относится, безусловно к спектаклю 1902 года. Очевидно, латинский текст был сокращен в связи с тем, что исполнявший роль Сорина К. А. Варламов, обладая очень слабой памятью, непроизвольно импровизируя, мог перепутать текст. В печатных изданиях эта фраза присутствует без изменения.

При постановке пьесы М. Е. Дарским в 1902 году цензурные изменения, вошедшие в печатный текст, были учтены. В ходовом экземпляре купюры были подтверждены и вымарки обведены цветным карандашом.

Нина (Л. В. Селиванова) выходила из второй правой кулисы на реплику Треплева: «Я без нее жить не могу» (# *Селиванова Пр. 2*). В этом спектакле слова «Даже звук ее шагов прекрасен» отсутствовали.

Режиссерская пометка 1902 года ([Сорин] уходит *(двое)*) фиксирует внимание на том, что на сцене остаются только Нина и Треплев. Яков (Е. Ю. Поморцев) и Работник (бутафор) появлялись из четвертой правой кулисы на реплику Нины «Вас заметит сторож» (*Пр. 4 Поморцев бутафор*). Поскольку в спектакле 1902 Яков в предыдущей сцене выходил слева и уходил направо, он и возвратиться должен был справа.

Выход А. М. Дюжиковой (Полина Андреевна) и Г. Г. Ге (Дорна) в этой постановке происходил из глубины — из четвертой правой кулисы как бы из темноты аллеи (*Пр. 4 Дюжикова. Далматов* [исправлено. — *А. Ч*.] *Ге*). Намеченный первоначально на роль Дорна В. П. Далматов в спектакле, как мы уже говорили, не играл.

Сорин, Аркадина, Тригорин, Шамраев и Медведенко на реплику Дорна «Тише. Идут» выходили из четвертой правой кулисы — из глубины аллеи, очевидно, ведущей к дому. Как мы помним, вся компания в спектакле 1896 года шла со стороны дома.

Н. Н. Ходотов (Треплев) так же, как и Р. Б. Аполлонский в спектакле 1901 года, выходил с эстрады, но не справа, а слева (# *Л. с эстрады Ходотов*) на реплику Шамраева «Не могу с вами согласиться».

Звуковой и световой эффекты (# *Рожок и Луна*) возникали на реплику Треплева из «Гамлета». Звук рожка в этом месте был задан чеховской ремаркой. В спектакле 1896 года сам диск луны не появлялся над озером, пробивающийся сквозь деревья лунный свет «пятнами» освещал сцену и отражался серебристым блеском на глади озера. Этот эффект в спектакле Е. П. Карпова был дан выше по тексту, во время объяснения Нины и Треплева. М. Е. Дарский же смещает световой эффект и «синхронизирует» его с началом представления пьесы Треплева. В этом видно определенное, быть может неосознанное, но весьма показательное подчеркивание самой темы искусства.

{288} Значок (#) и режиссерская пометка (*Занавес*) в тексте указывают на то, что занавес открывался на эстраде в соответствии с авторской ремаркой на реплику Аркадиной «Мы спим». Здесь следует подчеркнуть, что в спектакле Дарского занавес не поднимался, как у Карпова (соответственно авторской ремарке), а открывался, как в МХТ. Таким образом, занавес Александринского театра и занавес в треплевском спектакле не «рифмовались», а в определенной степени «конфликтовали» друг с другом.

На реплику Нины «Каждую жизнь в себе самой я проживаю вновь» справа и слева от эстрады между деревьев загорались «болотные огни» («*Огни*»).

В тексте сценического экземпляра значок и режиссерская пометка (# *Красные точки*), отмечают реплику «Материя и дух сольются в гармонии прекрасной и наступит царство мировой воли», по которой на фоне озера появляются две красные точки. Этот значок упреждает авторскую ремарку. Слева на полях имеется режиссерская пометка о появлении двух красных точек — «глаз дьявола». Эта режиссерская пометка, по всей вероятности, относилась к спектаклю 1901 года и была сохранена М. Е. Дарским в постановке 1902 года. Е. П. Карпов же ограничивался тем, что подчеркивал авторскую ремарку: |пауза; на фоне озера показываются две красные точки|.

Вверху листа справа в сценическом тексте пьесы имеется режиссерская пометка (*Общая луна*), относящаяся к спектаклю 1902 года. Здесь М. Е. Дарский явно усиливает эффект — «включает» свет в «зале», дает освещение на «зрителей» треплевского спектакля в тот момент, когда Аркадина срывает представление своим ироничным замечанием о сценических эффектах. Луна здесь присутствует как бы в двух ипостасях: с одной стороны, это декорация (диск луны над озером, обрамленный кулисами на эстраде), с другой — и естественный и поэтический свет, — и освещающий, и создающий атмосферу в реальной жизни.

На реплику Аркадиной «Я не хотела его обидеть» в левой кулисе начинали петь (# *Л. пение*). Пометка относится к спектаклю 1902 года. Здесь песня начиналась гораздо раньше, чем в предыдущих спектаклях. Если в спектакле 1901 года начало пения обозначено на реплике Медведенко о жаловании, то в спектакле 1902 года оно дано выше по тексту. М. Е. Дарский использует музыку и пение как элемент, создающий определенную атмосферу сцены, зачастую уже контрапунктно.

Исполнительница роли Нины Л. В. Селиванова выходила на реплику Маши из второй левой кулисы (*Л. 2к ~~с эстрады~~ Селиванова*). Первоначально мизансцена строилась таким образом, что Нина выходила прямо с эстрады, но затем, как видно из пометок, Дарский ее изменил.

{289} В тексте ходового экземпляра режиссер акцентировал слова Нины, подчеркивающие «несбыточность» ее мечты. Реплика Нины «Она никогда не осуществится» была подчеркнута Дарским.

Пение из-за кулис прекращалось на реплику Дорна «Тихий ангел пролетел» (*Пение перестать*). Это еще раз подчеркивает музыкальность паузы. Треплев (Н. Н. Ходотов) выходил из второй левой кулисы на реплику Дорна «Мне хочется наговорить ему больше приятного» (# *Л. 2к Ходотов*). Маша произносила свою реплику «Идите, Константин Гаврилович, в дом» из-за сцены, а затем выходила из второй левой кулисы на реплику Дорна «Успокойтесь, мой друг» (то есть позже авторской ремарки) — (*Голос и вых. Панова Л. 2к*). Вальс начинал звучать сразу после ухода Треплева (*Вальс*).

Обстановка второго акта «Чайки» в спектакле 1902 года выглядела следующим образом:

«Другая часть парка. Площадка для крокета. Озеро налево в глубине, в нем отражается солнце. С боку площадки старая, треснутая липа. Кругом липы круглая скамья. Деревья: елки, образующие аллейку, яблони… кусты… Полдень. Жарко. […] На сцене: […] Серое сукно. Ковер. Круглая скамья вокруг липы, низенький складной стул (piant) Все принадлежности для игры в крокет. Ножная скамья. За сценой кресло на колесах»[[456]](#footnote-457).

На сцене при поднятии занавеса находились Аркадина (М. Г. Савина), Дорн (Г. Г. Ге) и Маша (Г. В. Панова) — (*Савина Далматов* [исправлено. — *А. Ч*.] *Ге (книга) Панова*).

Режиссерские пометки, справа, вверху страницы, относящиеся к спектаклю 1902 года, фиксируют необходимый для второго акта реквизит (*Шувалов (удочки) Савина (цветы) Ге (книга) Панова*). И. М. Шувалов исполнял в постановке М. Е. Дарского роль Тригорина.

Как и в спектакле 1896 года, в сценическом тексте вычеркнута реплика Аркадиной: «Вам 22 года, а мне почти вдвое». Вымарка, относящаяся, видимо, к спектаклю 1902 года, была сделана, чтобы не подчеркивать возраст М. Г. Савиной, исполнявшей роль Аркадиной.

На реплику Аркадиной «Не далеко ходить» из третьей правой кулисы выходят Сорин (К. А. Варламов), Нина (Л. В. Селиванова) и Медведенко (Ю. Э. Озаровский), везущий кресло. При сокращенном финальном куске реплики Аркадиной (купюра, касающаяся текста Мопассана, традиционно существовала еще с 1896 года) появление этой компании почти полностью совпадает с авторской ремаркой (# *Варламов Селиванова Озаровский (кресло) Пр. 3*).

{290} После ремарки «Закрывает книгу» перед репликой Аркадиной «Не покойна у меня душа» режиссер намечает паузу («V»).

В сценическом экземпляре от реплики Нины «Это так неинтересно» до реплики Маши «Как поэтично!» текст сокращен. Эти сокращения были сделаны при корректировке в 1896 году. Однако на полях рукописи слева от реплики Маши имеется еле различимая карандашная пометка: «*есть*». Эта пометка, очевидно, относится к спектаклям 1901 и 1902 годов. Вариант сокращения внесен уже по печатному изданию. В первой публикации пьесы в «Русской мысли» Чехов, делая купюру, исключил повтор монолога Мировой души, но вместе с тем восстановил просьбу Маши и отказ Нины. Чехов подчеркивал разницу Маши и Нины в их восприятии Треплева. Ему важна была та характеристика Треплева, которую дает Маша. В отличие от сценического варианта, при публикации была изъята лишь фраза Маши «Как поэтично!», которая являлась своеобразным рудиментом непосредственной реакции на произнесенный Ниной монолог из пьесы о Мировой душе. В спектаклях 1901 и 1902 годов эта реплика была сохранена, очевидно, для того, чтобы рельефнее подчеркнуть контраст между реакциями героинь. Чехов же в итоге приходит к более тонкому построению: за унылой реакцией Нины на просьбу Маши следует ее взволнованная поэтическая характеристика Треплева, после чего раздается храп Сорина.

Перед репликой Маши «Как поэтично!», обозначающей начало нового куска действия, Дарский намечает паузу «V», что усиливает контраст с репликой Нины «Это так неинтересно». Режиссер намечает паузу («F») и перед репликой Дорна «Спокойной ночи», отделяющую новый кусок действия, после того как зритель слышит храп Сорина. Значок-цезура («V») акцентировал паузу, ставящую своеобразный крест на судьбе Сорина и выражающую негативную оценку Сорина Дорном. Этим цезурам М. Е. Дарский придавал в спектакле большое смысловое значение.

Перед фразой Аркадиной «Что может быть скучнее этой вот милой деревенской скуки» режиссер ставит особый значок (V), обозначающий своеобразную акцентированную цезуру, относящийся к спектаклю 1902 года. В тексте первой публикации на этом месте появилось восклицание Аркадиной «Ах» (РМ. С. 133). Этим восклицанием А. П. Чехов, очевидно, хотел обозначить «перебивку» ритма сцены: Аркадина как бы пресекает перебранку Дорна и Сорина. К. С. Станиславский в спектакле МХТ в этом месте также реагирует на импульс, исходящий от автора. Здесь реакция Аркадиной приобретает не столь резкие формы, как у александринцев, а выглядит изнеженно-капризной: Аркадина произносит свою реплику, «потягиваясь в гамаке» (РЭС. Т. 2. С. 93). В сценический текст спектакля Дарского эта корректура {291} не вошла, зато при последующих постановках в сценическом экземпляре пьесы появился значок, отмечающий глубокую цезуру.

Шамраев (А. А. Санин) и Полина Андреевна (А. М. Дюжикова) выходили из второй правой кулисы на реплику Дорна «Расскажите вы ей…» (*Пр. 2 Санин Дюжикова*).

На реплику Сорина «Сейчас же подать сюда лошадей!» Аркадина (М. Г. Савина) и Тригорин (И. М. Шувалов) проходили из правой последней кулисы налево в дом (# *Пр. 4 Савина Шувалов*).

Нина (Л. В. Селиванова) выходила из третьей правой кулисы на реплику Полины Андреевны «Я понимаю» (# *Пр. 3. Селиванова # Лев. Ходотов (чайка)*) — Треплев (Н. Н. Ходотов) с убитой чайкой в руках выходил с левой стороны на реплику Нины «… смеются и сердятся, как все». Значком-цезурой «V» Дарский намечал паузу после того, как Треплев клал убитую чайку к ногам Нины.

Тригорин (И. М. Шувалов) выходил из правой кулисы на реплику Треплева «Будь он проклят вместе с моим самолюбием» (*пр. Шувалов (записи, книжка)*). Значком-цезурой «V», относящимся к спектаклю 1902 года, отмечена пауза перед репликой Нины после авторской ремарки: «Оба улыбнулись». Здесь М. Е. Дарский продлевает авторскую ремарку, подчеркивая, что между Ниной и Тригориным возникает момент взаимопонимания и взаимопритяжения.

Голос Аркадиной (М. Г. Савиной) раздавался из дома по авторской ремарке на реплику Нины: «Голова кружится… Уф» (*голос Савиной*). Голос Аркадиной (М. Г. Савиной) доносился из дома на ту же реплику, что и в спектакле 1901 года.

Здесь же сокращена реплика Нины: «Не надо так». Это сокращение, как видно, относится к периоду работы над спектаклем 1902 года, о чем свидетельствует перенос режиссерской пометки о доносящемся из дома голосе Аркадиной выше по тексту. В тексте журнальной публикации пьесы 1896 года эта реплика наличествует. Она была и в спектакле 1896 года. Купюра в финале пьесы начиналось сразу после этих слов. Реплика Нины была важна именно потому, что она впрямую наводила на сопоставление образа чайки с возможной судьбой Нины. Это предчувствие было важно для понимания пьесы зрителями. В спектакле МХТ К. С. Станиславский акцентировал эту реплику гигантской паузой — десять секунд (РЭС. Т. 2. С. 105).

В 1896 году со слов Нины «Не надо так» до ее реплики «Сон!» была сделана купюра. После реплики «Не надо так» Нина сразу подходила к рампе и произносила финальную реплику «Сон!». При работе над спектаклем 1902 года сначала была восстановлена реплика Аркадиной (из окна) «Борис Алексеевич!», и, наконец, весь финал, кроме реплики Тригорина «Сейчас!». То, что эти исправления относятся к спектаклю Дарского, подтверждается значками («б» и «VV»), свидетельствующими о восстановлении текста. Кроме того, М. Е. Дарский {292} акцентирует здесь «двойную» (по длительности) паузу. В спектакле МХТ Нина не выходила к рампе на финальной реплике, а садилась на скамью «с восторженным лицом», запрокидывала руки за голову, головой утыкалась в ствол дерева (РЭС. Т. 2. С. 105).

При начале третьего действия на сцене находились лишь Тригорин (И. М. Шувалов) и Маша (Г. В. Панова) — (*Шувалов Панова*). Бутафор должен был приготовить для Тригорина удочки (*удочки*). Специальное режиссерское указание (*Вход. пр. лев.*) поясняет, что в декорации спектакля 1902 года двери находились справа и слева.

Значок-цезура «V», относящийся к спектаклю 1902 года, подчеркивает, что авторская пауза возникает после слов Тригорина «Здесь советовать нельзя».

Нина (Л. В. Селиванова) появлялась справа на реплику Маши «Непременно с автографом» (# *пр. Селиванова*). В спектакле М. Е. Дарского Нина входила гораздо позже авторской ремарки. Специальным указанием режиссер напоминал бутафорам о необходимом актрисе реквизите (*медальон*).

Голоса Аркадиной (М. Г. Савиной) и Сорина (К. А. Варламова) должны были раздаваться из-за сцены на реплику Нины «Да, чайка» (# *голоса*). Следующая реплика Нины «Больше нам говорить нельзя» должна быть реакцией на голоса входящих Аркадиной и Сорина.

Аркадина (М. Г. Савина) и Сорин (К. А. Варламов) выходили из правой средней двери на реплику Нины «… умоляю вас» (*пр. ср. Савина Варламов*). Яков (Ю. Е. Поморцев) выходил одновременно с ними из левой двери (*Л. Поморцев*).

Значок-цезура «V», относящийся к спектаклю 1902 года, означает совпадающую с авторской ремаркой важную паузу в реплике Аркадиной перед словами «Вот уеду, так и не буду знать, отчего стрелялся Константин».

Яков (Ю. Е. Поморцев) и Горничная (А. Н. Нальханова) появлялись «с кардонками» из средней двери на реплику Тригорина «строки 11 и 12» (# *Ср. Поморц*[*ев*] *Нальх*[анова] *(кардонки)*).

Перед репликой Медведенко, который пытался помочь Сорину идти, возникает пауза («V»). Таким образом режиссер своеобразно «продлевает» авторскую ремарку.

По мизансцене М. Е. Дарского, Треплев (Н. Н. Ходотов) выходил справа, а Медведенко (Ю. Э. Озаровский) из средней двери (# *Пр., пр. ср. Ходотов Озаровский*). В соответствии с авторскими ремарками (когда Треплев плачет, а Аркадина расхаживает в волнении) режиссер в реплике Аркадиной намечает паузы («VV»).

На реплику Треплева (Н. Н. Ходотова) «Хорошо» из правой средней двери выходил Тригорин (И. М. Шувалов) с книгой в руке (# *пр. ср. Шувалов (книга)*). В данном случае выход Тригорина значительно {293} опережал авторскую ремарку. Соответственно, напряжение сцены возрастало. Тригорин фактически присутствовал при высказывании Треплева о том, что тому тяжело встречаться с любовником матери. Но Тригорин был столь поглощен поиском того места в собственной книге, на которое указала ему Нина, что, по всей видимости, не слышал бурных излияний Треплева. Возникал напряженный контрапункт этих мотивов, к чему, по всей видимости, и стремился Дарский.

Пауза («V») была намечена перед репликой Аркадиной «Впрочем, если хочешь, можешь остаться». М. Е. Дарский развивал таким образом авторскую ремарку о перемене тона Аркадиной с повелительного на индифферентный.

По мере того, как Аркадина впадала в пафос относительно своей любви к Тригорину, солнечный свет начинал меркнуть в окнах (*Убрать солнце*). Здесь возникал определенного рода символический эффект. Судя по всему, М. Е. Дарскому было не чуждо проявление некоторого «символизма» в переменах освещения. (Вспомним эффекты лунного света в первом действии.)

На реплике Тригорина «Бери меня, увози…» из-за сцены доносился звон бубенцов (*Бубенцы*). Вслед за звуковым эффектом Дарский делал здесь паузу. А затем шла реплика Аркадиной «Впрочем, если хочешь, можешь остаться». Таким образом, было ясно, что отъезд уже бесповоротно решен Аркадиной, лошади стояли у подъезда, и выбора у Тригорина практически не оставалось. Этот прием сценически обострял заданную А. П. Чеховым в пьесе ситуацию. Здесь явно ощущается влияние принципов спектакля МХТ.

Пауза, намеченная режиссером («V») после реплики Аркадиной «Вместе так вместе», совпадала с авторской ремаркой и как бы продлевала ее. В этот момент Тригорин что-то записывал в свой блокнот. Этот акцент, видимо, был важен для М. Е. Дарского. Здесь возникала своеобразная «двойная оценка»: Тригорин пытался фиксировать разворачивающуюся реальность, Аркадина следила за своеобразием его реакции. За этой паузой следует ее реплика «Что ты?». Звон бубенцов (*Бубенцы*) задавал в спектакле звуковой фон всей сцене отъезда. Он повторялся, в отличие от предыдущих спектаклей, несколько раз в финале третьего действия.

