

«МЕНЯ УДИВЛЯЕТ ЭТОТ ЧЕЛОВЕК...» (Письма Андрея Белого к Михаилу Чехову)

Публикация М. Г. Козловой

Подлинники писем Андрея Белого к Михаилу Александровичу Чехову уже много лет находятся в частных руках. Долгое время они хранились у Елены Карловны Циллер-Беловицкой, сестры Ксении Карловны, жены Чехова. И когда она начала передавать архив М. А. Чехова в ЦГАЛИ, пять писем А. Белого были переданы ею А. Б. Гольденвейзеру. Как рассказывала Е. К. Циллер-Беловицкая, он попросил ее на очень короткое время - «только почитать, только подержать в руках эти реликвии» - и она не могла и не хотела ему отказать. И когда А. Б. Гольденвейзер скоропостижно скончался, письма Белого «затерялись» среди бумаг обширного архива композитора. И

только через несколько лет, когда его архив упорядочивали и описывали, они были обнаружены и возвращены Циллер-Беловицкой. И уже от нее - это было в апреле 1977 года - они поступили в ЦГАЛИ и теперь находятся в личном фонде М. А. Чехова (ф. № 2316, новое дополнение).

Письма немногочисленны - три больших творческих письма и четыре записки делового и бытового характера; письма относятся к 1924-1928 годам и касаются трех тем: первая - Гамлет - М. А. Чехова, второе - пьеса «Петербург» и третье - книга Чехова «Путь актера». Эти темы и личность Чехова занимали воображение и мысли писателя: он много и увлеченно писал своим друзьям о Чехове и о работе с ним. В частности, в письмах к критику Разумнику Васильевичу Иванову-Разумнику (ф. 1782, оп. 1, д. 15 - 17) мы находим много интересных и неожиданных деталей в суждениях о Чехове и его творчестве, которые дополняют и развивают названные темы; поэтому отрывки из этих писем включены в настоящее издание.

При воспроизведении текстов писем Андрея Белого сохранена манера подчеркивания автором абзацев. Что касается подписи, то в своих письмах он почти никогда не использовал литературный псевдоним, а подписывался своим настоящим именем и фамилией - Борис Бугаев.

Итак - «Гамлет».

Эта пьеса родилась в Первой студии МХАТа, студии, где работали Л.А. Сулержицкий, Б.М. Сушкевич, Е.Б. Вахтангов, М.А. Чехов, С.Г. Бирман, С.В. Гиацинтова, М.А. Дурасова, В.В. Соловьева, А.И. Чебан, В.В. Готовцев создали спектакли, вошедшие в историю советского театра, в которых Чехов создал незабываемые образы, такие как Фрезер в «Потопе» Ю. Г. Бергера, Мальволио в «Двенадцатой ночи» Шекспира или

неврастеник Эрик в пьесе А. Стриндберга «Эрик Ксик». Стриндберг «Эрик XIV». Забегая вперед, отметим, что Белый также пишет об этих чеховских ролях и воспринимает Фрезера как вечного скитальца (Агасфера); Мальволио предстает перед ним как остро гротескная и в то же время отвратительно реалистичная фигура, словно сошедшая с полотна голландского художника XVI века Питера Брейгеля.

Когда в 1923 году Михаил Чехов возглавил Первую студию, он считал необходимым активнее работать со студентами, чтобы совершенствовать их мастерство и осваивать новые актерские приемы. Позже он вспоминал: «Первое, что я решил сделать по составленному мною плану, - это поставить „Гамлета“. Передо мной стояла сложная задача: у меня не было актера на роль Гамлета. Я не считал себя вполне подходящим для этой роли, но у меня не было выбора. С большими внутренними страданиями

С огромным внутренним страданием я решил взяться за роль Гамлета, чтобы осуществить задуманное. Но тяжесть моя усилилась, когда я понял, что все мое внимание было обращено на спектакль в целом, на разработку зачатков новой актерской техники, на выполнение соответствующих актерских упражнений для развития этой техники, но не на роль Гамлета, не на себя как актера...». (Михаил Чехов, Путь актера, Л., 1928, с. 144). Премьера «Гамлета» состоялась 20 ноября 1924 года. К этому времени Первая студия Московского Художественного театра была преобразована в самостоятельный театр, получивший название «Московский Художественный театр 2». А 17 ноября состоялась генеральная репетиция спектакля - своего рода неофициальная премьера, на которой присутствовала почти вся «театральная Москва». «По окончании спектакля, - писал один из рецензентов, - битком набитая публика, артисты и пресса устроили артистам овацию, а А.В. Луначарский вручил М.А. Чехову грамоту о присвоении ему звания лауреата.

Чехову удостоверение о присвоении ему звания «Заслуженный артист Государственного академического театра по согласованию с Союзом художников за заслуги перед русской сценой» (Громов В. М. Михаил Чехов. М., 1970, с. 131-132).

Белый присутствовал на том же спектакле, и его письмо к Чехову - первый, эмоционально-восторженный отклик потрясенного зрителя.

1

Дорогой и уважаемый  
Михаил Александрович.

Позвольте передать Вам и всем участникам спектакля «Гамлет» мою сердечную, огромную благодарность за то незабываемое, неповторимое, грандиозное целое, которое Вы дали. Я пишу ночью после спектакля, поэтому пишу на случайной бумаге; когда меня по ходу действия спрашивали, понравилось мне или нет, я говорил пустые фразы, не соответствующие тому, что я переживал в душе. Название этого «сюжета» было «Мистериум»; трагедия имела кольцо «Мистериума»; в некоторые моменты я боролся с собой, на глаза наворачивались слезы. И открылось то, что глубоко заложено в Шекспире, что не было открыто до сих пор. Постановка «Гамлета» - это огромный труд; и тут же хочется добавить: эпоха в развитии российского актерского искусства.

А теперь - позвольте мне поделиться с вами двумя-тремя невнятными словесными междометиями (не для того, чтобы покрыть впечатление словами; слова придут через недели и месяцы - слово за словом), позвольте мне поделиться словесными междометиями о вас.

Когда вы появились, вернее, когда открылся занавес, я вас даже не заметил, хотя, конечно, знал по ходу действия, что вы на сцене. Но вы отступили назад, когда Гамлет заговорил.

Когда Гамлет говорил, он не выделялся среди других, и вообще Гамлет в первых сценах был «один из других», и все время у меня возникал вопрос: где же Чехов? То ли Чехов на этот раз не выделяется, как прежде, то ли «целое», в котором он - лишь одна нота, поглощает его, и он растворяется в звучании огромного незабываемого «целого»; что происходит? В середине сюжета я понял, что чеховский Гамлет был совершенно неожиданным: не таким, как другие, и не таким, каким я его представлял в своем воображении (то есть в моих представлениях о чеховском Гамлете; в то же время [было] ясно, что вы не дали ни одной ноты Эрика в Гамлете, и казалось, что вам так легко дать ноту Эрика). И удивление росло: этот Гамлет - не Гамлет, не слабый, слабовольный, немного неврастеничный, немного фантазийный Гамлет, а трезвый, умный, наблюдательный, активный Гамлет; и вы спрашивали себя: «А не рационален ли Гамлет?» В конце спектакля стало окончательно ясно, что этот внутренне активный, трезвомыслящий принц умен.

Иными словами, я почувствовал через него из далекого будущего (возможно, из середины XX века) его всепроникающий жизненный импульс: импульс действовал в нем самом (сцена с матерью, на могиле Офелии и т. д.).

И тогда впервые передо мной смутно возникла истинная рельефность вашего спектакля, этот мощный звук целого, проходящий через Гамлета, как через «я» коллектива всех сцен; и когда я вернулся из театра, я уже видел: во всех действиях, через всех актеров Гамлета. Чудесно, что вы сделали с Гамлетом: вы играли как бы в двух планах, свой и чужой: вы были во всей «атмосфере»; и это расширение вас происходило именно от сознательного уменьшения всего зрелищного и внешне театрального в Гамлете: ваш Гамлет почти неинтересен с точки зрения чего-либо внешне эффектного; и именно от уменьшения «меня» как художника Гамлет вырос, приобрел колоссальные размеры в моем сознании; и, возможно, именно от уменьшения «меня» как художника Гамлет вырос, приобрел колоссальные размеры в моем сознании; и, возможно, именно от уменьшения «меня» как художника Гамлет вырос, приобрел колоссальные размеры в моем сознании.

Возможно, вам будет неприятно услышать окончательное, неопровержимое убеждение: сегодня я впервые понял шекспировского Гамлета; и этот сдвиг понимания во мне произошел благодаря вам. Я не увидел Чехова, «чудовищного художника»: я увидел Гамлета и забыл Чехова.

Простите за невнятицу, которую мне хочется выкрикнуть, но прислушайтесь к звуку моих слов. Нужно невероятное внутреннее напряжение, чтобы увидеть то «колоссальное», что вы даете в Гамлете: импульс жизни.....

Этот импульс - фон трагедии, а Гамлет - проникновение, из которого фон возникает в действиях личности, и поэтому, когда эта личность умирает, атмосфера отделяется от ее тела: вот почему над склонившимися знаменами есть «свет». Этот внешний «свет», а также внешний звук (дух отца) замечательно работают на превращение трагедии в мистерию. Я не буду ничего говорить о постановке: об этом надо было бы написать книгу; но и в этом случае я не могу сказать всего.

Вы меня поняли? Подведу итог этим невнятным строкам: в «Гамлете» вы для меня даже сильнее, чем в «Эрике». Простите меня, дорогой Михаил Александрович, за мои невнятные слова, продиктованные впечатлением от «сюжета».

Борис Бугаев Р. С. Несколько слов о «прозе»: Анатолий Васильевич Луначарский подарил мне экземпляр «Петербурга».

Он подарил мне экземпляр «Петербурга» с пометкой, что готов оказать посильную помощь в разрешении «Петербурга».

Спектакль вызвал противоречивые отзывы, но и положительные, и отрицательные оценщики сходились во мнении, что чеховский «Гамлет» - событие неординарное, шокирующее фантазию.

Необычное, поразительное, заставляющее задуматься.

Чтобы убедиться в своих первых впечатлениях, Белый смотрит «Гамлета» снова и снова.

Пьеса продолжает волновать, потрясать и удивлять его, о чем он пишет 8 марта 1925 года Р.В. Иванову-Разумнику 8 марта 1925 г.:

«27 февраля был пятый раз на «Гамлете» ..... В этом сезоне «Гамлет» занимает большое место в моей душе. .... Еще до постановки я видел, с каким благоговением группа артистов готовилась к постановке с Чеховым, и невольно входил в ритм мыслей о Гамлете, принимал где-то участие; я знал, что на репетиции ходят, как в храм, что каждая деталь питается настоящим горением сердца. ... И еще: при виде такой сложной и несущей в себе всевозможные «бездны» души, как у Мих. Алекс. мне показалось, что его жест, дающий со сцены нравственный импульс в пользу правды и света, был показателем единственного трагизма

творчества великого художника... Я рассматривал «Гамлета» как выражение «жестом» трагедии его индивидуальной позиции «быть или не быть». Я не верил в постановку. И вдруг - неожиданный шум, «кульминация» московского сезона, полный спектакль, волнение сердец и прочие сюрпризы! Я сделал тысячи ошибок, я сделал «ничтожное» количество ошибок, я сделал «ничтожное» количество подборов, переосмыслений, раскрывающих неожиданные рельефы шекспировской драматургии и заставляющих многих задаваться вопросом: «А Шекспира ли показывают?». «Гамлет - это Гамлет?». В общем, все, что вы слышали, сводится к одному: показывают что-то большое, монументальное; это Шекспир? На мой взгляд - да! Это Шекспир, увиденный через призму нашего великого века... в котором Шекспир «взлетел» по-новому, доказав, что он «был, есть и будет» во все времена. А то, что нет «академического» Шекспира, нет «академического» Гамлета, нет Гамлета дореволюционной интеллигенции, что Гамлет-герой, революционер разума, это разве не хорошо? Даже противники этого «Гамлета» единодушны: «Нечто

великое, монументальное»... Ольга Дмитр. Форш (тоже «потрясенная» Гамлетом) рассказывала мне, что на галерке с ней рядом сидели простые женщины (одна из них, кажется, была трамвайной кондукторшей) и - плакали, одна из них уже «в третий раз» на Гамлете» (ф. 1782, оп. 1, д. 16, лл. 2 об.-6).

Еще шли репетиции «Гамлета», а в театре уже готовилась новая постановка. Белый ставил свой роман «Петербург». Этот необычный роман, написанный ритмической прозой, привлек внимание Чехова. Ему показалось, что она максимально соответствует его представлениям об обучении актеров новой актерской технике, в которой большое место отводилось слову, ритму, жесту, пластике тела, паузе и т. д. Чехов носил свои творческие планы белыми, и хотя на постановку его «Петербурга» претендовали и В. Э. Мейерхольд, и Ю. А. Завадский, писатель предпочитал работать с Чеховым. «Вообще Чехов меня увлекал, - сообщает Белый Р. В. Иванов-Разумник, - написал для него роль сенатора, он как-то

сумел вдохновить меня на сцену, и теперь я мечтаю писать драмы в будущем». Вы видели Чехова? Какой великий художник! Теперь я понимаю, что драматургу сцена нужна как палитра и кисть для наброска красок; для меня этой кистью был Чехов» (письмо от 17 июля 1924 г.; д. 15, л. 13 об.- 14).

Совместная работа писателя и участников постановки продолжалась полтора года: Михаила Чехова - вдохновителя и вдохновительницы пьесы и исполнителя роли сенатора Аполлона Аполлоновича Аблеухова, Ивана Николаевича Берсенева - игравшего сына сенатора Николая Аполлоновича, Софьи Владимировны Гиацинтовой - исполнительницы роли Софьи Петровны, режиссеров спектакля - Серафимы Германовны Бирман, Владимира Николаевича Татарина и Александра Ивановича Чебана.

Чебан. Было создано более восьми вариантов пьесы, менялся сюжет, вводились новые персонажи, действие со временем перестраивалось. На определенном этапе работы возникли сомнения в целесообразности этой постановки, и только решительная поддержка А. В. Луначарского, как видно из постскриптума упомянутого выше письма Белого к Чехову, позволила завершить этот эксперимент коллективного творчества. Да и сам автор в письме к Иванову-Разумнику от 27 сентября 1925 года свидетельствует, что так оно и было: «За год предварительной работы над урезанным скелетом текста заплаты накладывались повсюду, от „самых удачных“ до „самых неудачных“; и этот процесс, естественно, будет продолжаться до настоящего производства: странный Чехов-Бело-Бело-Гиацинто-Чебан-Берсенево-Реперткомово и т. д.». «Детище», конечно, уже не относится к основному тексту, а является продуктом, в прямом смысле этого слова, коллективного труда; что из этого выйдет

- Не знаю; давным-давно, отказавшись от основного текста, я смял, скомкал и переделал это странное, универсальное детище вместе со всеми артистами, художниками, режиссерами, музыкантами и репертуарными художниками, совершенно забыв, что оно мое..... Не скажу, что я огорчен: я рад, что актеры так увлечены ролями, так глубоко переживают моменты сюжета, а чеховское сотрудничество и чеховская рука во всем успокаивают меня: все равно выйдет что-то очень интересное, но это будет действительно продукт коллективного творчества, в котором автор стал режиссером, а художник - драматургом.....

И еще скажу, что все время писал текст драмы на основании бесед с Чеховым; Чехов все-таки такой одаренный человек во всех отношениях, что, веря в него, я даже не боялся подчистки в тексте самого себя; и я верю, что целиком - в ритмах, в умелом направлении стиля пьесы приведу Чехова» (д. 16, лл. 17 и об.).