На реплику Тригорина «… котлеты, разговоры» слева выходили Шамраев (А. А. Санин) и Яков (Ю. Е. Поморцев). Одновременно с Шамраевым и Яковом из правой средней двери выходила Горничная (А. Н. Нальханова) с «кардонками и рулоном» (# *Л. Санин Поморцев пр. ср. Нальханова (кордонки и др.)*).

На реплику Шамраева «Мы попали в запендю» слева выходила Полина Андреевна (А. М. Дюжикова) с корзиночкой слив и повар (А. М. Щепкин) — (# *Дюжикова (сливы) Щепкин*).

{294} На реплику Полины Андреевны «Время наше уходит» из правой средней двери выходили Сорин (К. А. Варламов) и Медведенко (Ю. Э. Озаровский) — (*пр. ср. Варламов Озаровский*).

Тригорин (И. М. Шувалов) появлялся слева (*Вх. Шувалов. Л. Шувалов*). Нина (Л. В. Селиванова) выходила справа на реплику Тригорина «Она, кажется, на террасе» (# *пр. Селиванова*). Вначале Дарский предполагал, что голос Аркадиной (М. Г. Савиной) будет звучать из-за сцены на реплику Тригорина «Дорогая моя» перед авторской ремаркой «Продолжительный поцелуй», соответственно синхронно с поцелуем (# *голос Савиной*). Но затем режиссер выстроил сцену таким образом, что слова Аркадиной доносились чуть раньше, на реплике Тригорина «выражение ангельской чистоты…» В этом случае поцелуй возникал как бы вопреки воле Аркадиной. Именно эту краску Дарский и подчеркивал в финале третьего действия.

После поцелуя Тригорин (И. М. Шувалов) уходил на зов Аркадиной, а Нина оставалась на сцене одна ([Тригорин] *уходит*). В этом коренное отличие финала третьего действия в спектакле Дарского от той же сцены в интерпретации Карпова. Если Карпов «романтизировал» эту сцену, то Дарский смотрел на ситуацию реальнее и «трезвее», подчеркивая драматизм будущей судьбы Нины.

В финале третьего акта после ухода Тригорина слышался звон бубенцов (*бубенцы*), и на сцену слева выходили Шамраев (А. А. Санин), Яков (Ю. Е. Поморцев), Полина Андреевна (А. М. Дюжикова), а справа Горничная (А. Н. Нальханова) — (# *Л. Санин Поморцев Пр. Нальханова Л. Дюжикова*). Этим аккордом М. Е. Дарский как бы завершал сцену прощания. Тригорин ускользал, а Нину обступала обыденная жизнь…

В четвертом действии при поднятии занавеса на сцену из средней двери выходили Медведенко (Ю. Э. Озаровский) и Маша (Г. В. Панова) — (*ср. Озаровский Панова*). На реплику Медведенко «будто в нем кто-то плакал» сверкала молния (# *Молния*). Этот эффект создавал особую почти мистически-зловещую атмосферу четвертого действия. Такого рода эффекты характерны для спектакля М. Е. Дарского. Перед репликой Медведенко «Поедем, Маша, домой!» возникала пауза «V», совпадающая с авторской ремаркой.

Полина Андреевна (А. М. Дюжикова) на реплику Маши «Пристал» выходила с подушкой из средней двери (*Дюжикова ср. подушки*). В соответствии с первоначальной пометкой, расположенной слева на полях, с подушкой в спектакле 1902 года выходил Треплев (Н. Н. Ходотов) — (*Ходотов пр.*). Однако затем фамилия Ходотова в этой пометке была зачеркнута и вписано «*ср. Дюжикова*», что означало, что с бельем и подушкой из средней двери выходила именно Полина Андреевна (А. М. Дюжикова). Выход же Треплева был намечен позже. Он появлялся из правой двери. Однако, так или иначе, но эпизод {295} приготовления постели для Сорина присутствовал и в спектакле 1902 года. Это подтверждают и фотографии (на диване мы видим приготовленную постель).

В реплике Медведенко после слов «Так я пойду» отмечена пауза («V»). М. Е. Дарский вводит эту паузу, чтобы подчеркнуть нерешительность и слабую надежду Медведенко на внимание со стороны Маши и возможность остаться. «На уход» Медведенко слышен звук хлопнувшей или скрипнувшей ставни (*Ставня*). Этот звуковой акцент был необходим М. Е. Дарскому, чтобы подчеркнуть звуком захлопнувшейся створки окна безнадежность, исчерпанность в отношениях Маши и Медведенко. По контрасту с этим «знаком безнадежности» зрители должны были воспринимать «заигрывания» и «наставления», с которыми Полина Андреевна адресовалась к Треплеву.

После реплики Полины Андреевны «Она славненькая» возникает пауза («V»). М. Е. Дарский акцентирует внимание на авторской ремарке, где паузой отмечен психологический переход Полины Андреевны от разговора о дочери к разговору о собственном горьком жизненном опыте. Это приводит ее к нравоучительным сентенциям.

После ухода Треплева (Н. Н. Ходотов) на сцене остаются только Маша (Г. В. Панова) и Полина Андреевна (А. М. Дюжикова) — (*двое*). Меланхолический вальс начинал звучать из-за сцены на фоне реплики Маши о скором отъезде (*Музыка*). Одновременно из средней двери появлялись Медведенко (Ю. Э. Озаровский) и Дорн (Г. Г. Ге), которые везли в кресле Сорина (К. А. Варламова) — (# *Ср. Озаровский Варламов Ге (кресло)*).

На реплику Дорна «Из гостиной сделался кабинет» за сценой звучали колотушки сторожа (# *колотушки*). Этот звуковой эффект в спектакле 1901 года был дан несколько раньше авторской ремарки. А. П. Чехов же своим указанием акцентировал реплику Маши «Он может, когда угодно, выходить в сад и там думать». Авторская ремарка в экземпляре трижды подчеркнута. Очевидно, это подчеркивание относится к спектаклю 1902 года, где ее значение было восстановлено, и звук колотушек раздавался точно по ремарке Чехова.

В ходе подготовки спектакля 1902 года в реплике Сорина, которого играл К. А. Варламов, были сокращены французские слова: «L’home, qui a voulu». Это сокращение, несомненно, касается спектакля Дарского, так как купюра сделана рукой помощника режиссера цветным карандашом. К тому же следов сокращений 1896 года здесь нет, данная реплика полностью присутствует в тексте первой журнальной публикации (РМ. С. 151). Мотив подобного сокращения понятен: текст упрощался для удобства исполнителя.

Звуковой эффект: вой ветра (*Ветер*) раздавался вслед за колотушками сторожа. Звуковая партитура этой сцены достаточно насыщена: {296} звуки рояля, вой ветра, стук колотушек сторожа. Все это создавало достаточно тревожную атмосферу.

В то время как Дорн (Г. Г. Ге) начинал напевать романс, за сценой прекращались звуки фортепьяно (*Конец* Музыки). Для М. Е. Дарского очень важен был этот контраст: погружение Треплева в меланхолию возникало на фоне иронического «остранения» Дорна.

М. Е. Дарский наметил паузу («V»), которой он отделял романс Дорна от реплики Сорина. Тем самым режиссер вводил своеобразную оценку, необходимую для подчеркивания контраста меланхолии Треплева и иронии Дорна. На реплику Дорна «Хотел стать действительным статским советником и стал» в спектакле возникал световой эффект — сполох молнии («*Молния*»). Здесь этот эффект, использованный Дарским, мог прозвучать одновременно и в мистическом и в ироническом плане: Дорн с его «игрой в Мефистофеля» (недаром его романсы из «Фауста»!) произносит некое «пророчество» о судьбе и тут же следует «театральный эффект» (словно из пьесы Треплева). Треплев (Н. Н. Ходотов) выходил слева несколько раньше авторской ремарки на реплику Дорна «Вы 25 лет прослужили» (# *Л. Ходотов*).

Перед репликой Медведенко в соответствии с авторской ремаркой возникала пауза («V»). М. Е. Дарский подчеркивал значение этой паузы, ибо в ней прочитывалась невольная оценка сложности отношений Дорна, Треплева и Медведенко. Контраст меланхолии, иронии и жизненной прозы здесь выражался в настороженном отношении этих персонажей друг к другу.

В звуковой партитуре спектакля возникал новый эффект (*Звонки*). Звонки возвещают о приезде Аркадиной и Тригорина. Они начинали звучать как раз во время рассказа Треплева о Нине на реплике «Что ни строчка, то больной, натянутый нерв». Таким образом режиссер нагнетал тревожную, нервную атмосферу сцены.

На реплике Сорина «Прелестная была девушка» из средней двери слышались голоса Аркадиной (М. Г. Савина) и смех Шамраева (А. А. Санин) — (*Ср. голос Савина Санин*). На реплику Треплева «Да, я слышу маму» из средней двери появлялись Аркадина (М. Г. Савина), Тригорин (И. М. Шувалов) и Шамраев (А. А. Санин) — (# *ср. Савина (книга) Шувалов Санин*).

Треплев (Н. Н. Ходотов) уходил на реплике «Я пройдусь» по авторской ремарке (*Ходотов* |уходит|). Это полностью соответствовало авторской ремарке. Вместе с тем, М. Е. Дарский вводит отсутствующую у Чехова паузу («V») перед репликой Маши «Все поставили?», чтобы обозначить начало игры в лото. Эта сцена в спектакле Дарского восстановлена полностью по тексту первой авторской публикации пьесы.

На реплику Аркадиной «До сих пор голова кружится» из-за сцены с левой стороны начинает звучать фортепьянный вальс (# *Л. Музыка* {297} *Рояль*). На фоне этого вальса шла игра в лото и рассказ о гастролях Аркадиной в Харькове. На реплику Дорна «Он мыслит образами» звуки меланхолического вальса за сценой прекращались (# *Конец Музыки*). В спектакле Дарского существовала своеобразная перекличка поэтических порывов Треплева и «рационалистическими» комментариями Дорна. Треплев (Н. Н. Ходотов) выходил из левой двери на реплику Дорна «Вы рады, что у вас сын писатель?» (*Л. Ходотов*).

Перед началом монолога Треплева возникала пауза («V»). Она совпадала с авторской ремаркой: «Собирается писать; пробегает то, что уже написано». М. Е. Дарский вводит этот «затакт» для того, чтобы помочь Н. Н. Ходотову войти в нужное состояние. С помощью режиссерской пометки (*Один*) Дарский подчеркивает, что Треплев оставался на сцене один. Это важно было подчеркнуть особо, так как театр использовал текст пьесы, в котором имелся и первый вариант этого эпизода, где на сцене присутствовал еще и заснувший в кресле Сорин. Авторская ремарка «Все уходят» помощником режиссера подчеркнуты дважды.

На протяжении монолога Треплева (Н. Н. Ходотова) из-за сцены доносились звуки вилок и ножей (*Звук вилок и ножей*). Звуковой фон был необходим Дарскому, чтобы острее подчеркнуть конфликт поэтических, творческих мук Треплева с прозой и обыденностью жизни. Это — одна из лейттем спектакля 1902 года.

Стук в стекло балконной двери раздавался на реплику Треплева «Это свободно льется из души» (# *в стекло*). Через балконную дверь слева появлялись Треплев (Н. Н. Ходотов) и Нина (Л. В. Селиванова) — (*пр. Селиванова*). Перед репликой Треплева «Тут нет замка» М. Е. Дарский намечает паузу («V»), как бы продлевая авторскую ремарку, в соответствии с которой Треплев пытался запереть все двери, чтобы тем самым отгородиться от всех посторонних. Далее он намечает паузу в реплике Нины после слов «Тепло, хорошо» перед словами «Здесь тогда была гостиная». Эта пауза, отсутствующая у А. П. Чехова, нужна режиссеру, чтобы дать возможность актрисе развернуть «оценку», в чем явно ощущается влияние стиля МХТ.

На реплику Нины «Сядем и будем говорить» за окнами раздавался шум ветра (# *Ветер*). Этот эффект в интерпретации Дарского носил открыто эмоциональный характер. Режиссер создавал особую атмосферу действия: шум ветра за окнами, полумрак на сцене, голоса ужинающих в столовой, а на первом плане — тихо разговаривающие Нина и Треплев. Таким образом Дарский очень корректно «раскрывал» авторский текст: «Хорошо здесь, тепло, уютно… Слышите: ветер? У Тургенева есть место…» В монологе Нины после авторской ремарки: «Берет его за руку» режиссер намечает длинную паузу («VV»). Такими паузами М. Е. Дарский акцентировал все проявления сильных эмоциональных состояний у Нины. Грозовой сполох, по мысли режиссера, {298} венчал кульминационный монолог Треплева (*Молния*). Таким световым эффектом он подчеркивал трагическую значимость этого монолога. В общей лирико-поэтической тональности спектакля 1902 года подобный эффект воспринимался вполне органично.

Намечая паузу в реплике Нины перед словами «Дайте воды» («V»), М. Е. Дарский как бы продлевал авторскую ремарку: «сквозь слезы». Режиссер «продлевает» паузу и перед репликой Треплева на авторской ремарке: «Дает ей напиться», создавая все условия, чтобы «чувства» и «переживания» в этом спектакле обстоятельно, «по-мхатовски» проживались.

На реплику Треплева «Я не верую и не знаю, в чем мое призвание» из-за сцены слышался голос и смех Тригорина (И. М. Шувалов) — (# *голос смех Шувалова*). В этом моменте действия М. Е. Дарский отмечает паузу («F») в реплике. Нина, согласно авторской ремарке, прислушивается к голосам за сценой. Пауза носит здесь почти бытовой, «оценочный» характер. Режиссер спектакля 1902 года, в отличие от Е. П. Карпова, который отмечал лишь логические паузы, подчеркивал, что все внимание Нины сосредоточено за пределами сцены, там, где находился Тригорин.

В спектакле Дарского пауза («V») в реплике Нины возникала и перед чтением монолога из пьесы Треплева. Из этой паузы, по мысли режиссера, рождалось новое состояние героини.

После ухода Нины, перед репликой Треплева «Не нужно говорить маме…», возникала пауза («V»). Она соответствовала авторской ремарке в тексте пьесы. Треплев (Н. Н. Ходотов) уходил, разорвав на глазах у зрителей свои рукописи.

Режиссерская пометка в тексте, относящаяся к спектаклю 1902 года, фиксирует возникающую «перемену освещения» после «мимического монолога» Треплева (*Погасить печь*). Отсветы огня в печи придавали всей сцене тревожный оттенок. Сразу же после ухода Треплева пламя как бы само собой гасло. Этот почти символический эффект опять же характерен для спектакля М. Е. Дарского. Две теплящиеся печи, дающие «общий красноватый тон комнате», предполагал и К. С. Станиславский в спектакле МХТ, однако впоследствии отказался от этой идеи (РЭС. Т. 2. С. 135).

После ухода Треплева в комнату входили Дорн (Г. Г. Ге), Шамраев (А. А. Санин), Полина Андреевна (А. М. Дюжикова), Яков (Д. Н. Локтев), Тригорин (И. М. Шувалов) — (*Все ~~Далматов~~ Ге Санин Дюжикова Локтев Шувалов*).

И, наконец, значком-цезурой («V») Дарский отмечает паузу перед репликой Дорна: «Так и есть. Лопнула склянка с эфиром».

{299} В постановке чеховской «Чайки», осуществленной М. Е. Дарским в 1902 году, все по-мхатовски подробно. Некоторые детали, словно перекочевали на александринскую сцену из московского спектакля. Здесь и качалка, и венские стулья, и скамейка, словно опоясывающая старую липу. Однако есть в этом спектакле и особая театральная подчеркнутость образов. В первом акте в начале действия заходит солнце, и небо окрашивается красным светом, а восходящая луна, «незаметно для глаза движущаяся», освещает «главным образом эстраду», как луч театрального прожектора, «а все остальное пятнами через листву». Во втором акте контрастом яркому сверкающему дню служит стоящая с боку площадки старая **треснутая** липа, опоясанная круглой скамейкой. А в третьем действии режиссером была подчеркнута замкнутость интерьера (все двери вели в другие комнаты). Четвертый акт поражал цветом темно-желтых обоев и изломанностью линий комнаты, которая становилась последним прибежищем разочарованного в жизни Треплева.

М. Е. Дарский снабдил свое монтировочное требование специальными рисунками, в которых был найден пространственный образ каждой сцены. Декорации к спектаклю, как уже указывалось, писались специально. Первый и второй акты оформлял специалист по пейзажным декорациям П. Б. Ламбин, павильоны третьего и четвертого актов — А. С. Янов. Рецензенты особо отметили в первом акте густой парк, походивший на таинственный театральный лес, и обратили внимание на необычный, кричащий излом в архитектуре комнаты в финале, где как символ мертвой искусственности царствовала превращенная в чучело чайка. Казалось, на сцене во многом были повторены планировки МХТ, однако на репрезентативной александринской сцене им было придано подчеркнуто театральное звучание.

Дарский поставил спектакль о художнике, фантазия которого увлекла его в искусственный и изломанный мир, искажающий и омертвляющий реальность, далекий от мира жизненных чувств и страстей. Поэтому Нина должна была появиться здесь как чужестранка, залетевшая на миг из реального мира в лабораторию алхимика. Мучаясь этой отъединенностью от мира реальных страстей, от невозможности искренней горячей любви, от сознания угасающего без жизни вдохновения, погибал в этом мире Костя Треплев. Спектакль был, несомненно, о нем, тем более что здесь не было уже другого центра — Нины-Комиссаржевской.

Л. В. Селиванова привнесла в спектакль лирическую свежесть и естественность юности. Она, по общему признанию, удачно аккомпанировала Ходотову, рельефно и крупно создавшему в спектакле образ интеллигента-творца, одержимого своей художественной идеей. Таким образом, «Чайка» в интерпретации александринцев «трансформировалась» {300} от «жизненной полифонии» к драме идей и характеров. Именно это обстоятельство сделало «Чайку» уже в новых эстетических условиях сугубо александринской.

Классик Чехов в данном случае был подан в современной «мхатовской упаковке», тщательно и «художественно» проработанный, скорректированный в соответствии с особенностями актерского искусства александринской сцены. Впрочем, постановка «Чайки» «в духе Художественного театра» на подмостках Александринки уже мало кого могла удивить.

Если А. Р. Кугель, спустя семь лет после «провала», все еще продолжал оправдываться, говоря о своей беспристрастности и искренности в неприятии «Чайки» как несовершенного произведения А. П. Чехова[[457]](#footnote-458), то новая критика уже не видела в «реабилитации» «Чайки» на александринской сцене никакого исключительного смысла. Скорее, наоборот. Д. В. Философов в «Театральных заметках» на страницах «Мира искусства» иронически воспринимал элементы «подражания МХТ» в новой постановке М. Е. Дарского[[458]](#footnote-459). Он считал, что, если в 1896 году новации А. П. Чехова в «Чайке» действительно могли всколыхнуть эстетическую реальность, то спустя шесть-семь лет они превратились уже в известный и зачастую избитый прием, в своеобразную «чеховщину», которая стала на театральных подмостках чуть ли ни расхожей монетой[[459]](#footnote-460).

Говоря об использовании постановочных приемов МХТ, большинство критиков подчеркивало лишь формальную «похожесть» спектакля александринцев на указанный образец. Отмечая светлую грусть, мягкость тона, простоту и искренность милой и трогательной Нины (Л. В. Селивановой), изумительную точность и яркость образа Аркадиной (М. Г. Савиной), контраст внешней внушительности и внутреннего безволия Тригорина (И. М. Шувалова), типичность Сорина (К. А. Варламова), нервность и чувствительность Треплева (Н. Н. Ходотова), кротость и доброту Маши (Г. Н. Пановой), критики вместе с тем указывали, что природа александринской сцены не терпит полутонов. Так Ю. Д. Беляев считал, что «художественникам» в Москве помогал «самый театр — маленький, уютный, в котором ничего не пропадало для зрителя незамеченным и где всему представлению сообщался какой-то мягкий, интимный характер»[[460]](#footnote-461). Критику казалось, что Чехова «вообще нельзя играть на большой сцене ввиду множества чисто технических условий его пьес». В этой связи возникает весьма {301} принципиальный вопрос о проблеме соответствия искусства александринцев современным эстетическим системам. З. Н. Гиппиус в статье, помещенной в газете «Новости» под псевдонимом «Х.», отмечала, что александринские артисты привыкли «очерчивать то или иное из действующих лиц пьесы грубо, но с не допускающей сомнений простотой»[[461]](#footnote-462). Их «резкие мазки», по мнению критика, не имеют ничего общего с «тонкой акварелью» чеховских образов, отчего «простота искусства александринцев» кажется автору статьи «хуже воровства». Каждый тип, настойчиво и грубо заявляющий о себе со сцены, похож здесь на Собакевича, считает рецензент. Чеховские же пьесы, где «отсутствуют герои», где неуместна «собакевичевская типажность», могут быть исполнены лишь труппой, построенной по «демократическому принципу», где «премьерство героев» уступает место «главенству толпы». Безусловно, «главенство толпы» не могло прижиться в «театре прославленных мастеров», однако серьезные шаги по обузданию премьерства и направленные на борьбу с начинавшей отдавать провинциализмом грубой гаерской манерой «первачей» были предприняты и П. П. Гнедичем, и В. А. Теляковским.

У московских «художественников» александринцы, конечно же, могли почерпнуть только постановочные приемы, а также стремление к общему «художественному единству» постановки, исходящему из индивидуализированного образного строя той или иной пьесы. Специфика же актерской игры, общения с залом и природа сценического самочувствия здесь в корне разнились. Несомненно, игра александринских мастеров со временем сделалась тоньше и «культурней», в ней «под оком» эстетически грамотной режиссуры стало меньше вкусовых проколов. Однако по-прежнему присутствовала подчеркнутая театральность и «репрезентативность», которые, казалось, сроднились с великолепием и величественностью сценического портала и зрительного зала Александринки.

Произошла ли «реабилитация» «Чайки» в 1902 году? И да, и нет. В том, что «провала» на сей раз не было, сходились все без исключения. Рецензенты отмечали «обдуманность» и «тщательность» постановки, с удовлетворением писали и об актерских работах. В. А. Теляковский праздновал победу «режиссерского направления»[[462]](#footnote-463). П. П. Гнедич писал А. П. Чехову о несомненном успехе. Однако в отношении «успеха» единодушия у критиков не было[[463]](#footnote-464). Ф. В. Философов иронизировал[[464]](#footnote-465), З. Н. Гиппиус писала о том, что постановка «не {302} захватила публику»[[465]](#footnote-466)… Но дело здесь было даже не в отсутствии единодушия критиков. «Реабилитация» «Чайки» произошла уже в том смысле, что театр обнаружил определенное движение в сторону современных художественных систем, навстречу новому театру, включившись в поиски своего творческого «лица» в «предлагаемых обстоятельствах» нового века.

За «Чайкой» в 1900‑е годы последовали постановки других пьес А. П. Чехова. На александринской сцене появились «Вишневый сад» (1905), «Дядя Ваня» (1909), «Иванов» (1909), «Три сестры» (1910). Из сезона в сезон продолжали идти его водевили. Александринский театр искал и находил ту грань между жизненной правдой и подчеркнутой театральностью, которая некогда стала для него «камнем преткновения».

# **{****303}** Послесловие: Чеховская традиция Александринки

## **{****304}** Послесловие

«Чайка», сыгранная александринцами в 1902 году, явилась последней «прижизненной» постановкой большой чеховской пьесы в императорском театре. История взаимоотношений Чехова-драматурга с казенной сценой — это история сложного и драматичного перехода от одной художественной системы к другой. Героем этой драмы был, в первую очередь, сам автор, вознамерившийся сразиться со всей многоуровневой системой театральных условностей, со стереотипами и установками зрительского восприятия, с разноголосицей представителей различных эстетических партий и критических направлений. Спустя десять лет после смерти драматурга фельетонист «Петербургской газеты» попытался ответить на вопрос, почему же Чехову так отчаянно не везло на «образцовой» казенной сцене. Автору публикации в голову не пришло ничего иного, как свалить всю вину на творческую установку драматурга: «Сам виноват, покойник писал для литературы, а не для актеров Александринского театра»[[466]](#footnote-467).

Героями этого драматического сверхсюжета стали люди из окружения писателя. Они послужили прототипами персонажей, «соткавшихся» из самой жизни и перешедших на сцену, а затем возвратившихся обратно в жизнь. Героями этой драмы стали и цензоры, пытавшиеся сориентировать индивидуализированную структуру драматических опытов писателя в координатах морально-этических и идейных установок времени, и «мудрецы» из Театрально-литературного комитета, искавшие аналоги чеховских пьес в ходовом репертуаре русской драматической сцены, и артисты Александринского театра, стремившиеся уловить авторские тона, но растерявшиеся на полпути от сложившихся александринских стереотипов к своему артистическому и личностному «я». Драматической фигурой в этой эстетической драме стал и главный режиссер театра, первый постановщик «Чайки» Евтихий Карпов, чрезвычайно много сделавший в переходный для театрального искусства период, но так и оставшийся в нашем сознании автором «провала». Активным действующим лицом этой театрально-эстетической коллизии стала и публика, которая своим действенным участием активно корректировала саму драматургическую структуру чеховских пьес в ходе их сценических представлений. Как никогда история взаимоотношений Чехова с императорской сценой обнажила драматургию зрительских реакций и аффектов, определяющих и, в известной степени, детерминирующих смысл происходящего на сцене. И, наконец, {305} героями исследуемого в данной работе сверхсюжета стали театральные критики, попытавшиеся придать свершающимся на их глазах событиям эстетическую определенность и значение.

Столкновение новаторских драматических структур пьес А. П. Чехова с условностями старого театра, стереотипами зрительского восприятия и канонами театральной критики обнаруживало двухсторонний конфликтный процесс. С одной стороны, консервативная сценическая система претерпевала изменения, с другой — происходила эволюция самого Чехова-писателя в направлении от «стихийного» новаторства в области драматургической формы к формированию отчетливой театрально-эстетической позиции.

Шесть лет, с 1896 по 1902 год, явились для Александринского театра временем, когда происходила творческая «перестройка» всех элементов спектакля, когда от жестко предуказанной, безличной системы жанров и амплуа театр, в рамках присущей ему традиции, переходил к системе стилизации, когда на новом этапе собирательность искусства александринцев стала переосмысливаться не на «механистическом» монтировочном уровне (что, в отличие от «ансамблевости» искусства Малого театра, собственно говоря, и определяло специфику александринского спектакля на протяжении XIX века), а на уровне стилевого единства отдельных спектаклей, сосуществующих (или эклектично сочетающихся) в рамках общей «репертуарной сетки».

Вспоминая в 1930‑х годах Александринский театр начала XX века и говоря о «лице театра», Л. С. Вивьен в программной речи подчеркнул, что «золотой век» искусства александринцев характеризовался своеобразным сосуществованием на одной сцене различных стилей и направлений (от Всеволода Мейерхольда до Евтихия Карпова), объединенных признанием главенствующей силы актерского мастерства и в рамках отдельных спектаклей создающих стилистически определенные художественные структуры[[467]](#footnote-468).

Иными словами, он фактически признавал, что от главенства жанровых архетипов в эпоху рождения режиссерского театра Александринка перешла к своеобразной, говоря современным языком, полистилистике.

Впервые столкнувшись с демонстративно индивидуализированной авторской, драматургической и стилевой структурой при постановке чеховской «Чайки», Александринский театр, сначала попытавшись пойти ей навстречу, в итоге отказался подчиниться авторской воле и под влиянием зрительских реакций и атаки театральной прессы стал активно адаптировать пьесу к привычным для него формам. Именно на этом пути он смог достичь компромисса и добиться некоторого успеха на последующих после скандальной премьеры представлениях.

Провалив «авторский театр» на своей сцене, Александринка, между тем, под влиянием сложившейся кризисной ситуации активизировала поиск «новых форм» в искусстве. Этот поиск шел по пути значительной эстетической работы, связанной с «окультуриванием» {306} грубоватого и разнохарактерного искусства «первачей» Александринки, с попыткой обретения стилевого единства спектаклей. В этом отношении большое значение приобретала деятельность П. П. Гнедича на посту руководителя драматической труппы. Он был сторонником утверждения *художественного* подхода к постановке драматургических произведений. На рубеже веков в Александринском театре начинает утверждаться принцип стилевой определенности спектаклей, который впоследствии был переосмыслен (уже Вс. Э. Мейерхольдом) в *принцип стилизации*. Именно через стиль, воспринимаемый как отражение стиля эпохи или стиля автора, на александринской сцене обретается новое художественное единство. В «веер стилизаций» (a la античная трагедия, a la XVIII век, a la МХТ, a la Островский, a la Каратыгин и т. д.) попадает и чеховская драматургия.

Приглашение в 1900‑е годы режиссеров различных художественных направлений (в том числе и бывших московских «художественников») свидетельствовало о стремлении «образцовой сцены» быть восприимчивой к новейшим театральным течениям и стилизовать свое искусство в их духе. В этом контексте и была задумана реабилитация «Чайки». Чехов в новом александринском спектакле был, что называется, стилизован в духе спектаклей Московского Художественного театра. Эту постановку и воспринимали исключительно как подражание, как своеобразную стилизацию. Новая александринская «Чайка» 1902 года не заключала в себе самостоятельного постижения «духа автора». Автор, как писали проницательные рецензенты, в прямом и переносном смысле этого слова «не присутствовал в театре» на своей «реабилитации». Он лишь порою угадывался в подчеркнуто театральных «оборотах» сценической игры, передававших авторскую иронию по отношению к ситуациям и характерам. Именно в этом направлении сочетания правды личностного «я» артиста с открытой заостренностью сценической стилизации, очевидно, и крылась «тайна» александринского Чехова.

После открытий МХТ, после известного рода «канонизации» подхода Станиславского к чеховской драме, Александринский театр продолжал упорно искать «своего» Чехова. Уже после смерти писателя здесь один за другим стали появляться его драматургические произведения. В сентябре 1905 года Ю. Э. Озаровский поставил «Вишневый сад», вокруг которого развернулась активная полемика. Александринский театр упрекали в том, что здесь уже не хотели ставить Чехова «как у Станиславского», но «не хотели и так, как раньше ставили на александринской сцене»[[468]](#footnote-469). Между тем этот спектакль оказался «долгожителем» и шел вплоть до начала 1920‑х годов.

«Урожайным» на чеховские постановки стал 1909 год, когда отмечалось пятилетие со дня смерти драматурга. В Александринском театре появились постановки «Дяди Вани» и «Трагика поневоле», были возобновлены «Иванов» и «Свадьба». В том же 1909 году Ю. Э. Озаровский осуществил постановку драмы Чехова «Три сестры».

{307} Принципиальными в этом ряду, конечно же, являются спектакли, постановленные Озаровским. На его долю выпала сложнейшая задача: найти свой подход к драматургии Чехова после спектаклей К. С. Станиславского, признанных критикой «образцовыми» в плане истолкования чеховской драматургии. Сравнивая постановку александринцев со спектаклем МХТ, критики отмечали, что режиссер демонстративно не следует стилю и методу «художественников». Главной отличительной чертой постановок Озаровского было «стремление показать самостоятельную работу и толкование»[[469]](#footnote-470). «Казенная сцена, — писал относительно “Трех сестер” критик, — отказалась в этой пьесе от чистого настроения — от драгоценнейших оттенков, от полутонов, и, главное, — от пауз, и диалог бежал, круто падая и подымаясь вновь, с исключающей всякую интимность торопливостью»[[470]](#footnote-471).

Еще в интерпретации «Вишневого сада» критиков ставили в тупик отсутствие элегических тонов, острая характерность в обрисовке некоторых образов[[471]](#footnote-472). В «Вишневом саде» это в первую очередь касалось трактовки образа Раневской, роль которой исполняла В. А. Мичурина-Самойлова. Отсутствие внутренней поэзии, «невыплаканных слез», присущих исполнению О. Л. Книппер в МХТ, создавало впечатление, что александринская артистка «оттенила только легкомыслие Раневской». Критики заметили лишь «блестящее жонглирование словами и кокетливое подергивание плечами»[[472]](#footnote-473), не вдаваясь в общую трактовку пьесы режиссером. Но из рецензий на спектакль, а также из экспликации самого Ю. Э. Озаровского[[473]](#footnote-474) становится ясно, что резко критическое отношение к героям, «прозевавшим» вишневый сад, последовательно реализовано в структуре спектакля. Элегантность, артистизм и беспомощность Раневской, позерство и искусственность пафоса Гаева (В. П. Далматов), резавшая ухо «искусственность тона» и утрированная восторженность Ани (Л. В. Селиванова), карикатурность Епиходова (Петровский), застывшая в своей жизнерадостности фигура Симеонова-Пищика (К. А. Варламов) — были противопоставлены мрачной, пугающей своей силой натуре Лопахина (Ст. Яковлев), с одной стороны, и растворившейся в почти бесплотной незлобливости и преданности господам и дому фигуре Фирса (П. М. Медведев) — с другой[[474]](#footnote-475).

Постановка «Трех сестер», осуществленная Ю. Э. Озаровским в 1909 году, почти не вызвала разногласий у критиков и, по словам {308} Ю. Беляева, «канонизировала» Чехова на «образцовой сцене»[[475]](#footnote-476). Характеризуя манеру исполнения, критик говорит о том чувстве меры, которое помогло, избежав уже штампованных «чеховских» приемов, найти краски, позволяющие передать «однозвучный жизни шум». Беляев отмечает «симфонизм» постановки, где в «печальных аккордах предчувствий и воздыханий не затерялись, однако, голоса отдельных исполнителей»[[476]](#footnote-477). Критика заметила и «теплый комизм» Чебутыкина (В. Н. Давыдова), и мечтательность идеалиста-немца «с русской душой» Тузенбаха (Вс. Мейерхольда), и «тютчевские слезы» Ирины (М. Ведринской) в третьем акте, и внешнюю типичность Ольги (И. Стравинской), и волнующую «задушевность» Маши (В. А. Мичуриной-Самойловой)[[477]](#footnote-478).

В отличие от спектакля К. С. Станиславского, по словам рецензентов, спектакль Александринского театра был более резок и беспощаден к героям[[478]](#footnote-479).

Такая тенденция, решительно порывающая со слезливо-элегическими тонами в трактовке произведений Чехова, стала характерна (уже вполне осознанно и определенно) для чеховских спектаклей Александринского театра. Эта линия обрела свою убеждающую определенность в постановке «Трех сестер», а затем уже через много десятилетий была продолжена Р. А. Горяевым в его знаменитом спектакле «Вишневый сад» (1972). С другой стороны, известного рода «романтизация» главного поэтического образа, которая была характерна и для первой постановки «Чайки» в 1896 году с В. Ф. Комиссаржевской, и для второй александринской версии пьесы в 1902 году с Н. Н. Ходотовым, была продолжена Л. С. Вивьеном в его спектакле 1954 года. К воплощению на сцене «симфонизма» жизни Александринский театр стремился и в своей версии «Трех сестер», которую он осуществил в 1996 году, ровно через столетие после трагического инцидента с первой постановкой «Чайки»…

«Круг завершен, — констатировал в 1905 году театральный обозреватель газеты “Речь”. — Театр Чехова целиком приобщен, наконец, к Александринской сцене»[[479]](#footnote-480). И хотя чеховские спектакли Александринского театра вызывали и вызывают активные споры, хотя они постоянно, и далеко не всегда в их пользу, сравнивались со спектаклями МХТ, драматургия Чехова прочно вошла в репертуарную обойму александринской сцены, открывая свой самостоятельный путь постижения чеховских образов.

# **{****309}** Приложения

## **{****310}** Приложение 1

ПРОТОКОЛ № 31

14 сентября 1896 г.

Присутствовали:

за председателя А. ПОТЕХИН

члены: 1. П. И. ВЕЙНБЕРГ

2. И. А. ШЛЯПКИН

3. \_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

Слушали:

Отчет о пьесе ЧАЙКА, ком. в 4 действ.

Антона Чехова

Постановили:

Пьеса Чайка в 4 д. признается удобною для постановки на сцене Императорских театров.

За председателя А. Потехин [подпись]

П. Вейнберг [подпись]

И. Шляпкин [подпись]

[По реестру Библиотеки № 603.

По Петербургскому отделению № 327]

«ЧАЙКА»

комедия в четырех действиях Антона Чехова

У актрисы Аркадиной по мужу Треплевой, как она была замужем за актером Треплевым, есть сын Константин, молодой человек, вышедший из третьего курса Университета «по обстоятельствам — как он объясняет — от редакции не зависящим», после того начавший заниматься сочинением разных произведений в декадентском роде, и в то же время, как происходит действие пьесы, живущий в усадьбе своего дяди, брата его матери, Сорина. Это человек талантливый, но раздраженный, недовольный судьбой и людьми, чего-то тревожно ищущий и нигде этого не находящий. Он влюблен в Нину Заречную, дочь соседнего богатого помещика, и она не отказывает ему в своем сочувствии по крайней мере в самом начале пьесы. В него же влюблена безнадежно Маша, дочь Шамраева, управляющего у Сорина.

В усадьбу Сорина приехала погостить на лето и Аркадина вместе со своим возлюбленным беллетристом Тригориным. Нина, страстно желающая сделаться актрисой, поклоняется Аркадиной, которая пользуется в театральном мире громкою известностью и вместе с тем влюбляется в Тригорина. Эти обстоятельства заставляют ее решиться уйти из дома, чтобы поступить на сцену.