Полностью это письмо Белого, где он подробно рассказывает обо всех изменениях в сюжете романа и перипетиях постановки, опубликовано в статье Л. К. Долгополова (А. Белый о постановке «исторической драмы» «Петербург» на сцене МХАТа-2. По материалам ЦГАЛИ. - «Русская литература», 1977, № 2, с. 173 - 176). Автор статьи описывает историю создания «исторической драмы» и комментирует изменение сюжета романа и трансформацию некоторых его персонажей. Однако письмо Белого к Чехову от 14 ноября 1925 года, похоже, ускользнуло от автора, а оно, безусловно, интересно и ценно как для понимания отношения Белого к пьесе, так и для историков театра - ведь это яркое свидетельство очень пристрастного и подготовленного для зрительского восприятия. Предваряя публикацию этого письма, следует отметить, что хотя оригинал долгое время находился в частных руках, его машинописная копия (хотя и не очень точная), сделанная, судя по шрифту, в 1920-е годы, была известна; она хранится в коллекции С. Г. Бирман (ф. 2046, оп. 1, д. 277, лл. 5-6 об) и даже была частично процитирована в ее книге «Путь актрисы» (М., 1962, с. 175-178).

Очевидно, необходимо также пояснить некоторые строки письма, которые трудно понять без знания сюжета «Петербурга». Например, «тиканье» «сардины ужасного содержания» - не что иное, как звук часового механизма самодельной бомбы, той самой бомбы, которой террористы какой-то «революционной» (?) организации 1905 года, неясно выраженной автором, хотят убить старого сенатора. В романе эта бомба взрывается в пустой комнате, не причинив ему вреда. В пьесе эта последовательность событий изменена, усложнена, доведена до абсурда и превращена в трагикомедию. «Сардина с ужасным содержимым», случайно попавшая в руки сенатора (он взял ее у своего испуганного сына, который упал в обморок от испуга, приняв ее за спящую собаку), - это бомба.

Жестянка с сардинами, случайно попавшая в руки сенатора (он взял ее у своего сына, который упал в обморок от испуга, приняв ее за спящего человека), оказывается «кукушкой в масле» - мистификацией: в «жестянке с сардинами» находятся песок, кусочек масла и лист бумаги с нарисованной на нем кукушкой. Никто не знает об этой путанице, и сенатор не понимает, что держит в руках бомбу - зрители ожидают взрыва, когда «консервная банка с сардинами» выпадает из рук сенатора, но вместо взрыва происходит «кукиш с маслом». Взрыв настоящей бомбы происходит позже, за кулисами, в тот момент, когда сенатор, вынужденный обстоятельствами уйти в отставку, что для него хуже смерти, садится в карету, чтобы ехать в Сенат. Его сын Николай Аполлонович, враждующий с отцом, слабохарактерный, неуравновешенный, каким-то образом связанный студенческой дружкой с членом террористической организации, становится невольной жертвой в руках провокаторов. Домино - красное домино, о котором идет речь в письме, - это его маскировка, в которой он несколько раз появляется - инкогнито - на улицах Петербурга, в

что порождает неясные, смущающие слухи. В пьесе это домино символизирует начало душевной болезни Николая Аполлоновича, который также волею обстоятельств едва не становится убийцей своего отца; увидев «сардину» в руках сенатора, он пытается ее отнять, что-то объяснить, а затем, глядя на просыпавшийся песок, обращается к отцу: «Прости меня...» Короткое примирение отца и сына заканчивается безумием последнего, когда он слышит взрыв настоящей бомбы, подорвавшей сенатора.

В.В. Готовцев, упомянутый в письме, сыграл старого слугу-камергера-сенатора. Анну Петровну, жену сенатора, оставившую семью и возвращающуюся из-за границы только в конце спектакля, играет Л.И. Дейкун.

Таковы впечатления автора после второй генеральной репетиции «Петербург».

Высокочитимый и любимый

2

Михаил Александрович,

Не могу удержаться, чтобы не написать Вам эти несколько невольных слов после сегодняшнего вечера; и позвольте мне начать их с горячей благодарности Вам, всем режиссерам, Ивану Николаевичу и актерам за «Петербург». Только сегодня я увидел «Петербург» не как авторский замысел, не как оригинальный текст, не как предположение, что он должен быть таким-то и таким-то, а как буквальное «спектакль», то есть как то, что сложилось в результате работы автора, ансамбля, художника, композитора и режиссеров. Это было не то, чего я ожидал, но это было то, что меня очень и очень заинтересовало и взволновало; то, что «явилось» («спектакль»), было полно смысла и значения, и я, как зритель, получил высокохудожественное впечатление, причем впечатление «человеческое» в самом лучшем и утешительном смысле. И именно об этом смысле я хотел бы поговорить с вами, хотя бы вкратце.

Я робкий, неопытный драматург, мне нужна долгая театральная школа; поэтому я начал не с того места в своем замысле; возможно, я стремился выше; я мечтал превратить сверхчеловеческие отношения в человеческие; моя душа жаждала более абстрактного изображения «тайны», а рамки романа и бытовой повести, отражающей 905 год, не позволяли мне перескочить через фабулу; поэтому основной текст (включая все авторские ремарки) стал гротескным: Порыв к зачарованным формам не мог не оборваться в этом направлении; а перерывы «закалили» исполнение темы;

14 ноября. Ночь.

Сверхчеловек» в других местах неизбежно выглядел бы в данных сценических условиях нечеловеческим, космическое казалось бы „хаотичным и смутным“, а „урод“ предстал бы перед зрителями с редкими подъемами и очевидными падениями.

И поэтому все благодарны (и режиссеры, и актеры), что пьеса была «очеловечена», возможно, вопреки желанию автора (автор безуспешно хотел перепрыгнуть через эти обстоятельства в данных условиях); а «шок» от первой генеральной репетиции для меня был отчасти связан с тем (состав публики, предвзятое отношение, некоторая неопытность и т.д.), что я думал увидеть свой «импульс» первым. Что-то новое и неожиданное «возникло»; сегодня я уже не как «желающий» автор, а как зритель пристально вглядывался в ритм летящих образов, и понял, что из всего этого мне открылась глубоко человеческая нота, «человечность» в прекрасном смысле. И это было создано театром; это

смягчал авторские порывы, но это смягчение порыва к несбыточному гармонизировало пьесу; в ней была мягкость; и люди (актеры) показали себя сострадательными людьми в самых страшных ситуациях судьбы; и это и есть катарсис; в А[поллоне] А[поллоновиче], в Н[иколае] А[поллоновиче], в С[ергее] Сергеевиче] и в С[офье] П[етровне] вышло что-то мягкое. Вздохнешь над тем, что показывает театр; и этот вздох будет вздохом сострадания. Добрый старик, волею судьбы поставленный в угнетатели, потрясением судьбы, не без просветления, идет «на слом»; покорность для него хуже смерти, и он идет в покорность, и от этого сама смерть его испускает вздох облегчения; ликование последней сцены, кроме ликования перед поднимающейся революцией, есть еще ликование души, покинувшей физическую оболочку, которая была так тесна и так тверда. Сын, оставаясь сыном, переступает порог бесплотной абстрактности, ибо глубины жизни «защекотали» его; интрига провокации как испытание;

оба выходят из испытания с честью, как люди, каждый по-своему: один в смерти, другой в будущем собственной жизни, где он будет философом, воплощенным в жизнь, философом-человеком (а это будущее Н[иколая] А[поллоновича]); С[офья] П[етровна] раскрывается в конце как добрая, ограниченная, детская душа; и она - человек; и она вызывает сочувствие.

Я увидела «Петербург» в этом мягком свете.

И это дало театру: спасибо!

От «целого», от «спектакля» я унесла удовлетворительное, освобождающее во всех отношениях чувство. Зритель, может быть, и не поймет, что речь идет о «просветлении», но результат спектакля группы артистов вызывает не безнадежность, а вздох тихой грусти: в самых страшных водоворотах судьбы сердце «просит покоя» - того внутреннего покоя, о котором можно сказать, что только в этом покое выковываются серьезные жизненные решения. И со вздохом легкой грусти, пусть даже неосознанно, многие зрители уйдут; и в этом оправдание «Петербурга».