Она дает понять Тригорину свое чувство, он тоже как будто увлекается ею, и когда она объявляет ему о своем решении тайно уйти в Москву, он тоже собирающийся туда с Аркадиной говорит Нине свой московский адрес, {311} просит дать ему знать, как только она приедет, и прибавляет: «Вы так прекрасны… О, какое счастье думать, что мы скоро увидимся… Я опять увижу эти чудные глаза, невыразимо прекрасную, нежную улыбку… эти кроткие черты, выражение ангельской чистоты… дорогая моя…» И зга речь заканчивается продолжительным поцелуем.

Все вышеизложенное происходит в течение первых трех действий. Между третьим и четвертым проходит два года. За это время Треплев успел заявить себя в печати несколькими произведениями, на которые обратила внимание и критика; но которые не удовлетворяют его самого, продолжающего оставаться в исканиях каких-то «новых форм».

Дочь управляющего Маша вышла за бедного учителя Медведенко, продолжая горячо любить Треплева; Нина является уже покинутою Тригориным, от которого она имела ребенка, скоро затем умершего, — и продолжающею играть в провинции, с весьма незначительным успехом.

Четвертый акт происходит в той же усадьбе Сорина, где по прежнему живет Константин и куда опять приезжает Аркадина с Тригориным, так как связь их не прекращалась. В самый день даже час их приезда приходит сюда и Нина, на время прибывшая в соседний с усадьбой город, откуда она направляется в Елец играть в тамошней труппе. Между тем как Аркадина, Тригорин и другие обитатели усадьбы ужинают в столовой, Нина приходит в комнату, где находится Константин, все еще страстно ее любящий. Он умоляет ее остаться или позволить ему уехать с нею; Нина, которая продолжает также сильно как и прежде, «даже сильнее» любить Тригорина, и вместе с тем предана сцене, отвечает ему: «… Я уже настоящая актриса, я играю с наслаждением, с восторгом, пьянею на сцене и чувствую себя прекрасно. А теперь, пока живу здесь [то есть в городе около усадьбы] я все хожу пешком, все хожу и думаю, думаю и чувствую, как с каждым днем растут мои душевные силы… Я теперь знаю, понимаю, Костя, что в нашем деле, — все равно, играем ли мы на сцене или пишем, — главное не слова, не блеск, не то, о чем я мечтала, а умение терпеть. Умей нести свой крест, и веруй. Я верую, и мне не так больно. И когда я думаю о своем призвании, то не боюсь жизни…» — и вслед за тем, после небольшого воспоминания о минувших днях, высказанного в несколько мелодраматическом тоне, она порывисто обнимает Треплева и убегает, — а он молча рвет все свои рукописи, уходит и через несколько минут за сценой застреливается.

В этом заключается сущность фабулы пьесы. Что касается до «Чайки», от которой заглавие, то роль ее символическая. Нина при первом своем появлении говорит: «меня тянет сюда к озеру, как чайку» — Треплев убивает чайку, кладет ее у ног Нины, и на ее вопрос: «что это значит?» отвечает: «я имел подлость убить сегодня эту чайку; кладу ее у ваших ног… скоро таким же образом я убью себя»… После этого между ними происходит следующий обмен речей:

Нина. — Я вас не узнаю.

Треплев. — Да, после того, как я перестал узнавать вас. Вы изменились ко мне ваш взгляд холоден, мое присутствие стесняет вас…

Далее Тригорин, увидев эту убитую чайку, говорит Нине: «сюжет для небольшого рассказа, на берегу озера с детства живет молодая девушка такая, как вы… Любит она озеро, как чайка. Но случайно пришел человек, увидел и от нечего делать погубил ее; как вот эту чайку…» А в последней сцене между {312} Ниной и Треплевым Нина как бы в легком бреду несколько раз называет себя «чайкой».

Несомненная конечно совершенно литературно, как произведение такого писателя, как г. Чехов, заключая в себе несколько действующих лиц, нарисованных с тонким юмором (напр. учитель Медведенко, помещик Сорин, управляющий Шамраев) и несколько сцен, проникнутых истинным драматизмом, комедия эта страдает однако и существенными недостатками. Уже «символизм», вернее «Ибсенизм» (в этом случае даже слишком близкий, если припомнить «Дикую утку» Ибсена), проходящий красной нитью через всю пьесу, действует неприятно, — тем более, что здесь в нем не было никакой надобности, — (разве только, чтобы показать, что Треплев, при своем декадентстве в литературе, пристрастен к символизму), — и не будь этой «Чайки», комедия от того нисколько бы не изменилась и не потеряла ни в своей сущности, ни в своих подробностях, тогда как с нею она только проигрывает. Далее нельзя не указать на неясность характеристики одних действующих лиц (напр. Константина Треплева, который представляется зрителю отчасти комиком, отчасти возбуждающим или по крайней мере долженствующим возбудить по мысли автора серьезное и участливое отношение к нему), бледность характеристики других (напр. Аркадиной и Тригорина), избитость третьих (напр. доктора Дорна) и т. д.; Сюда же относятся подробности в характеристиках совершенно лишние и долженствующие производить действие противоположное тому, какое очевидно имел в виду автор: таково нюханье табаку и питье водки Машей. Важный недостаток состоит и в слабости собственно сценической постройки как вообще, так и в нескольких хоть и мелких частностях; в этом отношении заметна некоторая небрежность или спешность работы: несколько сцен как бы кинуты на бумагу случайно, без строгой связи с целым, без драматической последовательности.

За председателя А. ПОТЕХИН

## **{****313}** Приложение 2

### Монтировка первой постановки «Чайки» Александринский театр, 1896 г. (РГИА, Ф. 497, Оп. 8, Д. 451)

|  |  |  |  |  |  |  |
| --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- |
| **Декорация Decors** | **Реквизит и бутафория Accessoirs** | **Действующие лица и фамилии исполнителей Roles et acteurs** | **Костюмная часть Costumes** | **Парикмахерская часть Parruques** | **Головные уборы Coiffures** | **Обувь Choussures** |
|  |  |  |  |  |  |  |
|  | **Акт первый** | **Мужская часть** |  |  |  |  |
|  |  |  |  |  |  |  |
| Часть парка. Широкая аллея, ведущая (по направлению от зрителей) в глубину парка к озеру, загорожена эстрадой, наскоро сколоченной для домашнего спектакля так, что озеро совсем не видно.  Налево и направо у эстрады кустарник. На эстраде опускается и поднимается передняя занавесь. За ней два плана кулис с дикой безжизненной растительностью и несколько диких скал и камней, на один садятся.  Вместо задней декорации вид настоящего озера с отражением в нем лунного света. На авансцене между прочими деревьями один большой вяз. | **На сцену:**  Садовая скамейка, стулья, столик, молотки, топоры, несколько клумб с цветами, между прочим срывают и общипывают лепестки.  **На руки:**  Маше — табакерку.  Сорину — трость, гребенку.  Аркадиной — портсигар с папиросами и спички.  **За сцену:**  звук пастушьего рожка, две электрических лампочки красного цвета, горящие в известное время, показывающиеся в глубине сцены (блуждающие огни). | Треплев  Г. | свой современный гардероб | бородка, усы |  |  |
| Тригорин  Г. | то же | бородка, усы |  |  |
| Сорин  Г. | свой гардероб | парик, борода с проседью |  |  |
| Шамраев | сюртук отставного военного, брюки, жилет и проч. |  |  |  |
| Дорн | свой гардероб |  |  |  |
| Медведенко | 1) Летний пиджак, брюки, жилет бедные; 2) Сюртук плохенький, брюки, жилет |  |  |  |
|  |  |  |  |  |  |  |
|  | **Акт второй** | Яков | русская рубаха, шаровары |  |  |  |
|  |  |  |  |  |  |
| Площадка для крокета.  В глубине дом с большой террасой и выходом на сцене (в одном из окон появляется действующее лицо). Кругом цветники. В глубине слева видна часть (сверкающего) озера — освещена солнцем. Справа — старая липа. | **На сцену:**  Крокетные шары, молотки и ящик, скамья, стол, книга в переплете, цветники (цветы срывают).  **На руки:**  Сорину — трость.  Треплеву — убитую чайку, охотничье ружье, патронташ.  Тригорину — несколько удочек и ведро, записную книжку, карандаш, карманные часы.  **За сцену:**  кресло на колесах | Повар | Поварская куртка, фартук, брюки, рубаха |  |  | Обувь |
| 2 тени | Черные куты с капюшонами |  |  |  |
|  |  |  |  |  |  |  |
|  | **Акт третий** | **Женская часть** |  |  |  |  |
|  |  |  |  |  |  |  |
| {314} Столовая. По бокам двери. Одна выходит в сад со стеклянной дверью. Посреди комнаты обеденный стол. В глубине буфет. Направо шкаф. В нем пузырьки с лекарствами и аптечки в шкатулках и различные медицинские аксессуары.  Чемодан, кардонки и различные свертки размещены по сцене и мебели.  Обеденный стол сверху покрыт белой скатертью, на ней прибор на одного человека для завтрака, кушанье, вино, рюмки. Графин воды, стакан. В аптечном шкафу ящик с перевязочным материалом, вата и марля.  Гостиная в помещичьем доме с дверью посредине, ведущей на террасу в сад, дверь стеклянная, по бокам двери в другие комнаты. | **На сцену:**  На сцене — вещи, приготовленные для дороги.  **На руки:**  Якову — чемодан.  Нине — горошину, маленький медальон.  Сорину — звезду на фрак.  Медведенко — толстую свернутую папиросу в мундштуке — курит.  Треплеву — полотенце повязать голову и перевязка из марли.  Тригорин — книжку (за сцену).  Аркадиной — карманные часы, портмоне с деньгами.  **За сцену:**  Корзину, укрытую бумагой.  {315} **Акт четвертый**  **На сцену**: мягкая гостиная мебель: диван, кресла, стулья, столы и проч. Кроме того письменный стол для письма с бумагами и книгами без переплетов и в переплетах. Лампа под колпаком.  По стульям и столам валяются книги.  Ломберный стол с ящиком, в котором лото, карты и номера в мешочке.  Турецкий диван  Подножная скамеечка  На столах свечи, спички. Этажерки. Шкаф.  Графин воды и стакан. Ключи в двери.  За сценой ветер, шум деревьев.  **На руки:** Аркадиной драгоценную брошь, ключи, портмоне с деньгами.  Маше, Шамраеву. Полине Андреевне, Доктору — деньги мелкие.  **За сцену:** Маленькая скамеечка. Чучело чайки 1‑го акта. Фортепьяно.  **За сцену:** 2 белые подушки, простыня, одеяло. Кресло на колесах.  Стук сторожа в колотушку. Книга новая, без переплета, не разрезанная (журнал периодический). На поднос — 3 бутылки вина и стаканы, пиво. Выстрел ружейной. | Аркадина — | свой гардероб | Шляпка |  |  |
|  |  |  |  |  |
| Заречная — | 1‑й. Светлое летнее платье молодой богатой девушки.  2‑й. Белое фантастическое одеяние с широкими рукавами; переодеванье во время акта.  3‑й. Другое платье наряднее первого тоже летнее.  4‑й. Другое платье.  5‑й. Темное простое платье;  сверху — пальто осеннее. | Шляпка |  |  |
| Полина Андреевна — | 1) Скромное летнее платье пожилой дамы.  2) Другое платье в таком же роде.  3) Платье осеннего сезона. |  | Платок легкий | Обувь |
| Маша — | Черное платье (небогатое) девушки. Другое платье замужней женщины. |  | Шляпка | Обувь |
| Горничная — | Ситцевое простое платье, фартук. |  | Платок | Обувь |

## **{****316}** Приложение 3 Монтировка второй постановки «Чайки» Александринский театр, 1902 г. (РГИА, Ф. 497, Оп. 1, Д. 577)

|  |  |  |  |  |  |  |
| --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- |
| **Декорация Decors** | **Реквизит и бутафория Accessoirs** | **Действующие лица и фамилии исполнителей Roles et acteurs** | **Костюмная часть Costumes** | **Парикмахерская часть Parruques** | **Головные уборы Coiffures** | **Обувь Choussures** |
|  |  |  |  |  |  |  |
| **I акт** | **I акт** |  |  |  |  |  |
|  |  |  |  |  |  |  |
| Часть парка в имении Сорина. Широкая аллея, ведущая по направлению от зрителей — вправо в глубину парка к озеру, загорожена эстрадой… С обеих сторон эстрады — деревья и кустарник… Главная широкая аллея — проходит у авансцены.  С лев. стор. от зрителей от главной аллеи в глубину влево дорожка. В глубине налево видно одно окно барского помещичьего дома. (Подробности по представленным рисункам). Вечер 8 часов, в начале действия заходит солнце, красное небо. Вскоре восходит луна, почти незаметно для глаза зрителя движущаяся и освещающая главным образом эстраду (слева), а все остальное пятнами через листву.  {317} **Акт II‑й**  Другая часть парка. Площадка для крокета. Озеро налево в глубине, на нем отражается солнце. С боку площадки старая, треснутая липа. Кругом липы круглая скамья. Деревья: елки, образующие аллейку, яблони… кусты… Полдень. Жарко. (см. рисунки)  **Акт III‑й**  Столовая (см. рисунок). Против зрителя две двери: правая дверь ведет в переднюю, которая видна зрителю. Слева 3‑я дверь во внутренние комнаты 2 окна (см. рисунок). День.  {318} **Акт IV‑й**  Гостиная (темно-желтого цвета), обращенная в рабочий кабинет. Вся комната из ломанных линий (см. рисунок). Налево балкон со стеклянной дверью из комнаты. Вечер. Горит одна лампа. Полумрак. Против зрителя дверь, через которую видна столовая (III д. вся устроенная, т. е. посреди комнаты стол обед., над ним висит лампа и т. д.). Эта дверь открывается непременно вовнутрь комнаты первой, т. е. кабинета, что необходимо для действия. | **На сцене:** скамья длинная, качалка (зеленая).  3 скамьи простых зелен. садовых (сукно за кустом стелить, куда бросают табакерку). Цветок растет у скамьи, рвут лепестки. 8 венских темных стульев. Три пня, 4 легких садовых стула. Травяной ковер с аллеями (по плану).  **За сценой:** Пианино. Стук молотков. Звук рожка — музыкант.  **На руки:**  Медведенко — табак, мундштук, спички.  Маше: — табакерку обыкновенную.  Сорину: — сигара, спички, трость, гребешок.  Треплеву: — папиросы.  **II акт**  **На сцене:** Ковер. Подушка. Книжка в желтой обложке, круглый стол. Трава.  **На столе:** Стеклянный граненый кувшин с квасом и стаканчики на простом белом жестяном подносе.  Гамак.  Чайный сервиз. Печенье, крынка с молоком. Дерев. ложки.  Серое сукно. Ковер. Круглая скамья вокруг липы, низенький складной стул (piant). Все принадлежности для игры в крокет. Ножная скамья.  **За сценой:**  Кресло на колесах — Сорину.  Удочка — Тригорину.  Цветы для букета.  Убитая чайка — Треплеву.  Ружье на ремне — Треплеву.  Сафьяновая записям книжка с карандашом — Тригорину.  Пучок полевых цветок — Нине.  **III акт**  **На сцене:** стол обеденный.  2 прибора. Вино в бутылке. Графин. Судок. Стаканчики. Водка в графине. Рюмочки. Стол ломб. с письм. прибором. Несколько чемоданов. Тахта клеенчатая. Круглое стенное зеркало, буфет, м. шкаф-аптечка. 1 дюжину солом. венских (темных) стульев. Круглый стол. На окнах ситцевые занавески, над столом лампа (не зажжена). В аптеч. шкафу: черная повязка, примочка и бинт, вешалка (видна в передней).  **За сценой:**  Нине — медальон и горошину.  Сорину — звезда.  Тригорину — книжка в переплете, чемодан, сак. руллон для подушек, 2 деревянные кордонки. Бубенцы.  **IV‑й акт.**  **На сцене:** драпировка (темно-желтая). Мебель также темно-желтая с вышивкой. Лампа на кронштейне. Ковер. Картина. На письменном столе часы, подсвечник с абаж.  Корзина (под письмен. столом). Диван, стол ломб., круглый стол небольшой (ящик дерев.), шкаф-библиотека с книгами, письменный стол, полки на стене. 2 кресла, 8 стульев, 1 печь (2 печи). Лото, чучело чайки на круглой подставке. На письменном столе — книги, рукописи, подсвечник с зеленым абажуром, письменный прибор. Лампа, костяной нож, скамеечка под ноги.  **За сценой:** ветер. Дождь, трещотка, фортепьяно.  Коробка конфет **Тригорину**.  Выстрел из револьвера.  **Сорину** — газета («Новое время»), очки.  **Медведенко** — папиросы (в портмоне).  Новая неразрезанная книга журнала «Русская мысль».  Вино, пиво, стаканы — (на поднос).  Одеяло, подушки, простыня.  Кожаный мешок для табаку, тонкая папиросная бумага, чтобы свернуть папироску и мундштучок. | Ирина Николаевна Аркадина — Г‑жа Савина |  |  |  |  |
| Константин Гаврилович Треплев — Г. Ходотов | В первых трех действиях ношен. пиджачная пара темного цвета. В 4‑м — черный сюртук. | Свои волосы, зачесанные назад. В первых 3‑х д. усики. В 4 д. маленькая окладистая бородка. | Летняя соломенная шляпа или темная мягкая круглая шляпа. |  |
| Петр Николаевич Сорин — Г. Варламов | Летняя, темная, пиджачная пара. | Парик седой и седая окладистая круглая борода, несколько всклокоченная. | Темная мягкая круглая шляпа. |  |
| Нина Михайловна Заречная | I‑е д.: Летнее легкое беловато-розовое платье.  II‑е д. Летнее белое платье с серым.  III‑е д. Серое платье с белым (т. е. ленты и мелкая отделка белая).  IV‑е д. — Черное платье. | 1‑й, 2‑й и 3‑й акт — косы.  В 4‑й акт — высокая прическа. | 1‑й акт легкая на голову бережевая накидка цвета серого с белым (полосами).  2‑й и 3‑й акт — без шляпы.  IV — в шляпе (темной) |  |
| Илья Афанасьевич Шамраев — Г. Санин | Чесучовая пиджачная пара.  IV‑е д. в темном. | Усы с подусниками, бородка окладистая. | военная фуражка | большие сапоги |
| Полина Андреевна — Г‑жа Дюжикова | Темное летнее плате с рисунком неярких цветов. | Волосы с проседью. | все время без шляпы |  |
| Маша — Панова | Ситцевое, простое, с цветами неяркими платье. Кожаный черный пояс. | В 1‑м д. косы.  В следующих — они подобраны. | Темная косынка, которую то надевает на голову, то сбрасывает ее на плечи. |  |
| Борис Николаевич Тригорин — Г. Шувалов | Темный летний костюм или темно-синий в первых в первых д., а в 4‑м д. в темном. | Волосы зачесаны назад, окладистая бородка, усы. | Светло-серая мягкая кругл. шляпа. |  |
| Евгений Сергеевич Дорн — Г. Ге | Светлый летн. к. широкая двубортная пиджачная пара. | Парик с большой сединой, красивая шевелюра. Борода окладистая, седая и усы. | Соломенная шляпа с широкими полями. | Темно-желтые сапоги. |
| Семен Семенович Медведенко — Г. Озаровский | Черное сюртучишко, поверх цветной светлой русской рубахи с высоким мягким воротом. | Льняные, светлые, гладко причесанные назад волосы. Бородка маленькая, окладистая и усы. | Мягкая темная круглая шляпа. |  |
| Яков — Г. Поморцев | Летняя ситцевая рубаха, темно-красного цвета. | Голова молодого парня. Светлый парик с пробором. | Все время без шляпы. | Сапоги бутылками. |
| Повар — Г. Щепкин | Поверх ситцевой светлой русской рубахи поварской белый фартук. | то же | то же |  |
| Горничная — Г‑жа Нальханова | Светлое ситцевое платье, летнее | косы | Без шляпы. |  |
|  |  |  |  |  |
|  |  |  |  |  |
|  |  |  |  |  |
|  |  |  |  |  |
|  |  |  |  |  |
|  |  |  |  |  |
|  |  |  |  |  |