Я благодарен за сдержанность авторского «порыва», который пока не реализован, и за воплощение идеи в истинно человеческих формах.

Не буду вдаваться в подробности постановки (что мне больше нравится, что меньше, что восхищает, что смущает); скажу: в «зерне» и в распустившемся из зерна растении есть что-то монолитное, стройное, гармоничное; жаль, что после первой генеральной репетиции я не увидел ничего этого, а увидел что-то свое. Но условия просмотра произведения были для меня очень сложными.

Теперь несколько слов об Аполлоне Аполлоновиче. Я вышел сегодня из театра совершенно потрясенный фигурой сенатора; передо мной стояла огромная

фигура, которую я почти [не] узнал из сна; этот сенатор, человек в земном смысле, сидит рядом со всем остальным где-то в царстве архетипов; «вечный» старик: космическая фигура; когда он слышит тиканье, он слушает одним ухом в замешательстве, а другим ухом он «сам все знает», потому что он сам сделал эту банку из-под сардин где-то в «мирах»; и тиканье для него неудивительно; однажды я легкомысленно выразил вам отношение к этому «старика», что он умер до того, как поднялся занавес; «это было не то, что я хотел выразить.» Он умер не в смысле второй смерти, а в смысле пожизненного предсуществования [так в тексте] за порогом жизни и смерти; он давно уже, так сказать, вышел из себя и катит перед собой свое тикающее сердце, которое тем самым становится его разрывной (не своей) бомбой; я не знаю, кто такой «этот старик», но он «вечен». Вам удалось соединить человеческий образ с космическим таким образом, что в человеческом аспекте только один

и пульс жизни все быстрее пульсирует дальше из мира стихий; и тогда «человек» возрождается в сенаторе, но он смотрит оттуда сюда, мучительно сжимая кости. Боюсь, что я слишком много говорю, что непонятно, что я хочу выразить; но мне очень трудно выразить словами невероятно сильное впечатление от образа сенатора. Я только что прочел в «Вечерней Москве», что эта картина находится над Вашим Хлестаковым. Да, конечно! С изображением сенатора вы достигли для меня предельной высоты. Образ сенатора, который я когда-то увидел в романе, содержится в вашей картине только как его часть, только как его воплощение. Вы даете архетип, и от этого «мой» сенатор становится

сквозным; в нем невольно возникают новые смыслы, неизмеримо углубляющие его для меня.

Этот «новый» для меня «тон» в «Сенаторе» я увидела тоже только сегодня. В моем

романе прототипы Сенатора появляются лишь на мгновение в бреду Николая Аполлоновича: Монгол, Годдихан и, наконец, само Время, Сатурн; но ваш Сенатор несет в себе все свои воплощения в дни и часы жизни и в «институте», и в «кабинете»; он не мертв, а - премьер, домирен и постпремьер.

Но этот образ не заслоняет для меня образа Н[иколая] А[поллоновича]. Как я ему благодарна! Он бережно несет меня через все невозможные ситуации вплоть до ... «как ... Касатки» благородства и неузнаваемого света от него. Он сохраняет невольную мягкость в самых жестоких столкновениях; невероятно трудная роль; и как он вышел победителем из всех трудностей; роль самая неблагодарная, нескульптурная (насколько скульптурным является сенатор, настолько нескульптурным является образ Н[иколая] А[поллоновича]), а Берсенев дает прекрасную скульптуру, в которой есть что-то от античного героя (на новый лад); домино на нем похоже на очищающее пламя; и когда он очищается, он выходит из пламени мягко, без позы, с внутренним светом; его слова о «тиканье» воспринимаются мною: «тикают глубины жизни», но с этими глубинами он не говорит, а мягко, как будто нарочно делает себя стоиком перед уходом со смертью отца. Так что И[ван] Н[иколаевич] является для меня в роли Н[иколая] Аполлоновича; передайте ему еще раз от меня горячий, сердечный привет и благодарность за то, что он несет на своих плечах «Петербург». Отец и сын - два столпа, без которых рухнет здание пьесы; роли остальных не столь ответственны, и не будь Н[иколай] Аполлонович таким, каков он в исполнении Берсенева, половина пьесы распалась бы на тошнотворную гримасу или буффонаду. Иван Николаевич воплощает свою роль в изумительно благородных тонах. Мне немного неловко благодарить его в порядке светской вежливости; если вам не трудно, передайте ему мою благодарность.

Готовцев меня очень тронул, он совершенно великолепен во многих моментах, например, в тот момент, когда он стоит над Анной Петровной. Я буду краток: сейчас только утро, и «два слова» превратились в длинное письмо; у меня нет ни времени, ни сил, чтобы выразить всем свою личную благодарность. Хочу только сказать сердечное спасибо Сераф[име] Германовне, Владимиру Николаевичу и Александру Ивановичу за их большую работу.

Надеюсь, что в скором времени я смогу еще раз лично поблагодарить вас.

И простите меня за вольное и невольное брюзжание, которое не раз вырывалось у меня в эти «страшные дни» (от первого Общего собрания до сегодняшнего вечера).

Остаюсь с глубоким уважением и сердечной любовью

Борис Бугаев

Амбивалентное отношение Белого к спектаклю, которое он выражает в упомянутом выше письме, долго мучило писателя. Субъективно, как автор, он не мог примириться с тем, что выстроенная в его воображении драма не состоялась («сломана форма»), и в то же время, оправившись от первоначального «шока» первой репетиции, объективно, как зритель, он увидел «высокохудожественное впечатление» и даже разглядел в спектакле «монолитность, стройность, гармоничность». А Белый в своем суждении об образе сенатора разделился: как писатель он видит совсем другого сенатора. Чеховский сенатор - прототип его сенатора, только часть его. Об этом он пишет Чехову и будет писать Иванову-Разумнику, полемизируя с самим собой («Не согласен, согласен»). Ниже приводятся отрывки из его писем к последнему, в которых отчетливо проступают эти разногласия между авторами и одновременное стремление обосновать правомерность чеховской пьесы, понять и объяснить чеховские начинания не только в «Петербурге», но и в других пьесах.

«Вы пишете о «Петербурге»; о - «Петербург» причинил мне большую боль; помните, осенью я писал о своем недоумении; но я был оптимист, я верил в театр; это основывалось на том, что мне присылали даты отдельных репетиций и на том, что я не видел всего «Черновика»; когда я увидел весь «Петербург» на первой генеральной репетиции - впечатление было невыразимое: впечатление ужаса, боли, отчаяния от того невыразимого уродства, до которого была вылеплена и переделана вся драма; вы знаете, что я человек «стреляный», и настроение мое не зависит от «успехов» или «неудач», но такого «нравственного» провала

я не испытывал в жизни, без особой моей вины: около месяца я был болен; это был не «Петербург», а «чудовище». Это было так больно, что даже не хотелось писать об этом; я не понимаю, почему вышло «чудовище»: актеры старались, играли во многом блестяще, и все же наши задачи провалились: вернее, им помешала «судьба» переделки. Но жалкие руины драмы, судя по посещаемости, имели успех; после неудачной «премьеры» я больше в театр не ходил. А М. А. Чехов вывел только одну сторону сенатора; впрочем, роль сенатора - самая слабая из всех его ролей. Нет, идите и смотрите «Гамлета»!». Противоречивая оценка Белым сенатора Чехова объясняется его неуравновешенным, непостоянным характером: ему свойственны противоречивые высказывания, возникающие под влиянием сиюминутного душевного волнения. Он часто противоречит сам себе, поправляет себя. Так, Белый, продолжая размышлять о спектакле, пишет в письме от 18 марта: «Мне очень стыдно: в последнем или предпоследнем письме я ругаю МХАТ, а между тем, если бы вы знали, сколько сил положил МХАТ на „Петербург“; не думайте, что я виню МХАТ: в конце концов я должен его благодарить. Единственное, что меня беспокоит в «Петербурге», - это то, что в спектакле что-то не получилось.