1. Рудницкий К. Л. Русское режиссерское искусство. 1898 – 1907. М., 1989. С. 14. [↑](#footnote-ref-2)
2. Немирович-Данченко Вл. И. Рождение театра. М., 1989. С. 53. [↑](#footnote-ref-3)
3. См.: Соловьева И. Н. Вл. И. Немирович-Данченко. М., 1979. С. 62. [↑](#footnote-ref-4)
4. Немирович-Данченко Вл. И. Рождение театра. М., 1989. С. 52. [↑](#footnote-ref-5)
5. См.: Мейерхольд В. Э. Статьи. Письма. Речи. Беседы: В 2‑х т. Т. 1. М., 1968. С. 123. [↑](#footnote-ref-6)
6. Потапенко И. Н. Несколько лет с А. П. Чеховым (К 10‑летию со дня его кончины) // А. П. Чехов в воспоминаниях современников. М., 1986. С. 335. [↑](#footnote-ref-7)
7. Рудницкий К. Л. Режиссерская партитура К. С. Станиславского и «Чайка» на сцене МХТ в 1898 году // Режиссерские экземпляры К. С. Станиславского: В 6 т. Т. 2. М., 1981. С. 8. [↑](#footnote-ref-8)
8. Немирович-Данченко Вл. И. Избранные письма: В 2 т. Т. 1. М., 1979. С. 85. [↑](#footnote-ref-9)
9. Прокофьев В. Н. Легенда о первой постановке «Чайки» // Театр. 1946. № 11. [↑](#footnote-ref-10)
10. Рудницкий К. Л. Режиссерская партитура К. С. Станиславского и «Чайка» на сцене МХТ в 1898 году // Режиссерские экземпляры К. С. Станиславского. Т. 2. С. 9. [↑](#footnote-ref-11)
11. Берковский Н. Я. Чехов: От рассказов и повестей к драматургии // Берковский Н. Я. Литература и театр. М., 1969. С. 182. [↑](#footnote-ref-12)
12. См.: Скафтымов А. П. К вопросу о принципах построения пьес А. П. Чехова // Скафтымов А. П. Нравственные искания русских писателей. М., 1972. [↑](#footnote-ref-13)
13. См.: Гасснер Дж. Форма и идея в современном театре. М., 1959. [↑](#footnote-ref-14)
14. Соловьева И. Н. Вл. И. Немирович-Данченко. С. 104. [↑](#footnote-ref-15)
15. Соловьева И. Н. Вл. И. Немирович-Данченко. С. 105. [↑](#footnote-ref-16)
16. Зингерман Б. И. Театр Чехова и его мировое значение. М., 1988. С. 304. [↑](#footnote-ref-17)
17. Чудаков А. П. Поэтика Чехова. М., 1971. С. 279. [↑](#footnote-ref-18)
18. Полоцкая Э. А. «Чайка» и «Одинокие» (Судьба «одиноких» у Чехова и Гауптмана) // Чеховиана: Полет «Чайки». М., 2001. С. 119. [↑](#footnote-ref-19)
19. Шах-Азизова Т. К. Усмешка «Чайки» // Чеховиана: Полет «Чайки». С. 277. [↑](#footnote-ref-20)
20. Катаев В. Б. Литературные связи Чехова. М., 1989. С. 201. [↑](#footnote-ref-21)
21. Там же. С. 202. [↑](#footnote-ref-22)
22. Фингал [Потапенко И. Н.] Званые и избранные // Новое время. 1896. 27 окт. [↑](#footnote-ref-23)
23. Кириллова И. В. Пьеса Константина Треплева в поэтической структуре «Чайки» // Чехов и театральное искусство. Л., 1985. С. 116. [↑](#footnote-ref-24)
24. Гульченко В. В. Треплев-декадент // Чеховиана: Полет «Чайки». С. 191. [↑](#footnote-ref-25)
25. Лакшин В. Я. Провал // Театр. 1987. № 4. С. 86. [↑](#footnote-ref-26)
26. Кириллова И. В. Новая драма в русском театре домхатовского периода. Автореф. дисс. на соиск. уч. степ. канд. иск. Л., 1990. С. 17. [↑](#footnote-ref-27)
27. Там же. [↑](#footnote-ref-28)
28. В Мелихово, Москве и Санкт-Петербурге прошли научные конференции и фестивали, посвященные столетию «Чайки». Был выпущен специальный том «Чеховианы» (Чеховиана: Полет «Чайки». М., 2001). [↑](#footnote-ref-29)
29. Мейерхольд В. Э. Статьи. Письма. Речи. Беседы. Т. 1. С. 123. [↑](#footnote-ref-30)
30. Кузичева А. П. Две премьеры Александринского театра («Ревизор» Н. В. Гоголя и «Чайка» А. П. Чехова) // Чеховиана: Полет «Чайки». С. 50. [↑](#footnote-ref-31)
31. Альтшуллер А. Я. А. П. Чехов в актерском кругу. СПб., 2001. С. 95. [↑](#footnote-ref-32)
32. См.: Дубнова Е. Я. Театральное рождение «Чайки» (Петербург — Харьков) // Чеховиана: Мелиховские труды и дни. М., 1995. С. 81 – 107. [↑](#footnote-ref-33)
33. См.: Кузичева А. П. «Ваш А. Чехов…». М., 1994. [↑](#footnote-ref-34)
34. См.: Кузичева А. П. А. П. Чехов в театральной критике. Комментированная антология. 1887 – 1917. М., 1999. [↑](#footnote-ref-35)
35. См.: Балухатый С. Д. «Чайка» в Московском Художественном театре // «Чайка» в постановке МХТ. Режиссерская партитура К. С. Станиславского. Л.; М., 1938. [↑](#footnote-ref-36)
36. См.: Владимиров С. В. Об исторических предпосылках возникновения режиссуры // У истоков режиссуры. Л., 1976. С. 13 – 60. [↑](#footnote-ref-37)
37. Барбой Ю. М. О направлениях искусствоведческого анализа спектакля // Границы спектакля. СПб., 1999. С. 14. [↑](#footnote-ref-38)
38. См.: Реконструкция старинного спектакля. М., 1990. [↑](#footnote-ref-39)
39. См.: Правила для управления русско-драматическими труппами Императорских театров [1882 г.] // РГИА, ф. 497, оп. 10, д. 98. [↑](#footnote-ref-40)
40. См.: Правила для управления русско-драматическими труппами Императорских театров [1882 г.] // РГИА, ф. 497, оп. 10, д. 98. [↑](#footnote-ref-41)
41. Цит. по: Зограф Н. Г. Малый театр второй половины XIX века. М., 1960. С. 409. [↑](#footnote-ref-42)
42. Правила для управления русско-драматическими труппами Императорских театров [1882 г.] // РГИА, ф. 497, оп. 10, д. 98. [↑](#footnote-ref-43)
43. Пилюгин А. А. Организационно-творческие проблемы Императорских театров России второй половины XIX века: реформы 1882 года. Автореф. на соиск. уч. степ. канд. иск. М., 2003. С. 15. [↑](#footnote-ref-44)
44. Там же. С. 16. [↑](#footnote-ref-45)
45. Соловьева И. Н. Вл. И. Немирович-Данченко. С. 41. [↑](#footnote-ref-46)
46. Леонтьев-Щеглов И. Л. Из воспоминаний об Антоне Чехове // В кн.: А. П. Чехов в воспоминаниях современников. С. 69. [↑](#footnote-ref-47)
47. Немирович-Данченко Вл. И. Рождение театра. С. 51. [↑](#footnote-ref-48)
48. Там же. С. 70. [↑](#footnote-ref-49)
49. См.: [Письмо А. П. Чехова Ал. П. Чехову от 20 ноября 1887 г.] // Чехов А. П. Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. Письма: В 12 т. Т. 2. М., 1975. С. 150, 152. [↑](#footnote-ref-50)
50. Там же. [↑](#footnote-ref-51)
51. Эфрос Н. Е. Московский Художественный театр: 1898 – 1923. М.; П., 1924. С. 26. [↑](#footnote-ref-52)
52. Цит. по.: Леонтьев-Щеглов И. Л. Из воспоминаний об Антоне Чехове // В кн.: А. П. Чехов в воспоминаниях современников. С. 69. [↑](#footnote-ref-53)
53. См.: [Письмо А. П. Чехова А. С. Суворину от 30 декабря 1888 года] // Чехов А. П. Полн. собр. соч. и писем. Письма. Т. 3. С. 108 – 116. [↑](#footnote-ref-54)
54. Цит. по: Чехов А. П. Полн. собр. соч. и писем. Письма. Т. 3. С. 373. [↑](#footnote-ref-55)
55. См.: Шах-Азизова Т. К. Русский Гамлет. «Иванов» и его время // Чехов и его время. М., 1976. [↑](#footnote-ref-56)
56. Немирович-Данченко Вл. И. Рождение театра. С. 14. [↑](#footnote-ref-57)
57. Чехов М. П. Вокруг Чехова: Встречи и впечатления. Чехова Е. М. Воспоминания. М., 1981. С. 121. [↑](#footnote-ref-58)
58. Чехов М. П. Вокруг Чехова… С. 121. [↑](#footnote-ref-59)
59. См.: [Примечания к пьесе А. П. Чехова «Иванов»] // Чехов А. П. Полн. собр. соч. и писем. Соч. Т. 12. С. 337. [↑](#footnote-ref-60)
60. См.: [Примечания к пьесе А. П. Чехова «Иванов»] // Чехов А. П. Полн. собр. соч. и писем. Соч. Т. 12. С. 337. [↑](#footnote-ref-61)
61. Там же. [↑](#footnote-ref-62)
62. См.: Плещеев А. А. Что вспомнилось. СПб., 1914. С. 110. [↑](#footnote-ref-63)
63. См.: [Письмо А. П. Чехова А. С. Суворину от 5 или 6 октября 1888 года] // Чехов А. П. Полн. собр. соч. и писем. Письма. Т. 3. С. 14. [↑](#footnote-ref-64)
64. См.: [Письмо А. П. Чехова А. С. Суворину от 19 декабря 1888 года] // Чехов А. П. Полн. собр. соч. и писем. Письма. Т. 3. С. 90 – 93; [Письмо А. П. Чехова А. С. Суворину от 7 января 1889 года] // Там же. С. 131 – 133. [↑](#footnote-ref-65)
65. Цит. по: Балухатый С. Д. Чехов-драматург. Л., 1936. С. 93. [↑](#footnote-ref-66)
66. [Письмо А. П. Чехова А. С. Суворину от 7 января 1889 года] // Чехов А. П. Полн. собр. соч. и писем. Письма. Т. 3. С. 132. [↑](#footnote-ref-67)
67. [Письмо А. П. Чехова А. С. Суворину от 7 января 1889 года] // Чехов А. П. Полн. собр. соч. и писем. Письма. Т. 3. С. 131 – 132. [↑](#footnote-ref-68)
68. Цит. по: Чехов А. П. Полн. собр. соч. и писем. Соч. Т. 12. С. 338. [↑](#footnote-ref-69)
69. [Письмо А. П. Чехова А. С. Суворину от 3 января 1889 года] // Чехов А. П. Полн. собр. соч. и писем. Письма. Т. 3. С. 123. [↑](#footnote-ref-70)
70. [Письмо А. П. Чехова В. Н. Давыдову от 4 января 1889 г.] // Там же. С. 124. [↑](#footnote-ref-71)
71. Из дневника С. И. Смирновой-Сазоновой // Чехов. М., 1986. С. 305 (Литературное наследство. Т. 86). [↑](#footnote-ref-72)
72. Там же. [↑](#footnote-ref-73)
73. Городецкий Д. Между «Медведем» и «Лешим» // Биржевые ведомости, 1904. 18 июля. [↑](#footnote-ref-74)
74. См.: [Письмо А. П. Чехова А. Н. Плещееву от 13 января 1889 года] // Чехов А. П. Полн. собр. соч. и писем. Письма. Т. 3. С. 138 – 139. [↑](#footnote-ref-75)
75. См.: [Письмо А. П. Чехова А. С. Суворину от 19 декабря 1888 года] // Там же. С. 91 – 92. [↑](#footnote-ref-76)
76. См.: Чехов А. П. Полн. собр. соч. и писем. Соч. Т. 12. С. 331. [↑](#footnote-ref-77)
77. Там же. [↑](#footnote-ref-78)
78. Там же. [↑](#footnote-ref-79)
79. См.: Савина М. Г. Почему я отказалась играть в «Чайке» // Петербургская газета. 1910. 17 янв. [↑](#footnote-ref-80)
80. [Письмо А. П. Чехова А. С. Суворину от 2 октября 1888 года] // Чехов А. П. Полн. собр. соч. и писем. Письма. Т. 3. С. 9. [↑](#footnote-ref-81)
81. См.: [Письмо А. П. Чехова А. С. Суворину от 5 или 6 октября 1888 года] // Чехов А. П. Полн. собр. соч. и писем. Письма. Т. 3. С. 15. [↑](#footnote-ref-82)
82. [Письмо А. П. Чехова А. С. Суворину от 8 января 1889 года] // Чехов А. П. Полн. собр. соч. и писем. Письма. Т. 3. С. 135. [↑](#footnote-ref-83)
83. См.: Чехов А. П. Полн. собр. соч. и писем. Соч. Т. 11. М., 1986. С. 135. [↑](#footnote-ref-84)
84. См. об этом: Балухатый С. Д. Статьи о литературе. М., 1939. С. 112 – 115. [↑](#footnote-ref-85)
85. [Письмо А. П. Чехова Ф. А. Федорову-Юрковскому от 8 января 1889 года] // Чехов А. П. Полн. собр. соч. и писем. Письма. Т. 3. С. 133 – 134. [↑](#footnote-ref-86)
86. [Письмо А. П. Чехова А. С. Суворину от 8 января 1889 года] // Чехов А. П. Полн. собр. соч. и писем. Письма. Т. 3. С. 135. [↑](#footnote-ref-87)
87. Там же. [↑](#footnote-ref-88)
88. Там же. [↑](#footnote-ref-89)
89. [Ходовой экземпляр пьесы А. П. Чехова «Иванов». 1889 – 1897 гг.] // СПб. ТБ, отд. рук. и ред. кн. [↑](#footnote-ref-90)
90. [Ходовой экземпляр пьесы А. П. Чехова «Иванов». 1889 – 1897 гг.] // СПб. ТБ, отд. рук. и ред. кн., № 12754. С. 27 (об.). [↑](#footnote-ref-91)
91. Там же. [↑](#footnote-ref-92)
92. См.: [Монтировка пьесы А. П. Чехова «Иванов». 1889 г.] // РГИА, ф. 497, оп. 8, д. 428. [↑](#footnote-ref-93)
93. [Монтировка пьесы А. П. Чехова «Иванов». 1889 г.] // РГИА, ф. 497, оп. 8, д. 428. [↑](#footnote-ref-94)
94. Н. [Кугель А. Р.]. «Иванов» // Петербургская газета. 1889. 2 февр. [↑](#footnote-ref-95)
95. Там же. [↑](#footnote-ref-96)
96. А. С‑нъ [Суворин А. С.]. «Иванов» // Новое время. 1897. 18 сент. [↑](#footnote-ref-97)
97. Н. [Кугель А. Р.]. «Иванов» // Петербургская газета. 1889. 2 февр. [↑](#footnote-ref-98)
98. Там же. [↑](#footnote-ref-99)
99. См.: Чехов А. П. Полн. собр. соч. и писем. Письма. Т. 7. М., 1979. С. 471. [↑](#footnote-ref-100)
100. [Письмо А. П. Чехова А. С. Суворину от 2 октября 1888 года] // Чехов А. П. Полн. собр. соч. и писем. Письма. Т. 3. С. 9. [↑](#footnote-ref-101)
101. [Письмо А. П. Чехова А. Н. Плещееву от 15 января 1889 года] // Там же. С. 138. [↑](#footnote-ref-102)
102. [Письмо А. П. Чехова И. Л. Леонтьеву-Щеглову от 18 февраля 1889 года] // Там же. С. 158. [↑](#footnote-ref-103)
103. Зингерман Б. И. Очерки истории драмы XX века. М., 1979. С. 56. [↑](#footnote-ref-104)
104. [Письмо А. П. Чехова А. С. Суворину от 11 ноября 1888 года] // Чехов А. П. Полн. собр. соч. и писем. Письма. Т. 3. С. 66. [↑](#footnote-ref-105)
105. [Письмо А. П. Чехова А. С. Суворину от 7 ноября 1888 года] // Там же. С. 62. [↑](#footnote-ref-106)
106. [Письмо А. П. Чехова А. С. Суворину от 11 ноября 1888 года] // Там же. С. 66. [↑](#footnote-ref-107)
107. [Письмо А. П. Чехова А. С. Суворину от 7 ноября 1888 года] // Там же. С. 62. [↑](#footnote-ref-108)
108. [Письмо А. П. Чехова А. С. Суворину от 25 ноября 1889 года] // Там же. С. 291. [↑](#footnote-ref-109)
109. Цит. по: Чехов А. П. Полн. собр. соч. и писем. Соч. Т. 11. С. 438. [↑](#footnote-ref-110)
110. Цит. по: Чехов А. П. Полн. собр. соч. и писем. Письма. Т. 3. С. 455. [↑](#footnote-ref-111)
111. Там же. [↑](#footnote-ref-112)
112. См.: Петербургская газета. 1889. 19 окт. [↑](#footnote-ref-113)
113. Цит. по: Чехов А. П. Полн. собр. соч. и писем. Письма. Т. 3. С. 455. [↑](#footnote-ref-114)
114. См. об этом подробно: Альтшуллер А. Я. А. П. Чехов в актерском кругу. С. 53 – 63. [↑](#footnote-ref-115)
115. Чехов А. П. Полн. собр. соч. и писем. Соч. Т. 11. С. 385. [↑](#footnote-ref-116)
116. См.: Васильев С. Леший. Комедия в 4‑х действиях / Театр г‑жи Абрамовой / Театральная хроника // Московские ведомости. 1890. 1 янв. [↑](#footnote-ref-117)
117. Князь Александр Иванович Урусов. Статьи. Письма. Воспоминания: В 4 т. Т. 2 – 3. М., 1907. С. 283. [↑](#footnote-ref-118)
118. [Письмо А. П. Чехова Ф. О. Шехтелю от 15 февраля 1896 г.] // Чехов А. П. Полн. собр. соч. и писем. Письма. Т. 6. М., 1978. С. 122. [↑](#footnote-ref-119)
119. [Письмо А. П. Чехова А. С. Суворину от 2 ноября 1895 г.] // Чехов А. П. Полн. собр. соч. и писем. Письма. Т. 6. М., 1978. С. 89. [↑](#footnote-ref-120)
120. [Письмо А. П. Чехова А. С. Суворину от 21 октября 1895 г.] // Там же. С. 85. [↑](#footnote-ref-121)
121. [Письмо А. П. Чехова А. Н. Плещееву от 30 сентября 1889 г.] // Там же. Т. 3. С. 256. [↑](#footnote-ref-122)
122. [Письмо А. П. Чехова А. С. Суворину от 17 декабря 1895 г.] // Там же. Т. 6. С. 89. [↑](#footnote-ref-123)
123. Щепкина-Куперник Т. Л. О Чехове // А. П. Чехов в воспоминаниях современников. С. 248. [↑](#footnote-ref-124)
124. [Письмо А. П. Чехова М. П. Чеховой от 12 октября 1896 г.] // Чехов А. П. Полн. собр. соч. и писем. Письма. Т. 6. С. 191. [↑](#footnote-ref-125)
125. Авилова Л. А. А. П. Чехов в моей жизни // А. П. Чехов в воспоминаниях современников. С. 163. [↑](#footnote-ref-126)
126. См.: Гроссман Л. П. Роман Нины Заречной // Прометей. Т. 2. М., 1967; Лакшин В. Я. Провал // Театр. 1987. № 4. и др. [↑](#footnote-ref-127)
127. [Письмо А. П. Чехова А. С. Суворину от 5 мая 1895 г.] // Чехов А. П. Полн. собр. соч. и писем. Письма. Т. 6. С. 58. [↑](#footnote-ref-128)
128. См.: Немирович-Данченко Вл. И. Чехов // А. П. Чехов в воспоминаниях современников. С. 277 – 294. [↑](#footnote-ref-129)
129. [Письмо А. П. Чехова А. С. Суворину от 10 ноября 1895 г.]; [Письмо А. П. Чехова — И. Л. Леонтьеву-Щеглову от 14 ноября 1895 г. и др.] // Чехов А. П. Полн. собр. соч. и писем. Письма. Т. 6. С. 94 – 95; 97 – 98. [↑](#footnote-ref-130)
130. Щепкина-Куперник Т. Л. О Чехове // А. П. Чехов в воспоминаниях современников. С. 247. [↑](#footnote-ref-131)
131. См.: Дневник Алексея Сергеевича Суворина. М., 1999. С. 217 – 218. [↑](#footnote-ref-132)
132. См.: [Письмо А. П. Чехова директору императорских театров от 15 марта 1896 г.] // Чехов А. П. Полн. собр. соч. и писем. Письма. Т. 6. С. 130. [↑](#footnote-ref-133)
133. Там же. [↑](#footnote-ref-134)
134. Потапенко И. Н. Несколько лет с А. П. Чеховым (К 10‑летию со дня его кончины) // А. П. Чехов в воспоминаниях современников. С. 336 – 337. [↑](#footnote-ref-135)
135. См.: [И. М. Литвинов] // Театр и искусство. 1897. № 9. С. 168. [↑](#footnote-ref-136)
136. См.: [Письмо И. М. Литвинова А. П. Чехову от 15 июля 1896 г.] // Чехов А. П. Полн. собр. соч. и писем. Письма. Т. 6. С. 492 – 493. [↑](#footnote-ref-137)
137. См.: Суворин А. С. Театр и музыка // Новое время. 1896. 19 окт. [↑](#footnote-ref-138)
138. [Письмо А. П. Чехова И. Н. Потапенко от 11 августа 1896 г.] // Чехов А. П. Полн. собр. соч. и писем. Письма. Т. 6. С. 173. [↑](#footnote-ref-139)
139. См.: [Цензурный экземпляр комедии А. П. Чехова «Чайка». 1896 г.] // СПб. ТБ, отд. рук. и ред. кн., № 12129. [↑](#footnote-ref-140)
140. [Письмо И. М. Литвинова А. П. Чехову от 9 августа 1896 г.] // Чехов А. П. Полн. собр. соч. и писем. Письма. Т. 6. С. 502. [↑](#footnote-ref-141)
141. См.: Протокол № 31 заседания Театрально-литературного комитета (Санкт-Петербургское отделение) от 14 сентября 1896 г. // РГИА, ф. 497, оп. 8, д. 442. [↑](#footnote-ref-142)
142. См.: Театрально-литературный комитет при Дирекции императорских театров // Ежегодник императорских театров. Сезон 1896 – 1897 гг. СПб., 1898. С. 453 – 454. [↑](#footnote-ref-143)
143. Гнедич П. П. Книга жизни. Л., 1929. С. 168. [↑](#footnote-ref-144)
144. Там же. С. 158. [↑](#footnote-ref-145)
145. См.: Театрально-литературный комитет при Дирекции императорских театров // Ежегодник императорских театров. Сезон 1896 – 1897 гг. СПб. 1898. С. 454. [↑](#footnote-ref-146)
146. См.: Протокол № 31 заседания Театрально-литературного комитета (Санкт-Петербургское отделение) от 14 сентября 1896 г. // РГИА, ф. 497, оп. 8, д. 442. [↑](#footnote-ref-147)
147. См.: Отчет инспектора русской драматической труппы [1895 г.] // РГИА, ф. 407, оп. 17, д. 54, л. 1 – 3. [↑](#footnote-ref-148)
148. [Письмо А. П. Чехова О. Л. Книппер от 21 апреля 1904 г.] // Чехов А. П. Полн. собр. соч. и писем. Письма. Т. 12. М., 1987. С. 125. [↑](#footnote-ref-149)
149. Юрьев Ю. М. Записки: В 2 т. Л.; М., 1963. Т. 1. С. 151. [↑](#footnote-ref-150)
150. См.: Проект инструкции инспектору драматической труппы [1828 г.] // РГИА, ф. 497, оп. 1, д. 2042, л. 57 – 86. [↑](#footnote-ref-151)
151. [Монтировка комедии А. П. Чехова «Чайка». 1896 г.] // РГИА, ф. 497, оп. 8, д. 451, л. 133 – 135. [↑](#footnote-ref-152)
152. См. структуру Монтировочной части: Ежегодник императорских театров. Сезон 1896 – 1897 гг. СПб., 1898. С. 104 – 106. [↑](#footnote-ref-153)
153. См.: Главные склады монтировочного инвентаря Дирекции императорских театров в Санкт-Петербурге // Ежегодник императорских театров. Сезон 1890 – 1891 гг. СПб. 1892. С. 312 – 315. [↑](#footnote-ref-154)
154. Собрание пьесовых книг имеется в фонде музея Александринского театра. [↑](#footnote-ref-155)
155. См.: Петров А. А. Техника сцены. СПб., 1910. [↑](#footnote-ref-156)
156. См.: [Монтировка комедии А. П. Чехова «Чайка». 1896 год.] // РГИА, ф. 497, оп. 8, д. 477. [↑](#footnote-ref-157)
157. Здесь и далее в этой главе анализируется монтировочная ведомость Е. П. Карпова к спектаклю 1896 года: [Монтировка комедии А. П. Чехова «Чайка». 1896 год.] // РГИА, ф. 497, оп. 8, д. 451. [↑](#footnote-ref-158)
158. См.: Авилова Л. А. Чехов в моей жизни // А. П. Чехов в воспоминаниях современников. С. 162. [↑](#footnote-ref-159)
159. См.: Опись павильонам Александринского театра [1896 г.] // РГИА, ф. 497, оп. 17, д. 327, л. 5, 14. [↑](#footnote-ref-160)
160. См.: там же, д. 326, л. 33. [↑](#footnote-ref-161)
161. См.: Карпов Е. П. История первого представления «Чайки» на сцене Александринского театра 17 октября 1896 года // Рампа и жизнь. 1909. № 3, 5, 6. [↑](#footnote-ref-162)
162. См.: Опись делам Монтировочной части [1896 г.] // Музей Александринского театра. № 54. [↑](#footnote-ref-163)
163. См.: Дневник Алексея Сергеевича Суворина. С. 255. [↑](#footnote-ref-164)
164. Немирович-Данченко Вл. И. Рождение театра. С. 51. [↑](#footnote-ref-165)
165. Там же. С. 50. [↑](#footnote-ref-166)
166. Там же. С. 56. [↑](#footnote-ref-167)
167. См.: Из дневника С. И. Смирновой-Сазоновой // Вера Федоровна Комиссаржевская. Письма актрисы, Воспоминания о ней. Материалы. Л.; М., 1964. С. 301. [↑](#footnote-ref-168)
168. Юрьев Ю. М. Записки. Т. 2. С. 42 – 43. [↑](#footnote-ref-169)
169. См.: Читау М. М. Премьера «Чайки» (Из воспоминаний актрисы) // А. П. Чехов в воспоминаниях современников; Карпов Е. П. История первого представления «Чайки» на сцене Александринского театра 17 октября 1896 года // Рампа и жизнь. 1909. № 3, 5, 6. [↑](#footnote-ref-170)
170. См.: Читау М. М. Указ соч. С. 351. [↑](#footnote-ref-171)
171. Там же. С. 352. [↑](#footnote-ref-172)
172. См.: Из дневника С. И. Смирновой-Сазоновой // Вера Федоровна Комиссаржевская. С. 301. [↑](#footnote-ref-173)
173. Ходотов Н. Н. Близкое-далекое. Л.; М., 1962. С. 152. [↑](#footnote-ref-174)
174. См.: Карпов Е. П. История первого представления «Чайки» на сцене Александринского театра 17 октября 1896 года // Рампа и жизнь. 1909. № 3. С. 46. [↑](#footnote-ref-175)
175. Там же. [↑](#footnote-ref-176)
176. См.: Из дневника С. И. Смирновой-Сазоновой // Вера Федоровна Комиссаржевская. Письма актрисы, Воспоминания о ней. Материалы. Л.; М., 1964. С. 301. [↑](#footnote-ref-177)
177. Читау М. М. Премьера «Чайки» (Из воспоминаний актрисы) // А. П. Чехов в воспоминаниях современников. С. 352. [↑](#footnote-ref-178)
178. См.: Там же. [↑](#footnote-ref-179)
179. См.: Савина М. Г. Почему я отказалась играть в «Чайке» // Петербургская газета. 1910. 17 янв. [↑](#footnote-ref-180)
180. См.: С. Т. [С. В. Танеев] Александринский театр. «Чайка» / Петербургские письма // Театрал. 1896. Кн. 45. № 95 (ноябрь). С. 75 – 82. [↑](#footnote-ref-181)
181. См.: [Письма А. П. Чехова А. С. Суворину от 7 и 8 января 1889 года] // Чехов А. П. Полн. собр. соч. и писем. Письма. Т. 3. С. 131 – 136. [↑](#footnote-ref-182)
182. См.: [Письмо А. П. Чехова А. С. Суворину от 23 сентября 1896 года]; [Письмо А. П. Чехова Е. П. Карпову от 29 сентября 1896 года] // Чехов А. П. Полн. собр. соч. и писем. Письма. Т. 6. С. 183 – 184. [↑](#footnote-ref-183)
183. См.: Артисты о Чехове: Воспоминания, встречи и впечатления // Новости и Биржевая газета. 1904. 23 авг. [↑](#footnote-ref-184)
184. [Письмо А. П. Чехова Е. П. Карпову от 4 октября 1896 года] // Чехов А. П. Полн. собр. соч. и писем. Письма. Т. 6. С. 190. [↑](#footnote-ref-185)
185. Читау М. М. Премьера «Чайки» (Из воспоминаний актрисы) // А. П. Чехов в воспоминаниях современников. С. 350. [↑](#footnote-ref-186)
186. Там же С. 354. [↑](#footnote-ref-187)
187. Карпов Е. П. История первого представления «Чайки» на сцене Александринского театра 17 октября 1896 года // Рампа и жизнь. 1909. № 3. С. 54. [↑](#footnote-ref-188)
188. Юрьев Ю. М. Записки. Т. 1. С. 353. [↑](#footnote-ref-189)
189. См.: Карпов Е. П. История первого представления «Чайки» в Александринском театре 17 октября 1896 года // Вера Федоровна Комиссаржевская. С. 231. [↑](#footnote-ref-190)
190. Читау М. М. Премьера «Чайки» (Из воспоминаний актрисы) // А. П. Чехов в воспоминаниях современников. С. 134. [↑](#footnote-ref-191)
191. См.: Карпов Е. П. История первой постановки «Чайки» в Александринском театре 17 октября 1896 года // Вера Федоровна Комиссаржевская. С. 308. [↑](#footnote-ref-192)
192. См.: Читау М. М. Премьера «Чайки» (Из воспоминаний актрисы) // А. П. Чехов в воспоминаниях современников. С. 132. [↑](#footnote-ref-193)
193. См.: Карпов Е. П. История первого представления «Чайки» в Александринском театре 17 октября 1896 года // Вера Федоровна Комиссаржевская. С. 311. [↑](#footnote-ref-194)
194. См.: Смирнова-Сазонова С. И. Из дневника // Там же. С. 308. [↑](#footnote-ref-195)
195. Карпов Е. П. История первого представления «Чайки» в Александринском театре 17 октября 1896 года // Вера Федоровна Комиссаржевская. С. 311. [↑](#footnote-ref-196)
196. Цит. по: Дневник Алексея Сергеевича Суворина. С. 157. [↑](#footnote-ref-197)
197. Потапенко И. Н. Несколько лет с А. П. Чеховым (К 10‑летию со дня его кончины) // А. П. Чехов в воспоминаниях современников. С. 141. [↑](#footnote-ref-198)
198. См.: Суворина А. И. Дневник. Л., 1924. С. 54. [↑](#footnote-ref-199)
199. См.: Смирнова-Сазонова С. И. Из дневника // Вера Федоровна Комиссаржевская. С. 308. [↑](#footnote-ref-200)
200. См.: Там же. С. 308 – 309. [↑](#footnote-ref-201)
201. Карпов Е. П. История первого представления «Чайки» в Александринском театре 17 октября 1896 года // Там же. С. 311. [↑](#footnote-ref-202)
202. Потапенко И. Н. Несколько лет с А. П. Чеховым (К 10‑летию со дня его кончины) // А. П. Чехов в воспоминаниях современников. С. 134. [↑](#footnote-ref-203)
203. Там же. С. 132. [↑](#footnote-ref-204)
204. См.: РГБ, ф. А. П. Чехова, д. 38, л. 11. [↑](#footnote-ref-205)
205. См.: [Цензурный экземпляр комедии А. П. Чехова «Чайка». 1896.] // СПб. ТБ, отд. рук. и ред. кн., № 12129. [↑](#footnote-ref-206)
206. См.: [Ходовой экземпляр комедии А. П. Чехова «Чайка». 1896.] // СПб. ТБ, отд. рук. и ред. кн., № 22454. [↑](#footnote-ref-207)
207. Чехов А. П. Чайка. Комедия в 4‑х действиях // Русская мысль, 1896, дек. [↑](#footnote-ref-208)
208. См.: «Чайка» в постановке Московского Художественного театра. Режиссерская партитура К. С. Станиславского. М., 1938. [↑](#footnote-ref-209)
209. См.: Балухатый С. Д. Чехов-драматург. Л., 1936. [↑](#footnote-ref-210)
210. См.: Балухатый С. Д. «Чайка» в Московском Художественном театре // «Чайка» в постановке Московского Художественного театра. Режиссерская партитура К. С. Станиславского. С. 45. [↑](#footnote-ref-211)
211. См.: Актеры о А. П. Чехове // Петербургская газета. 1910. 15 нояб. [↑](#footnote-ref-212)
212. См.: Гнедич П. П. Книга жизни. С. 128. [↑](#footnote-ref-213)
213. См.: Дневник К. П. Ларина // СПб. ТБ., отд. рук. и ред. кн., № 15865. [↑](#footnote-ref-214)
214. См.: «Чайка» А. П. Чехова // Театр и искусство. 1901. № 21. С. 27. [↑](#footnote-ref-215)
215. См.: Гастроли актеров императорских театров // Варшавский вестник. 1901. 19 марта. [↑](#footnote-ref-216)
216. См.: [Монтировка комедии А. П. Чехова «Чайка». 1896 год.] // РГИА, ф. 497, оп. 8, д. 451. [↑](#footnote-ref-217)
217. См.: [Ходовой экземпляр драмы М. Ю. Лермонтова «Маскарад». 1864 г.] // СПб. ТБ, отд. рук. и ред. кн., № 12987. [↑](#footnote-ref-218)
218. См.: [Ходовой экземпляр пьесы А. П. Чехова «Иванов». 1889 – 1897 гг.] // Там же. № 12754. [↑](#footnote-ref-219)
219. См.: [Ходовой экземпляр пьесы М. И. Чайковского «Симфония». 1890 г.] // Там же. № 13484. [↑](#footnote-ref-220)
220. См.: [Ходовой экземпляр пьесы А. Н. Островского «Бесприданница». 1896 г.] // СПб. ТБ, отд. рук. и ред. кн., № 18705. [↑](#footnote-ref-221)
221. См.: [Цензурный экземпляр комедии А. П. Чехова «Чайка». 1896 г.] // СПб. ТБ, отд. рук. и ред. кн., № 12129; [Ходовой экземпляр комедии А. П. Чехова «Чайка». 1896 – 1902 гг.] // СПб. ТБ, отд. рук. и ред. кн., № 22454. Далее в тексте данные экземпляры обозначаются соответственно — ЦЕНЗ. и ХОД. с указанием страниц. [↑](#footnote-ref-222)
222. См.: Чехов А. П. Чайка. Комедия в 4‑х действиях // Русская мысль. 1896. дек. Далее — РМ. [↑](#footnote-ref-223)
223. См.: Чехов А. П. Чайка. Комедия в четырех действиях // Режиссерские экземпляры К. С. Станиславского. Т. 2. С. 51 – 166. Далее — РЭС. [↑](#footnote-ref-224)
224. Протокол № 31 заседания Театрально-литературного комитета (Санкт-Петербургское отделение) от 14 сентября 1896 г. // РГИА, ф. 497, оп. 8, д. 442. [↑](#footnote-ref-225)
225. [Монтировка комедии А. П. Чехова «Чайка». 1896 г.] // РГИА, ф. 497, оп. 8, д. 451, л. 133 – 135. Далее в тексте главы все ссылки на эту монтировку обозначаются — РГИА. [↑](#footnote-ref-226)
226. См.: Юрьев Ю. М. Записки. Т. 1. С. 353; Гнедич П. П. Книга жизни. С. 263. [↑](#footnote-ref-227)
227. См.: [Письмо И. Н. Потапенко А. П. Чехову от 23 августа 1896 года] // Чехов А. П. Полн. собр. соч. и писем. Письма. Т. 6. С. 492. [↑](#footnote-ref-228)