в постановке; может быть, корень вины лежит во мне, в огромном масштабе драмы и в разрушении ее при сжатии на 3/4 - ни я, ни театр, кроме внешних обстоятельств, не могли дать ничего, кроме обрывков текста при сокращении текста на 3/4, и так и вышло: вместо драматической фабулы - «сцены» к драме, которая стоит где-то за фоном. Чехов и другие художники говорят о другом: «в „Петербурге“, де, в методе работы артистов спектакли: ищут»; они подчеркивают формирование сознания актеров, а не спектакли для зрителей. Возможно, они правы. По Чехову, у театра была задача до «Петербурга», после него он стремился в другую сторону, театр споткнулся о «Петербург»: по Чехову - к «добру»; но я, автор, переживаю спотыкание о «Петербург» как толчок в «Петербург»; может быть, это урок для актеров, но для меня этот «урок» - за счет «Петербурга». Все произошло примерно так: Я тоскую по разбитой форме; театр доволен, что осколки нашли такое хорошее применение.

Театр доволен, что черепки нашли такое удачное применение, может быть, стоило бы сломать форму (хотя бы размер), ни я, автор сломанной формы, ни читатели романа не встанут на точку зрения «черепков»» (д. 17, л. 10 об. - 11).

И, возвращаясь к размышлениям о Чехове, Белый пишет в том же письме: «Я удивляюсь этому человеку: он делает только то, чему учится, и особенно учится и ищет вне театра, но все, что находит, тотчас же тащит в театр с невольной корыстью (в благородном смысле), несколько лет больших нравственных исканий вне сцены, и в результате - „Гамлет“ ..... Я давно изучаю М. А. и удивляюсь огромному духовному и нравственному накалу, заразительности, в нем актерской эмпирической даже некоторой беспомощности, малосведущие люди сказали бы - слепоте, почти Федору Иоанновичу. Но это только фасад личности Чехова, жизнь которого протекает в «индивидуальной» сфере; внутренне же он - человек железной и самоотверженной воли к «сознанию» и «со-знанию».

«Сознание» и „со-знание“: словом, как жить, а не как играть; и потому его „игра“ так необычайно волнует меня; все его „типы“ совершенно незабываемы, они вытекают из рамок драм; Гамлет - любимый персонаж, неважно, шекспировский он или нешекспировский: главное, чтобы он был «наш», из наших дней; Мальволио из «Двенадцатой ночи» - снова неприлично поднимается до карикатуры à la Bregel, разрывая архитектуру шекспировских сцен; в «средней» драме «Потоп» - самой колоссальной на вечно характерной ноте Агасфера - поднимается Фрейзер, тип международного спекулянта; но жаргон этого типа - что-то вроде «на веки вечные»: Фрейзера нельзя забыть. Если есть жизнь на планетах созвездия «Собака» - то, безусловно, есть и Фрезер-Чехов с его отвисшими коленями от спущенных брюк, полусогнутыми и разогнутыми коленями, щепотью и слепотой. Чеховский Аблеухов - не мой, но часть моего: он берет свое вечное в моем Аблеухове; он - Сатурн, Хронос, умерший в жизни и действующий оттуда; он - образ бреда Ник. Аполлоновича, разгуливающего под сенаторским панцирем на Юрфиксене; и опять - не соглашаясь, я соглашаюсь; и с благодарностью; когда Чехов толкует, он творит - заново; и он симпатичен в со-творчестве всякому драматическому классику, а не мне, грешному; и потому в частичном несогласии с моим Аполлоном. Я черпаю в Аполлоне много назидательного для себя; и менее всего мое несогласие носит

ть полемике; Чехов превратил Аблеухова Белого в Аблеухова Чехова; и я не знаю, чей Аблеухов на самом деле.

Дорогой Разумник Васильевич, - я невольно написал о Чехове; но это понятно: я очень любил М. А. А., и даже не в смысле нашего с ним знакомства или идейной связи, а бескорыстно: за его нравственный пафос, за его начинания; в моей симпатии к нему, поверьте мне, есть что-то объективно важное.

Поверьте, в моей симпатии к нему есть что-то объективно важное. Мне бы очень хотелось, чтобы вы с ним познакомились; давайте сходим к нему, когда вы будете в Москве, хотя предупреждаю вас, что надо будет долго смотреть на него, чтобы под оболочкой, я бы сказал, nepозволительной (но искренней) скромности и ношения своей личности как своего рода «окаянства», вырисовался тот образ, который сложился во мне за эти три года смотрения на него; постоянное состояние М. А. в обществе - тревожное. Постоянное состояние М. А. в обществе - испуганное - это робость, застенчивость и боязнь, что кто-нибудь примет его за Чехова в обычном художественном смысле, как Шаляпина или Качалова; поэтому в нем есть почти что-то вроде глупости; это постоянное «замешательство» на публике. Но за этой внешностью скрывается очень, очень великий человек, и, узнавая его все лучше, я постоянно боюсь за него; совершенно невозможно сказать, что с ним будет завтра. Я не удивлюсь, если завтра он поступит в университет, например, потому что осознал свои недостатки в социологическом образовании, или поступит в университет, или поступит в социологическую школу.

Социологическое образование, или по какой-то неожиданной, но всегда глубокой причине он начнет прокладывать тротуар.

Для меня он, как никто другой, - человечески воплощенная, двуногая идея человеческого кризиса» (д. 17, лл. 11 об. -1 3 об.).

Возвращаясь к теме спектакля, следует добавить, что он сошел со сцены всего после двенадцати представлений, точнее, сошел со сцены и не был снят. Интересно задуманный эксперимент явно не удался, хотя имел большую и громкую, в основном негативную прессу. Но все критики отмечали важность созданного Чеховым образа сенатора. Луначарский, поддерживавший театр во время работы над «Петербургом», в своей рецензии также подчеркнул «лишнюю пьесу» и в то же время отметил: «Но актерская игра была обострена блестящим изображением сенатора Аблеухова». М. А. Чехов добавил этот образ, как не менее актерский

к ряду лиц, созданных им за недолгую службу в театре. Этот полумеханический, полуобезьяноподобный, степенный старик, переполненный эксцентричностью, был изображен безупречно. Пожалуй, самое удивительное здесь, как и во многих других картинах Чехова, - это сочетание театральности, почти преувеличенной, с необычайно убедительной правдивостью. Чехова ни в коем случае нельзя назвать актером-реалистом. Он всегда доводит созданных им персонажей до крайностей, до парадоксов. Но в том-то и секрет его необыкновенного таланта, что, утрируя их, он не порывает с жизнью, и его невозможные чудачки не только кажутся совершенно живыми и заставляют забыть самого актера почти во все моменты сценического действия, но и характеризуют всю полосу жизни» (А. В. Луначарский, Собрание сочинений, т. 3, М., 1964, с. 280).

Последнее письмо в этой публикации. Белого обращается к Чехову-писателю, Чехову-мемуаристу. Книга Чехова «Путь актера» в серии «Театральные мемуары» была издана «Academia» в начале 1928 года. В то время Белый жил в уединении под Москвой, недалеко от железнодорожной станции Кучино. Его постоянно навещала Клавдия Николаевна Васильева - верная поклонница писателя, с которой его связывала многолетняя дружба и которая впоследствии стала его женой, - помогавшая ему в работе. Именно ее упоминает Белый в приведенном ниже письме, в котором он выражает их общее мнение в оценке книги Чехова в сравнении с «Моей жизнью в искусстве» Станиславского. Эта оценка очень субъективна, и надо полагать, что она отражает не только непоколебимое восхищение талантом Чехова, но и эмоциональность и неуравновешенность Белого, его склонность к энтузиазму, а возможно, и свежесть впечатления от только что прочитанной книги.

В то время как впечатление от книги Станиславского, вышедшей двумя годами ранее, могло поблекнуть и размыться. Когда Белый одобрительно отзывается о «рецензии

Мейерхольда», он имеет в виду статью Чехова «Постановка „Ревизора“ в театре Мейерхольда», напечатанную в сборнике «Гоголь и Мейерхольд» (М., 1927, с. 84-88).

З

Лепесток сердца, лепесток сердца,  
Михаил Александрович,  
Позвольте мне обнять и поцеловать вас издали.  
Я благодарю вас!

И эта благодарность не только личная - она общая; я уже кое-что слышал о Вашей книге «Путь актера». Хорошие люди в восторге от этой книги, и это уже немало. Вы восхитили меня - так же, как восхитили «Гамлет», «Случай» и т. д. Не меньше, если не больше! Я пишу без романтики, скорее сдержанно. И вот моя сдержанная рецензия.

Это не мемуары, не автобиография, а изложение правды без малейшего притворства, потому что тот, кто пишет, пишет о себе, не приукрашивая.  
Кучино. 24 февраля 28.

и без излишнего «самоуничужения» (именно самоуничужения, а не гордости); он учит, не читая нотаций; он спокойно и просто рассказывает о том, кем он был, кем он является и кем хочет стать. Эта книга отличается подлинной простотой. Ее моральное и социальное значение огромно. Мы с К[лавдией] Н[иколаевной] говорили: «Одна чашка „Весов“ - том Станиславского, другая - „Путь актера“, и маленькая книжка сразу перевешивает большой том во всех отношениях».

Теперь к внешнему стилю письма (он называется - «Литерат»; и - только): яркий, острый, написанный тонким литературным пером; если бы не Ваши огромные задачи, хотелось бы сказать: «Пишите - и больше, и больше». Все написанное Вами искрится интересом (впрочем, для меня это не новость: Ваша заметка в «России», Ваша рецензия на Мейерхольда и т. д.).

Вот сдержанный отзыв.

А теперь позвольте мне тепло взять Вас за обе руки и поцеловать.

От меня и, конечно, от нас - еще раз спасибо.

Я хотел прийти к Вам, но я болен; меня не было больше месяца. У меня болит горло, я устал или у меня болит зуб. Это не одно и не другое, а общая физическая слабость.

Я всегда был бы рад вас видеть, но боюсь вам звонить: в вашей спешке вы не можете приехать в Кучино! Сам я, если смогу заехать, - хотя бы на 10 минут, но не знаю, когда это будет (болезнь, много срочной работы и т. д.).

P. S. Ксения Карловна шлет Вам сердечный привет.

Остаюсь Борис Бугаев, горячо любящий Вас.

P. P. S. Смею надеяться получить от Вас небольшую книжечку с надписью: ибо для распространения «добра» я намерен послать нашу в подарок Раз[умнику] Вас[ильевичу] Иванову».

Летом 1928 года Чехов с женой уезжает на летний отдых за границу. Едет ненадолго, а остается на всю жизнь. Но это уже другие страницы биографии Чехова. Достаточно сказать, что в годы своих скитаний по городам Европы и Америки Чехов много работал как актер, режиссер, педагог, выступал как теоретик театра. Но он так и не достиг тех творческих высот, которых добился во время недолгой работы в театре на родине. Это был звездный час таланта Чехова и

Его блеск, запечатленный Белым в опубликованных письмах, и сегодня, полвека спустя, сверкает и сияет, удивляя и восхищая.

Письма Михаила Чехова Андрею Белому

(Не ранее 15 октября 1921 г. Москва)

Дорогой Борис Николаевич!

В настоящее время я очень интересуюсь д-ром Штейнером и имею в связи с этим ряд вопросов, на которые мне очень хотелось бы получить ответ от Вас лично.

Ради Бога, пожалуйста, простите за беспокойство и разрешите мне прийти.

Искренне Ваш, Мих. Чехов

Дорогой, дорогой Борис Николаевич!

Пишу карандашом в спешке - простите меня. Первую половину «Петербурга» я получил - ждем вторую. Я прочту ее актерам, когда придет вся пьеса. Мы с удовольствием прочитали то новое, что вы добавили в пьесу. Спасибо Вам, дорогой наш Борис Николаевич.

Крепко жму Вашу руку Мих. Чехов (см. на обороте обложки).

Иван Николаевич Берсенев возьмет это письмо с собой в Москву. Когда будет закончена вторая половина «Петербурга», может быть, Вы передадите его Ивану Николаевичу?

Владимир Николаевич все устроит.

Еще раз всего наилучшего М. Ч.

[декабрь 1924 - январь 1925].

С Новым годом!

Дорогой, любимый Борис Николаевич!

Я мечтаю о Вас. Ничто, никто и никакие расстояния не отделяют меня от Вас. От всего, 21 / V 24 Санкт-Петербург

Желаю Вам быть счастливым, спокойным и сильным - Вам, должно быть, нужны необыкновенные силы сейчас, когда Вы работаете над «Москвой»! Крепко жму Вашу руку. Всегда Ваш Мих. Чехов, который Вас очень любит .

Дорогой, дорогой Борис Николаевич!

Ваше письмо - как разрушительная граната влетело в мои мысленные построения, мечты и планы! Вы все поняли и все обратили в прах! Теперь я лишен тех надежд, которыми утешался перед Вашим письмом<sup>1</sup>. Осколки еще летят, разрушения еще не закончились, и я не знаю, как будут выглядеть обломки, но я знаю, что прежнее здание безвозвратно потеряно. Я также знаю, что оно не может лежать в руинах: что-то должно быть построено заново. Но что? В этом весь мой вопрос и в этом цель моего письма к Вам, мой необходимый Борис Николаевич! Долго я не мог решиться написать вам, но теперь понял, что писать можно и нужно, и не стесняться ни стилем, ни слогом, ни смыслом - ничем! Вы все поймете, а дело для меня слишком серьезное. И Ваш мне [Осень 1925 г. Москва].

Я пользуюсь Вашим письмом ко мне как своим правом все рассказать Вам и спросить Вас. Вы отбили у меня надежду получить там проводника. Когда я думал о них, я думал не только о театре - я думал о христианской общине, я думал о человеке<sup>2</sup>. Я думал, что найду там лицо, которое примет меня со всеми моими нуждами и наконец-то наставит на путь после всей моей путаницы. Долгое время я сам не мог ничего понять о себе, о своих ошибках, о постыдных положениях, в которых оказываюсь, о добре и зле, словом, о том, что и как я должен делать. Я сознательно пишу о себе, потому что запутался в себе, как бы стыдно и эгоистично это ни было, но это так! Я читаю Dr3, я понимаю, что читаю, я знаю, что мне это нужно, чтобы жить дальше, и знаю, что из этого ничего не выйдет, я откладываю книгу в сторону и - практически - ничего! Когда я спрашивал вас, Борис Николаевич, о пороховом бдении, о медитации<sup>4</sup>, о вашей совместной жизни и работе с доктором - я не спрашивал вас, я спрашивал вас: «Борис Николаевич! Выслушайте меня, вы мне нужны как учитель, вы мне нужны. В Вашем особом внимании ко мне, как к растерянному «младшему». Я ждала (как в сказку), когда Вы скажете мне один на один: «Я Вас понимаю и помогу Вам».

Когда вы рассказали, как искали учителя и как увидели его во Владимире Соловьеве - я переживала и ждала.... вас. Наверное, я бы не решилась написать вам обо всем этом, если бы вы не разрушили мои мечты о них. Я думала: они считают своей «работой» иметь дело с такими, как я, поэтому я пойду к ним со всем своим «багажом». Наверное, я могу нагрузить их своим багажом. Они, но не вы, Борис Николаевич; я всегда следовал за вами молча, как тень; я ждал вашего разрешения, и я бы обратился к ним первым. Но вот пришло ваше письмо! Как могу я, при всей моей пронизательности, понять его иначе, как: «Приди, я услышал тебя». Я готов ко всему: вы

Вы можете вежливо отказать мне, можете сказать мне, что я вижу ложные мистические сны, можете показать мне, что я просто слеп к простым вещам, что у меня «буря в чайнике» - все, что угодно, можете сказать мне - я все пойму, всему поверю до последнего и буду радоваться любому Вашему ответу. Но я должен получить ответ от тебя! Мне

больше не на кого положиться, и, возможно, с моей стороны было неправильно не сказать вам прямо, как

1

2 3 4

Андрей Белый посетил Р. Штайнера в Дорнахе, центре Антропософского сообщества, в 1922-1923 годах и вернулся глубоко разочарованным.