228. См.: [Письмо И. М. Литвинова А. П. Чехову от 15 июля 1896 года] // Там же. С. 501. [↑](#footnote-ref-229)
229. См.: Станиславский К. С. Собр. соч.: В 9 т. Т. 1. М., 1988. С. 293. [↑](#footnote-ref-230)
230. На этот мотив, присутствовавший в первой редакции «Чайки», указывал Вл. И. Немирович-Данченко. (См.: Немирович-Данченко Вл. И. Рождение театра. С. 75). [↑](#footnote-ref-231)
231. Антракты // Петербургская газета. 1896. 18 окт. [↑](#footnote-ref-232)
232. См.: Ясинский И. И. Письма из партера // Биржевые ведомости. 1896. 18 окт. [↑](#footnote-ref-233)
233. См.: Фингал [Потапенко И. Н.]. Званые и избранные // Новое время. 1896. 27 окт. [↑](#footnote-ref-234)
234. См.: Антракты // Петербургская газета. 1896. 18 окт. [↑](#footnote-ref-235)
235. Юрьев Ю. М. Записки. Т. 1. С. 152. [↑](#footnote-ref-236)
236. Там же. С. 154. [↑](#footnote-ref-237)
237. См.: Суворин А. С. Театр и музыка // Новое время. 1896. 19 окт. [↑](#footnote-ref-238)
238. Н. Р‑й [Россовский Н. А.]. Александринский театр / Театральный курьер // Петербургский листок. 1896. 19 окт. [↑](#footnote-ref-239)
239. См.: Ходотов Н. Н. Близкое-далекое. С. 158. [↑](#footnote-ref-240)
240. См.: Юрьев Ю. М. Записки. Т. 2. С. 76. [↑](#footnote-ref-241)
241. См.: Кузичева А. П. «Ваш А. Чехов…». [↑](#footnote-ref-242)
242. Дубнова Е. Я. Театральное рождение «Чайки» (Петербург — Харьков) // В кн.: Чеховиана: Мелиховские труды и дни. С. 81 – 108. [↑](#footnote-ref-243)
243. Кузичева А. П. Указ соч. С. 135. [↑](#footnote-ref-244)
244. Лейкин Н. А. Летучие заметки // Петербургская газета. 1896. 19 окт. [↑](#footnote-ref-245)
245. Антракты // Петербургская газета. 1896. 18 окт. [↑](#footnote-ref-246)
246. Дневник Алексея Сергеевича Суворина. С. 257. [↑](#footnote-ref-247)
247. Авилова Л. А. Чехов в моей жизни // А. П. Чехов в воспоминаниях современников. С. 162. [↑](#footnote-ref-248)
248. Ясинский И. И. Листок. Чеховская «Чайка» // Биржевые ведомости. 1896. 20 окт. [↑](#footnote-ref-249)
249. Леонтьев-Щеглов И. Л. Из воспоминаний об Антоне Чехове // А. П. Чехов в воспоминания современников. С. 67. [↑](#footnote-ref-250)
250. Юрьев Ю. М. Записки. Т. 2. С. 127. [↑](#footnote-ref-251)
251. Карпов Е. П. История первого представления «Чайки» в Александринском театре 17 октября 1896 года // Вера Федоровна Комиссаржевская. С. 284. [↑](#footnote-ref-252)
252. Читау М. М. Премьера «Чайки» (Из воспоминаний актрисы) // А. П. Чехов в воспоминаниях современников. С. 124. [↑](#footnote-ref-253)
253. Из дневника Н. А. Лейкина // Чехов. М., 1960. С. 349 (Лит. наследство; Т. 68). [↑](#footnote-ref-254)
254. Дневник Алексея Сергеевича Суворина. С. 157. [↑](#footnote-ref-255)
255. Суворина А. И. Дневник. С. 54. [↑](#footnote-ref-256)
256. Из дневника Н. А. Лейкина // Чехов. С. 349 (Лит. наследство; Т. 68). [↑](#footnote-ref-257)
257. См.: Борей [Шуф В. А.] Зигзаги // Петербургский листок. 1896. 19 окт. [↑](#footnote-ref-258)
258. Юрьев Ю. М. Записки. Т. 2. С. 152. [↑](#footnote-ref-259)
259. Ясинский И. И. Листок. Чеховская «Чайка» // Биржевые ведомости. 1896. 20 окт. [↑](#footnote-ref-260)
260. Лейкин Н. А. Летучие заметки. «Чайка» // Петербургская газета. 1896. 19 окт. [↑](#footnote-ref-261)
261. Юрьев Ю. М. Записки. Т. 2. С. 153. [↑](#footnote-ref-262)
262. Лейкин Н. А. Летучие заметки. «Чайка» // Петербургская газета. 1896. 19 окт. [↑](#footnote-ref-263)
263. Там же. [↑](#footnote-ref-264)
264. Юрьев Ю. М. Записки. Т. 2. С. 154. [↑](#footnote-ref-265)
265. Леонтьев-Щеглов И. Л. Из воспоминаний об Антоне Чехове // А. П. Чехов в воспоминаниях современников. С. 66. [↑](#footnote-ref-266)
266. Авилова Л. А. А. П. Чехов в моей жизни // А. П. Чехов в воспоминаниях современников. С. 121. [↑](#footnote-ref-267)
267. Юрьев Ю. М. Записки. Т. 2. С. 154. [↑](#footnote-ref-268)
268. С. Т. [Танеев С. В.] Александринский театр. «Чайка» / Петербургские письма // Театрал. 1896. [↑](#footnote-ref-269)
269. Карпов Е. П. История первого представления «Чайки» в Александринском театре 17 октября 1896 года // Вера Федоровна Комиссаржевская. С. 308. [↑](#footnote-ref-270)
270. Карпов Е. П. Указ. соч. С. 308. [↑](#footnote-ref-271)
271. Авилова Л. А. А. П. Чехов в моей жизни // А. П. Чехов в воспоминаниях современников. С. 121. [↑](#footnote-ref-272)
272. Суворин А. С. Театр и музыка // Новое время. 1896. 19 окт. [↑](#footnote-ref-273)
273. Карпов Е. П. История первого представления «Чайки» в Александринском театре 17 октября 1896 года // Вера Федоровна Комиссаржевская. С. 245. [↑](#footnote-ref-274)
274. Борей [Шуф В. А.] Зигзаги // Петербургский листок. 1896. 19 окт. [↑](#footnote-ref-275)
275. Юрьев Ю. М. Записки. Т. 2. С. 156. [↑](#footnote-ref-276)
276. Там же. С. 154. [↑](#footnote-ref-277)
277. Карпов Е. П. История первого представления «Чайки» в Александринском театре 17 октября 1896 года // Вера Федоровна Комиссаржевская. С. 247. [↑](#footnote-ref-278)
278. Читау М. М. Премьера «Чайки» (Из воспоминаний актрисы) // А. П. Чехов в воспоминаниях современников. С. 121. [↑](#footnote-ref-279)
279. [Без подписи]. Первый Бенефис // Новости и Биржевая газета. 1896. 18 окт. [↑](#footnote-ref-280)
280. Юрьев Ю. М. Записки. Т. 2. С. 153. [↑](#footnote-ref-281)
281. Лейкин Н. А. Летучие заметки. «Чайка» // Петербургская газета. 1896. 20 окт. [↑](#footnote-ref-282)
282. Авилова Л. А. А. П. Чехов в моей жизни // А. П. Чехов в воспоминаниях современников. С. 122. [↑](#footnote-ref-283)
283. Там же. С. 121. [↑](#footnote-ref-284)
284. Там же. [↑](#footnote-ref-285)
285. [Письмо Н. А. Лейкина А. П. Чехову от октября 1896 года] // Чехов А. П. Полн. собр. соч. и писем. Письма. Т. 6. С. 564. [↑](#footnote-ref-286)
286. Из дневника Н. А. Лейкина // Чехов. С. 385 (Лит. наследство; Т. 68). [↑](#footnote-ref-287)
287. Юрьев Ю. М. Записки. Т. 2. С. 152. [↑](#footnote-ref-288)
288. Суворин А. С. Театр и музыка // Новое время. 1896. 19 окт. [↑](#footnote-ref-289)
289. Дневник Алексея Сергеевича Суворина. С. 157. [↑](#footnote-ref-290)
290. Юрьев Ю. М. Записки. Т. 2. С. 154. [↑](#footnote-ref-291)
291. Там же. С. 152. [↑](#footnote-ref-292)
292. Авилова Л. А. А. П. Чехов в моей жизни // А. П. Чехов в воспоминаниях современников. С. 121. [↑](#footnote-ref-293)
293. [Без подписи]. Первый Бенефис // Новости и Биржевая газета. 1896. 18 окт. [↑](#footnote-ref-294)
294. Юрьев Ю. М. Записки. Т. 2. С. 153. [↑](#footnote-ref-295)
295. Авилова Л. А. А. П. Чехов в моей жизни // А. П. Чехов в воспоминаниях современников. С. 122. [↑](#footnote-ref-296)
296. Карпов Е. П. История первого представления «Чайки» в Александринском театре 17 октября 1896 года // Вера Федоровна Комиссаржевская. С. 265. [↑](#footnote-ref-297)
297. Лейкин Н. А. Летучие заметки. «Чайка» // Петербургская газета. 1896. 20 окт. [↑](#footnote-ref-298)
298. Фингал [Потапенко И. Н.]. Званые и избранные // Новое время. 1896. 27 окт. [↑](#footnote-ref-299)
299. [Без подписи]. Первый Бенефис // Новости и Биржевая газета. 1896. 18 окт. [↑](#footnote-ref-300)
300. Карпов Е. П. История первого представления «Чайки» в Александринском театре 17 октября 1896 года // Вера Федоровна Комиссаржевская. С. 248. [↑](#footnote-ref-301)
301. Леонтьев-Щеглов И. Л. Из воспоминаний об Антоне Чехове // А. П. Чехов в воспоминаниях современников. С. 66. [↑](#footnote-ref-302)
302. Там же. [↑](#footnote-ref-303)
303. Лейкин Н. А. Летучие заметки. «Чайка» // Петербургская газета. 1896. 20 окт. [↑](#footnote-ref-304)
304. Лейкин Н. А. Летучие заметки. «Чайка» // Петербургская газета. 1896. 20 окт. [↑](#footnote-ref-305)
305. Леонтьев-Щеглов И. Л. Из воспоминаний об Антоне Чехове // А. П. Чехов в воспоминаниях современников. С. 71. [↑](#footnote-ref-306)
306. Там же. [↑](#footnote-ref-307)
307. [Без подписи]. Первый Бенефис // Новости и Биржевая газета. 1896. 18 окт. [↑](#footnote-ref-308)
308. Лейкин Н. А. Летучие заметки. «Чайка» // Петербургская газета. 1896. 19 окт. [↑](#footnote-ref-309)
309. Там же. [↑](#footnote-ref-310)
310. Юрьев Ю. М. Записки. Т. 2. С. 154. [↑](#footnote-ref-311)
311. Лейкин Н. А. Летучие заметки. «Чайка» // Петербургская газета. 1896. 19 окт. [↑](#footnote-ref-312)
312. Лейкин Н. А. Летучие заметки. 20 окт. [↑](#footnote-ref-313)
313. Н. Р‑ий [Россовский Н. А.]. Александринский театр / Театральный курьер // Петербургский листок. 1896. 19 окт. [↑](#footnote-ref-314)
314. Карпов Е. П. История первого представления «Чайки» в Александринском театре 17 октября 1896 года // Вера Федоровна Комиссаржевская. С. 246. [↑](#footnote-ref-315)
315. Леонтьев-Щеглов И. Л. Из воспоминаний об Антоне Чехове // А. П. Чехов в воспоминаниях современников. С. 65. [↑](#footnote-ref-316)
316. Там же. [↑](#footnote-ref-317)
317. Юрьев Ю. М. Записки. Т. 2. С. 154. [↑](#footnote-ref-318)
318. Суворин А. С. Театр и музыка // Новое время. 1896. 19 окт. [↑](#footnote-ref-319)
319. Авилова Л. А. А. П. Чехов в моей жизни // А. П. Чехов в воспоминаниях современников. С. 121. [↑](#footnote-ref-320)
320. Авилова Л. А. А. П. Чехов в моей жизни // А. П. Чехов в воспоминаниях современников. С. 121. [↑](#footnote-ref-321)
321. Там же. [↑](#footnote-ref-322)
322. Там же. [↑](#footnote-ref-323)
323. Ясинский И. И. Листок. Чеховская «Чайка» // Биржевые ведомости. 1896. 20 окт. [↑](#footnote-ref-324)
324. Селиванов Н. А. Александринский театр. Чайка // Новости и Биржевая газета. 1896. 19 окт. [↑](#footnote-ref-325)
325. Селиванов Н. А. Александринский театр. Чайка // Новости и Биржевая газета. 1896. 19 окт. [↑](#footnote-ref-326)
326. Лейкин Н. А. Летучие заметки. «Чайка» // Петербургская газета. 1896. 20 окт. [↑](#footnote-ref-327)
327. Ясинский И. И. Листок. Чеховская «Чайка» // Биржевые ведомости. 1896. 20 окт. [↑](#footnote-ref-328)
328. Н. Р‑ий [Россовский Н. А.]. Александринский театр / Театральный курьер // Петербургский листок. 1896. 19 окт. [↑](#footnote-ref-329)
329. Ясинский И. И. Листок. Чеховская «Чайка» // Биржевые ведомости. 1896. 20 окт. [↑](#footnote-ref-330)
330. Читау М. М. Премьера «Чайки» (Из воспоминаний актрисы) // А. П. Чехов в воспоминаниях современников. С. 121. [↑](#footnote-ref-331)
331. Ясинский И. И. Листок. Чеховская «Чайка» // Биржевые ведомости. 1896. 20 окт. [↑](#footnote-ref-332)
332. Юрьев Ю. М. Записки. Т. 2. С. 156. [↑](#footnote-ref-333)
333. Там же. С. 157. [↑](#footnote-ref-334)
334. Читау М. М. Премьера «Чайки» (Из воспоминаний актрисы) // А. П. Чехов в воспоминаниях современников. С. 121. [↑](#footnote-ref-335)
335. [Без подписи]. Аплодисменты и шиканье // Петербургская газета. 1896. 27 окт. [↑](#footnote-ref-336)
336. Лейкин Н. А. Летучие заметки. «Чайка» // Петербургская газета. 1896. 20 окт. [↑](#footnote-ref-337)
337. Авилова Л. А. А. П. Чехов в моей жизни // А. П. Чехов в воспоминаниях современников. М., 1986. С. 121. [↑](#footnote-ref-338)
338. Чехов А. П. Дневник // Чехов А. П. Полн. собр. соч. и писем. Соч. Т. 12. С. 131. [↑](#footnote-ref-339)
339. Карпов Е. П. История первого представления «Чайки» в Александринском театре 17 октября 1896 года // Вера Федоровна Комиссаржевская. С. 245. [↑](#footnote-ref-340)
340. Чехов А. П. Дневник // Чехов А. П. Полн. собр. соч. и писем. Соч. Т. 12. М., 1978. С. 121. [↑](#footnote-ref-341)
341. См.: Осколки. 1896. № 45. С. 1. [↑](#footnote-ref-342)
342. Суворин А. С. Театр и музыка // Новое время. 1896. 19 окт. [↑](#footnote-ref-343)
343. Фингал [Потапенко И. Н.]. Звание и избранные // Новое время. 1896. 27 окт. [↑](#footnote-ref-344)
344. См.: Лейкин Н. А. Летучие заметки // Петербургская газета. 1896. 18, 19 окт.; [Без подписи] Антракты. Александринский театр // Петербургская газета, 1896, 18 окт. [↑](#footnote-ref-345)
345. Бедный Ионафан [Уколов С. Я.]. Чайка. Фантастически-сумасшедшие сцены с прологом, эпилогом, белибердою и провалом // Петербургский листок. 1896. 20 окт. [↑](#footnote-ref-346)
346. К. Рылов [Соколов А. А.]. «Чайка» или Подлог на Александринской сцене. (Комедия в 2‑х выстрелах и 3‑х недоразумениях) / Театральные новинки «Петербургской газеты» // Петербургская газета. 1896. 23 окт. [↑](#footnote-ref-347)
347. Homo novus [Кугель А. Р.]. О театральной критике // Петербургская газета. 1896. 23 окт. [↑](#footnote-ref-348)
348. Первый Бенефис // Новости и Биржевая газета. 1896. 18 окт. [↑](#footnote-ref-349)
349. См.: Суворин А. С. Театр и музыка // Новое время. 1896. 19 окт. [↑](#footnote-ref-350)
350. См.: Фингал [Потапенко И. Н.]. Звание и избранные // Новое время. 1896. 27 окт. [↑](#footnote-ref-351)
351. В. Г. [Гольцев В. А.]. Мысли и встречи // Неделя. 1896. 27 окт. [↑](#footnote-ref-352)
352. См.: Оптимист [Михайлова О. Н.]. Петербургские фантазии / Фельетон «Петербургской газеты» // Петербургская газета. 1896. 27 окт. [↑](#footnote-ref-353)
353. См.: Л. А‑ва [Авилова Л. А.]. О «Чайке» Г. Чехова // Петербургская газета. 1896. 20 окт. [↑](#footnote-ref-354)
354. Читау М. М. Премьера «Чайки» (Из воспоминаний актрисы) // А. П. Чехов в воспоминаниях современников. С. 121. [↑](#footnote-ref-355)
355. Дневник Алексея Сергеевича Суворина. С. 157. [↑](#footnote-ref-356)
356. Первый Бенефис // Новости и Биржевая газета. 1896. 18 окт. [↑](#footnote-ref-357)
357. Дневник Алексея Сергеевича Суворина. С. 157. [↑](#footnote-ref-358)
358. См.: Юрьев Ю. М. Записки. Т. 1. С. 152. [↑](#footnote-ref-359)
359. Ср.: Протокол № 31 заседания Театрально-литературного комитета (Санкт-Петербургское отделение) от 14 сентября 1896 Г. // РГИА, ф. 497, оп. 8, д. 442. [↑](#footnote-ref-360)
360. См.: Гнедич П. П. Книга жизни. С. 127. [↑](#footnote-ref-361)