И вернулся глубоко разочарованным.

В своем критическом состоянии Чехов намеревался поехать в Дорнах.

Рудольф Штайнер.

«Хранитель порога», „медитация“, термин из антропософского учения.

Я не могу безтебя. Я знал, что они не ответят мне так, как вы, но я хотел не торопиться .

Еще много лет назад в Доме печати, когда нас с Владимиром Николаевичем познакомили с вами, у меня была эта неоформленная тоска по вам, и в качестве «паспорта» я положила свой «How do I reach..... «5 Конечно, это было глупо, может быть, и сейчас глупо в других отношениях, но что я мог поделаться? (Я не очень связно пишу, но мне не стыдно продолжать). Возможно, на ваше письмо мне легче смотреть, чем на мое, возможно, вы только дали совет: Не уезжай, там нечего делать? Возможно, да, но тогда я снова остаюсь без помощи и без надежды на эту помощь. Мне нужна внутренняя помощь, причем такая, что я не могу воспринимать вас . Вы меня понимаете, Борис Николаевич? Может быть, в разговоре с Вами я смогу сказать все яснее и подробнее, но мне хотелось бы сказать одно письменно. Я хотел бы, чтобы мое письмо предстало перед вами.

Прежде чем я это сделаю. Около двух лет назад у меня было предчувствие, что надо мной что-то нависает, как неизбежная катастрофа. Что это было, я не знал. (Я даже рассказал об этом, как мне помнится, в случайном разговоре с Ольгой Николаевной6). Потом я постепенно стал ощущать какой-то страх, какую-то бездонность . Это чувство становилось все сильнее и сильнее и повторялось. Я не мог его понять и не знал, что с ним делать. И однажды, в момент очень сильного приступа, у меня возникло ощущение, что я схожу с ума. Я не могу описать то сложное чувство, которое я испытывал, конкретные ощущения в голове, в сердце и т. д., но сейчас это и не важно. Это чувство стало проникать в физические, земные обстоятельства: В последнем «Эрике», например, дошло до того, что когда я изображал умирание Эрика и его дезориентацию в окружающей обстановке, я понял, что не играю, а что это происходит на самом деле, не с Эриком, который даже физически не присутствовал, а со мной. И если я немедленно не прекращу эту «игру», то никогда не смогу вернуться. Я бросила все, скомкала свои слова и закончила сцену. (Партнеры заметили, но, конечно, не поняли, что происходит). Это чувство настолько сильное, что я знаю: в конце концов оно должно меня одолеть. В это же время произошло вот что: Надежде Александровне Павлович, которая не знала, что со мной делают, отец Нектарий приказал не отходить от меня, пока я не «спущу ее вниз». Он долго не хотел объяснять ей, зачем это нужно. Но после нескольких посещений она получила от него ответ: «Михаил Александрович может сойти с ума». Он так и не сказал, какова была ее роль в этом. В то лето в Италии у меня случился один из этих особенно сильных приступов, и я думал, что это конец. Он мучил меня и днем, и во сне, а потом две ночи подряд приходил во сне отец Нектарий и все у меня забирал. А Надежда Александровна получила от него письмо, что она может меня оставить, что ничего не будет. Когда я приехала, мы рассказали

друг другу, и я успокоилась. И то же самое произошло со мной в ту же ночь и потом на «Ерике». Борис Николаевич, я не могу пойти к психиатру! Дело не в медицине. Только Вы можете помочь мне в этом и во многом другом, только Вы можете направить меня на правильный (внутренний) путь. Может быть, я вызываю эти печальные последствия в те моменты, которые считаю психически успешными? Может ли психиатр понять это? Я просто чувствую себя плохо, потому что я разрушил это .... разрушил. Ну, знаете, воплощение или что-то в этом роде. И я просто не рискую приходить к вам. Ну, дорогой Борис Николаевич, я рискну! Я обращусь к вам! Ругайте меня, ругайте, высмеивайте, но сделайте что-нибудь.

5 6

«Как достичь познания высших миров» - книга Штейнера.

Ошибка Чехова. Правильно: Клавдия Николаевна.

Заканчиваю это письмо, потому что всего не напишешь, а основное давно уже ясно для Вас. Очень, очень прошу Клавдию Николаевну присутствовать.

Со страхом и надеждой Ваш Мих. Чехов

Может быть, это не безумие, а что-то хорошее, что я не знаю, как правильно воспринять?

Я читаю то, что вы написали, и вижу, что «безумие» вышло на первый план, но я этого не хотел. Это просто деталь. Я хотела написать Вам так, чтобы моя душа искала Вашей - и вообще Вашего благоразумия и руководства.

Дорогой, любимый Борис Николаевич!

Как ужасно, что я ничего не знаю о Вашем здоровье! Я знаю о Вашей катастрофе<sup>7</sup> и желаю Вам скорейшего выздоровления и более легкого перенесения боли. Очень надеюсь, что Вам сейчас лучше. Я бесконечно люблю Вас, мое сердце и душа всегда с Вами.

Искренне Ваш, Мих. Чехов Ксения Карловна целует Вас, и мы вместе думаем о Вас.

Дорогой Борис Николаевич!

4 / III - 28 г. [Москва].

Дорогой, дорогой Борис Николаевич!

Я с нетерпением ждала Вашего сообщения о моей книге, но то, что Вы написали, превзошло все ожидания. Я рад и счастлив. Спасибо Вам большое. Я думал, что Вы будете сердиться на многие вещи. Что вы будете сердиться.

А за вашу книжку - огромное спасибо. Я наслаждаюсь ею (раньше у меня ее не было). Я скоро пришлю вам ваш экземпляр «Пути актера». Много еще не написано, самое важное, и теперь я жду счастливого момента, когда можно будет все это написать.

Сейчас я занят «Кихотом», но работы над ним почти нет: со всех концов

24 / VIII - 26 Капри

всевозможные препятствия, большие и малые. Иногда это так скучно, что хочется бросить и «Кихот», и многое, многое другое. А люди, которые окружают работу «Кихота», показывают свои злобные и темные стороны одну за другой. И часто: вот так, без видимой причины, без необходимости, без цели. И вот обстоятельства складываются так, что, защищая «Кихота», часто приходится говорить о нем, и, говоря, чувствуешь, что эта речь убивает и ослабляет его. Хочется искусства, в котором, в глубине души, в мечтах, можно было бы глубоко переживать свое собственное будущее произведение и не зависеть от вкусов, взглядов, точек зрения и мнений - других людей,

7

Андрей Белый, по словам Чехова, «вошел в трамвай» в 1926 году. См. также в письме к В. А. Громову:

«Совершенно потрясен катастрофой с Андрюшей! Дай Бог ему выздоровления».

которые на самом деле еще не знают, о чем они так нагло и убийственно выносят свои поспешные суждения. Разве театральный бизнес не является самым постыдным и неприятным из всех бизнесов на свете?

Дорогой и единственный Борис Николаевич, я давно мечтал услышать Ваши мысли, Ваши слова в связи с образом Кихота. Я знаю, как бы выиграло мое воображение от вашего прикосновения к образу Кихота. Но я не спрашиваю, а просто рассказываю Вам о своей мечте.

Я благодарю вас снова и снова. Клавдии Николаевне мой горячий привет и внимание.

Всегда Ваш Мих. Чехов

Разорвать письмо.

Дорогой, горячо любимый Борис Николаевич!