361. См.: Селиванов Н. А. Александринский театр. Чайка // Новости и Биржевая газета. 1896. 19 окт. [↑](#footnote-ref-362)
362. Ср.: Суворин А. С. Театр и музыка // Новое время. 1896. 19 окт. [↑](#footnote-ref-363)
363. Любитель [Россиев П. А.]. Александринский театр. «Чайка». Комедия А. Чехова. Бенефис г‑жи Левкеевой // Сын Отечества. 1896. 19 окт. [↑](#footnote-ref-364)
364. Н. Р‑ий [Россовский Н. А.]. Александринский театр // Петербургский листок. 1896. 18 окт. [↑](#footnote-ref-365)
365. См.: Осколки. 1889. № 43. С. 1. [↑](#footnote-ref-366)
366. Ясинский И. И. Роман моей жизни. М., 1926. С. 176. [↑](#footnote-ref-367)
367. Я. [Ясинский И. И.]. Письма из партера. Александринский театр. «Чайка», ком. в 4‑х действ. Антона Чехова, в 1‑й раз // Биржевые ведомости. 1896. 18 окт. [↑](#footnote-ref-368)
368. Homo novus [Кугель А. Р.]. Театральное эхо. Александринский театр. Бенефис г‑жи Левкеевой. «Чайка», ком. в 4 д. Ант. Чехова // Петербургская газета. 1896. 18 окт. [↑](#footnote-ref-369)
369. Homo novus [Кугель А. Р.]. Театральное эхо. Александринский театр. Бенефис г‑жи Левкеевой. «Чайка», ком. в 4 д. Ант. Чехова // Петербургская газета. 1896. 18 окт. [↑](#footnote-ref-370)
370. Homo novus [Кугель А. Р.]. Преступление и наказание // Петербургская газета. 1899. 17 окт. [↑](#footnote-ref-371)
371. Суворин А. С. Театр и музыка // Новое время. 1896. 19 окт. [↑](#footnote-ref-372)
372. Фингал [Потапенко И. Н.]. Звание и избранные // Новое время. 1896. 27 окт. [↑](#footnote-ref-373)
373. Homo novus [Кугель А. Р.]. Театральное эхо. Александринский театр. Бенефис г‑жи Левкеевой. «Чайка», ком. в 4 д. Ант. Чехова // Петербургская газета. 1896. 18 окт. [↑](#footnote-ref-374)
374. Кугель А. Р. Чехов // Театр и искусство. 1902. № 48. С. 45. [↑](#footnote-ref-375)
375. Homo novus [Кугель А. Р.]. «Чайка» // Петербургская газета. 1896. 19 окт. [↑](#footnote-ref-376)
376. См.: Станиславский К. С. Моя жизнь в искусстве. М., 1963. С. 279. [↑](#footnote-ref-377)
377. С. Т. [Танеев С. В.] Александринский театр. «Чайка» / Петербургские письма // Театрал. 1896. Кн. 45. № 95. (ноябрь). С. 75 – 82. [↑](#footnote-ref-378)
378. Homo novus [Кугель А. Р.]. Новые формы / Фельетон «Петербургской Газеты» // Петербургская газета. 1896. 20 окт. [↑](#footnote-ref-379)
379. В. Г. [Гольцев В. А.]. Мысли и встречи // Неделя. 1896. 27 окт. [↑](#footnote-ref-380)
380. Гофштеттер И. А. Письмо в редакцию (По поводу «Чайки» г. Чехова) // Санкт-Петербургские ведомости. 1896. 27 окт. [↑](#footnote-ref-381)
381. Там же. [↑](#footnote-ref-382)
382. Суворин А. С. Театр и музыка // Новое время. 1896. 19 окт. [↑](#footnote-ref-383)
383. Борей [Шуф В. А.]. Зигзаги // Петербургский листок. 1896. 19 окт. [↑](#footnote-ref-384)
384. Оптимист [Михайлова О. Н.]. Петербургские фантазии / Фельетон «Петербургской газеты» // Петербургская газета. 1896. 27 окт. [↑](#footnote-ref-385)
385. Homo novus [Кугель А. Р.]. О Театральной критике // Петербургская газета. 1896. 23 окт. [↑](#footnote-ref-386)
386. Суворин А. С. Театр и музыка // Новое время. 1896. 19 окт. [↑](#footnote-ref-387)
387. Фингал [Потапенко И. Н.]. Звание и избранные // Новое время. 1896. 27 окт. [↑](#footnote-ref-388)
388. Любитель [Россиев П. А.]. Александринский театр. «Чайка». Комедия А. Чехова. Бенефис г‑жи Левкеевой // Сын отечества. 1896. 19 окт. [↑](#footnote-ref-389)
389. Ясинский И. И. Листок. Чеховская «Чайка» // Биржевые ведомости. 1896. 20 окт. [↑](#footnote-ref-390)
390. Homo novus [Кугель А. Р.]. Театральное эхо. Александринский театр. Бенефис г‑жи Левкеевой. «Чайка», ком. в 4 д. Ант. Чехова // Петербургская газета. 1896. 18 окт. [↑](#footnote-ref-391)
391. Homo novus [Кугель А. Р.]. Театральное эхо. Александринский театр. Бенефис г‑жи Левкеевой. «Чайка», ком. в 4 д. Ант. Чехова // Петербургская газета. 1896. 18 окт. [↑](#footnote-ref-392)
392. Прозаик [Голицын Д. П.]. Театр и музыка. Александринский театр // Санкт-Петербургские ведомости. 1896. 19 окт. [↑](#footnote-ref-393)
393. С. Т. [Танеев С. В.]. Александринский театр. «Чайка» / Петербургские письма // Театрал. 1896. Кн. 45. № 95 (ноябрь). С. 75 – 82. [↑](#footnote-ref-394)
394. Денисюк Н. Ф. Сказка про белого бычка // Театральные известия. 1896. 31 окт. [↑](#footnote-ref-395)
395. См.: [Сборная ведомость с бенефиса Е. И. Левкеевой 17 октября 1896 года] // РГИА, ф. 497, оп. 5, д. 1781, л. 45. [↑](#footnote-ref-396)
396. Там же. [↑](#footnote-ref-397)
397. [Книга сборов Александринского театра за 1896 год] // РГИА, ф. 497, оп. 4, д. 3426, л. 15 – 18. [↑](#footnote-ref-398)
398. См.: Там же. [↑](#footnote-ref-399)
399. См.: [Книга поспектакльных выплат. 1896 год] // РГИА, ф. 497, оп. 4, д. 3310, л. 42. [↑](#footnote-ref-400)
400. [Письмо А. П. Чехова А. С. Суворину от 2 декабря 1896 года] // Чехов А. П. Полн. собр. соч. и писем. Письма. Т. 6. С. 240 – 247. [↑](#footnote-ref-401)
401. [Письмо А. П. Чехова А. С. Суворину от 7 декабря 1896 года] // Там же. С. 249. [↑](#footnote-ref-402)
402. См.: [Примечания к письму 2162, А. П. Чехова А. И. Сувориной от 10 ноября 1897 г.] // Чехов А. П. Полн. собр. соч. и писем. Письма. Т. 7. С. 471. [↑](#footnote-ref-403)
403. Там же. [↑](#footnote-ref-404)
404. Там же. [↑](#footnote-ref-405)
405. Там же. [↑](#footnote-ref-406)
406. Суворин А. С. «Иванов» А. П. Чехова в Александринском театре / Театр и музыка // Новое время. 1897. 18 сент. [↑](#footnote-ref-407)
407. Суворин А. С. «Иванов» А. П. Чехова в Александринском театре / Театр и музыка // Новое время. 1897. 18 сент. [↑](#footnote-ref-408)
408. Н. [Кугель А. Р.]. Иванов. Драма в 4‑х д. Антона Чехова // Петербургская газета. 1889. 2 февр. [↑](#footnote-ref-409)
409. Суворин А. С. «Иванов» А. П. Чехова в Александринском театре / Театр и музыка // Новое время. 1897. 18 сент. [↑](#footnote-ref-410)
410. А. Д. «Иванов». Драма А. П. Чехова в 4‑х д. / Александринский театр // Петербургский листок. 1897. 19 сент. [↑](#footnote-ref-411)
411. Н. [Кугель А. Р.]. «Иванов» А. Чехова // Петербургская газета. 1897. 16 сент. [↑](#footnote-ref-412)
412. См.: [Примечание к письму 2111, А. П. Чехова А. И. Сувориной от 10 ноября 1897 г.] // Чехов А. П. Полн. собр. соч. и писем. Письма. Т. 7. С. 436. [↑](#footnote-ref-413)
413. А. Д. «Иванов». Драма А. П. Чехова в 4‑х д. / Александринский театр // Петербургский листок. 1897. 19 сент. [↑](#footnote-ref-414)
414. Суворин А. С. «Иванов» А. П. Чехова в Александринском театре / Театр и музыка // Новое время. 1897. 18 сент. [↑](#footnote-ref-415)
415. Там же. [↑](#footnote-ref-416)
416. См.: Н. [Кугель А. Р.]. «Иванов». Драма в 4‑х д. г. Чехова // Петербургская газета. 1889. 2 февр. [↑](#footnote-ref-417)
417. А. Д. // Петербургский листок. 1897. 19 сент. [↑](#footnote-ref-418)
418. Суворин А. С. «Иванов» А. П. Чехова в Александринском театре / Театр и музыка // Новое время. 1897. 18 сент. [↑](#footnote-ref-419)
419. Там же. [↑](#footnote-ref-420)
420. См.: [Примечания к письму 2162, А. П. Чехова А. И. Сувориной от 10 ноября 1897 г.] // Чехов А. П. Полн. собр. соч. и писем. Письма. Т. 7. С. 471. [↑](#footnote-ref-421)
421. См.: [Ходовой экземпляр пьесы А. П. Чехова «Иванов». 1889 – 1897 гг.] // СПб. ТБ, отд. рук. и ред. кн., № 12754. [↑](#footnote-ref-422)
422. См.: [Ходовой экземпляр пьесы А. П. Чехова «Иванов». 1889 – 1897 гг.] // СПб. ТБ, Отд. рук. и ред. кн., № 12754. С. 17. [↑](#footnote-ref-423)
423. См.: там же. С. 19. [↑](#footnote-ref-424)
424. Воспроизводимая графика мизансцен является научной реконструкцией, основанной на режиссерских указаниях и пометах Е. П. Карпова, оставленных им в тексте ходового экземпляра пьесы. См.: [Ходовой экземпляр пьесы А. П. Чехова «Иванов». 1889 – 1897 гг.] // СПб. ТБ, отд. рук. и ред. кн., № 12754. [↑](#footnote-ref-425)
425. [Ходовой экземпляр пьесы А. П. Чехова «Иванов». 1889 – 1897 гг.] // СПб. ТБ, отд. рук. и ред. кн., № 12754. С. 29. [↑](#footnote-ref-426)
426. [Ходовой экземпляр пьесы А. П. Чехова «Иванов». 1889 – 1897 гг.] // СПб. ТБ, отд. рук. и ред. кн., № 12754. С. 29. [↑](#footnote-ref-427)
427. См.: [Ходовой экземпляр пьесы А. П. Чехова «Иванов». 1889 – 1897 гг.] // СПб. ТБ, отд. рук. и ред. кн., № 12754. С. 33. [↑](#footnote-ref-428)
428. См.: [Ходовой экземпляр пьесы А. П. Чехова «Иванов». 1889 – 1897 гг.] // СПб. ТБ, отд. рук. и ред. кн., № 12754. С. 41. [↑](#footnote-ref-429)
429. См.: [Ходовой экземпляр пьесы А. П. Чехова «Иванов». 1889 – 1897 гг.] // СПб. ТБ, отд. рук. и ред. кн., № 12754. С. 42. [↑](#footnote-ref-430)
430. Ср.: [Монтировка драмы А. П. Чехова «Иванов». 1889] // РГИА, ф. 497, оп. 8, д. 428, лл. 1 – 4; [Монтировка драмы А. П. Чехова «Иванов». 1897] // РГИА, ф. 497, оп. 8, д. 466, лл. 1 – 6. [↑](#footnote-ref-431)
431. Гнедич П. П. «Чайка» г. Ан. Чехова // Новое время. 1899. 18 янв. [↑](#footnote-ref-432)
432. Гнедич П. П. «Чайка» г. Ан. Чехова // Новое время. 1899. 18 янв. [↑](#footnote-ref-433)
433. Там же. [↑](#footnote-ref-434)
434. [Письмо Е. П. Карпова С. Н. Волконскому от 5 октября 1900 года] // РГИА, ф. 497, оп. 13, д. 460. [↑](#footnote-ref-435)
435. Там же. [↑](#footnote-ref-436)
436. Гнедич П. П. Книга жизни. С. 132. [↑](#footnote-ref-437)
437. [Письмо П. П. Гнедича А. П. Чехову от 24 августа 1902 года] // Чехов А. П. Полн. собр. соч. и писем. Письма. Т. 10. М., 1974. С. 138. [↑](#footnote-ref-438)
438. См.: Ходотов Н. Н. Близкое-далекое. С. 158. [↑](#footnote-ref-439)
439. См.: [Письмо В. Ф. Комиссаржевской В. А. Теляковскому] // Вера Федоровна Комиссаржевская. С. 157. [↑](#footnote-ref-440)
440. См.: Теляковский В. А. Дневники директора императорских театров: 1901 – 1903. Санкт-Петербург. М., 2002. С. 283. [↑](#footnote-ref-441)
441. [Письмо А. А. Санина М. Е. Дарскому от 19 апреля 1902 года] // ИРЛИ РАН, ф. 104, оп. 1, д. 74. [↑](#footnote-ref-442)
442. См.: Новости дня. 1902. 21 июля. [↑](#footnote-ref-443)
443. См.: Новости дня. 1902. 9 авг. [↑](#footnote-ref-444)
444. [Письмо П. П. Гнедича А. П. Чехову от 24 августа 1902 г.] // Чехов А. П. Полн. собр. соч. и писем. Письма. Т. 10. С. 135. [↑](#footnote-ref-445)
445. Ходотов Н. Н. Близкое-далекое. С. 152. [↑](#footnote-ref-446)
446. [Письмо П. П. Гнедича М. Е. Дарскому от 29 июля 1902 года] // ИРЛИ РАН, ф. 104, оп. 1, д. 25, л. 2. [↑](#footnote-ref-447)
447. [Письмо М. Е. Дарского П. П. Гнедичу от 5 августа 1902 года.] // ИРЛИ РАН, ф. 104, оп. 1, д. 3. [↑](#footnote-ref-448)
448. Ходотов Н. Н. Близкое-далекое. С. 158. [↑](#footnote-ref-449)
449. [Письмо М. Е. Дарского П. П. Гнедичу от 5 августа 1902 года] // ИРЛИ РАН, ф. 104, оп. 1, д. 3. [↑](#footnote-ref-450)
450. [Монтировка пьесы А. П. Чехова «Чайка». 1902 г.] // РГИА, ф. 497, оп. 1, д. 577. [↑](#footnote-ref-451)
451. См.: Ходотов Н. Н. Близкое-далекое. С. 152; 155 – 156. [↑](#footnote-ref-452)
452. Там же. С. 155. [↑](#footnote-ref-453)
453. См.: Ходотов Н. Н. Близкое-далекое. С. 152. [↑](#footnote-ref-454)
454. [Монтировка пьесы А. П. Чехова «Чайка». 1902 г.] // РГИА, ф. 497, оп. 1, д. 577. [↑](#footnote-ref-455)
455. См.: Балухатый С. Д. «Чайка» в Московском Художественном театре // «Чайка» в постановке Московского Художественного театра. Режиссерская партитура К. С. Станиславского. С. 45. [↑](#footnote-ref-456)
456. См.: [Монтировка пьесы А. П. Чехова «Чайка». 1902 г.] // РГИА, ф. 497, оп. 1, д. 577. [↑](#footnote-ref-457)
457. Homo novus [Кугель А. Р.]. «Чайка» А. П. Чехова / Александринский театр / Театральное эхо // Петербургская газета. 1902. 16 нояб. [↑](#footnote-ref-458)
458. Философов Д. В. Чайка / Театральные заметки // Мир искусства. 1902. № 11. С. 45. [↑](#footnote-ref-459)
459. Там же. [↑](#footnote-ref-460)
460. Беляев Ю. Д. Театр и музыка // Новое время. 1902. 17 нояб. [↑](#footnote-ref-461)
461. Х. [Гиппиус З. Н.]. Театр и музыка // Новости и Биржевая газета. 1902. 17 нояб. [↑](#footnote-ref-462)
462. Теляковский В. А. Воспоминания. Л.; М., 1965. С. 237. [↑](#footnote-ref-463)
463. См.: [Письмо П. П. Гнедича А. П. Чехову от 16 декабря 1902 года] // Чехов А. П. Полн. собр. соч. и писем. Письма. Т. 10. С. 132. [↑](#footnote-ref-464)
464. Философов Д. В. Чайка / Театральные заметки // Мир искусства. 1902. № 11. С. 46. [↑](#footnote-ref-465)
465. Х. [Гиппиус З. Н.]. Александринский театр / Театр и музыка // Новости и Биржевая газета. 1902. 17 нояб. [↑](#footnote-ref-466)
466. Импрессионист [Бентовин Б. И.]. Александринский театр // Новости и Биржевая газета. 1905. 25 сент. [↑](#footnote-ref-467)
467. См.: Протокол № 7 заседания художественного совета Госдрамы от 12 марта 1936 г. // Музей Александринского театра. № 1272. С. 18. [↑](#footnote-ref-468)
468. «Вишневый сад» / Театральное эхо // Петербургская газета. 1905. 24 сент. [↑](#footnote-ref-469)
469. Л. Вас-iй [Василевский Л. М.]. «Три сестры» / Александринский театр // Речь. 1910. 19 сент. [↑](#footnote-ref-470)
470. Там же. [↑](#footnote-ref-471)
471. Импрессионист [Бентовин Б. И.]. Александринский театр // Новости и Биржевая газета. 1905. 25 сент. [↑](#footnote-ref-472)
472. Там же. [↑](#footnote-ref-473)
473. См.: [Озаровский Ю. Э. Режиссерская экспликация пьесы А. П. Чехова «Вишневый сад». 1905 г.] // РГИА, ф. 681, д. 15, лл. 1 – 12. [↑](#footnote-ref-474)
474. См.: Импрессионист [Бентовин Б. И.]. Александринский театр // Новости и Биржевая газета. 1905. 25 сент. [↑](#footnote-ref-475)
475. Ю. Д. Беляев. «Три сестры» // Новое время. 1909. 21 сент. [↑](#footnote-ref-476)
476. Там же. [↑](#footnote-ref-477)
477. См.: Там же. [↑](#footnote-ref-478)
478. См.: Л. Вас-iй [Василевский Л. М.]. «Три сестры» / Александринский театр // Речь. 1910. 19 сент. [↑](#footnote-ref-479)
479. Там же. [↑](#footnote-ref-480)