Конечно, Ваше письмо не прошло мимо меня бесследно - оно пробудило во мне много волнующих мыслей, чувств и порывов. Но что же мне сказать Вам, дорогой Борис Николаевич, в ответ на Ваше письмо? Возразить? Не могу. О многом из того, что Вы написали обо мне, я догадывалась, а прочитав Ваши строки, перестала догадываться и просто поняла, что все это правда. О многом я не догадывалась, а просто узнала и согласилась: так! Вы правы (как всегда) - во мне прослеживается что-то старое, в том, что я любил: на мне дурацкий колпак. Вы написали - я: подписываюсь. Но вы написали и другое. Вы написали: эта шапка - венки на мне, человеке... и вот тут-то и начинается чудо вашего уникального и незабываемого письма. Когда прозвучала ваша фраза о венке, я

внутренне содрогнулся. От чего? От жгучей мысли (или, скорее, желания): Заработать ЭТОТ венки! Сначала - заслужить его... И я прочитала (для себя) ваши слова так: эта шапочка может стать венком на..... Как я был бы счастлив и как я был, есть и буду Вам благодарен! Так конкретно, так просто, так своевременно протянуть руку помощи, конечно, можете только Вы. Уезжая, я много (и даже слишком много) думала о смысле, о смысле моей жизни за границей, строила внутренние планы, ставила себе задачи и т.д. и т.п., и - почти все потерялось (а некоторые из внутренних планов просто не были приведены в порядок). И вот - ваш голос! Что случилось с моими намерениями, планами и задачами! Они стали бешено метаться из стороны в сторону - одни оживали, другие умирали, а из живых.  
[Не позднее апреля 1929 года в Берлине]

(старых и новых) было определено нечто, что я не могу назвать иначе, чем: ЗАБЫТОЕ. О, дорогой, дорогой Борис Николаевич, как бы мне хотелось пожать Вашу руку, руку, которую Вы протянули мне. Сейчас мне часто кажется, что моя жизнь здесь - это эскиз к другой, очень нужной жизни. И я на многое отвечаю: это все ерунда, это еще не настоящее - и волнение само собой утихает, обида исчезает, а внешняя (художественная) бессмыслица воспринимается как трудный, но желанный пост. Я не живу (в каком-то смысле), а присматриваюсь к тому, что называется «жизнью». И когда это не удается, когда я снова попадаю в свою обычную «жизнь» - тогда это так больно, так невыносимо и так, да, по-дурацки колюче, что я впадаю в неопишное отчаяние. (Но вы довели различные элементы в моей душе до точки, вернее, синтезировали их, и я продолжаю выбираться из лужи и грязи, благодаря судьбе.

Я учусь, как никогда раньше, осознанно. Конечно, это подготовительный курс, но для меня это все еще трудное и серьезное дело. За любовь, за память, за внимание, за ласку, за РУКИ - спасибо. Сколько любви, нежности, ласки, преданности у меня есть - я посылаю Вам, мой соотечественник Борис Николаевич. Конечно, все Ваше письмо было для меня большой радостью (не только шапочка с венком). Сам факт, что Вы его написали, Ваш почерк с его характерным течением строк, Ваши мысли, время, которое Вы потратили на письмо, - все это для меня радость и (в хорошем смысле слова) гордость. Но случилось и другое: Владимир Николаевич соблаговолил написать мне строки из Вашей новой книги, с которыми Вы... помните меня? Я прочел ее... не дочитал... и (признаюсь) закричал, как мальчишка. А почему? О, по многим причинам: Во-первых, вы написали. Я ревел от любви к тебе (прошу прощения за излишнюю откровенность, но в письме это возможно). Во-вторых, я впервые почувствовала и пережила, что живое существо - вы, Борис.

Николаевич, вы были внутри меня, рассказывали мне о себе изнутри. Вдруг, во время чтения, граница между «ты» и «я» размылась, вернее, я потерял свой внутренний контур и увидел, что контура нет, а ты «в», «внутри»!9, ходишь и, ходя, все знаешь! Разве я не ясно выразился? И я почувствовал ясность, когда прочитал это. Третье: я вдруг вспомнил (не головой): я актер и сошел с ума от заученной позы: «шапка», и перепутал все, что только что соединилось, и впал в «жалость к прошлому», и нечаянно сказал вслух: «Вот надпись над гробом....». Ксения Карловна посмотрела на него, и когда она (мне немного стыдно) увидела слезы и услышала слова (мои слова), она испугалась, а я взял себя в руки. Там есть и «четвертое», и «пятое», и «десятое», но это неважно, потому что я «кричал», а кричать нельзя. Важно вот что: Ваша рука. Не «спасибо», а больше, больше. Как бы я хотела получить от вас эту книгу. Я уже написала Виктору Алексеевичу, чтобы он получил книгу, принес ее Вам на подпись (Вы подпишете?) и прислал мне. Я забыла написать ему, что нельзя посылать посылкой, если есть надпись, - надо посылать заказным письмом. Я напишу ему. Что касается фразы молодого человека на вокзале о том, что вас любят и ценят, что вас помнят и ждут на родине (я не найду слов благодарности для вас) - я знала и чувствовала, что это так. И первый, кто действительно не будет забыт, - это ты, мой единственный и неповторимый Борис Николаевич.

8

В своей книге «Ветер с Кавказа» (М., 1928) Андрей Белый писал: «Я ищу аналогов своим впечатлениям, и

аналогов нет. Вдруг - Чехов встает; да, художник представляет аналогию: есть живой ритмический жест, открывающий новую местность. Жест, открывающий новую местность, неожиданную, быструю, революционную; и эти пейзажи обладают способностью: стать другим в жесте; как Чехова надо видеть не раз в ролях Гамлета, Эрика, Фрейзера, чтобы увидеть зигзаг великого главного жеста; так и - эти места: в исследовании они вырастают через впечатления глаза. глаза. Есть еще одна аналогия в паузе: Чехов играет от паузы, а не от слова; другие художники играют от слова; у них пауза - это психологическая ретушь. Психологическая ретушь: она не является стержнем пьесы; Чехов, стоящий в кругу роли, молча выходит из ее центра; вспомните, как он сидит отвернувшись - в Гамлете: до первых слов Гамлета: от конца к началу: все, что разворачивается, подается по крупницам: этим сидением. От паузы до слова; но в паузе - сила потенциальной энергии энергия, даваемая кинетикой жеста в следующее мгновение, когда все тело подобно вспышке; из точки этой вспышки, как из энергии, является слово: последнее из всех проявлений; для других слово - первое; после него идет жест Мимика или жесты руками и ногами часто не включаются; а пауза, как выдох после слова, как акт пассивности. Пауза - это пассивность (пауза - зевок); а у Чехова пауза - это вдох, выдох, который окисляет кровь так, что мышцы; весь воздух разлетается легким зигзагом, жест вылетает из паузы стрелой; из жеста рождается слово, как плод всего действия. Из жеста рождается слово, как плод всего действия; этот плод, сорванный с жеста, кислый: многие [...]. Да, горы Кавказа и Чехов. Сначала представлено осознание неслышимого звука; затем - как эхо ритмического жеста; или - очертания зигзага; затем стабилизация образа, голосовой аппарат; или эти граниты и эти пиррихии [...]. Этой мыслью Чехова закончился день» (с. 244 - 246).

99 Немецкий: в.

Внешняя жизнь и дела мои таковы: В начале апреля я снова выйду в эфир (как мне кажется, я удачно выразился) из «Сжатия» - то есть буду играть новую немецкую роль («Певец своих печалей» Дымова, знаете?). 15 августа я получил контракт на восемь месяцев в Берлине как режиссер и актер в большой труппе<sup>10</sup>. Конечно, это не искусство, а пост, пост и пост, пост и «слушание». Но я считаю, что это необходимо. Если только я не потеряю равновесие. Надеюсь на это. Я живу в 3-комнатной квартире - уютной. Рядом живет моя дочь Оля (12 лет). Мы с ней играем и играем, как сумасшедшие. Чего только не вытворяем! А как мы смеемся! Она умная, все запоминает, и мы разговариваем с ней «с полуслова». Она ведет себя и иногда проявляет такой темперамент, что я смеюсь как сумасшедший, но не над содержанием того, что изображается, а над тем, как это изображается. Вообще, я смеюсь, когда чей-то темперамент переходит таинственную границу, и смеюсь с удовольствием и радостью, как в случае с Ольгой. Но с ней, маленькой и стройной девушкой, это особенно смешно! И я не уступаю ей.

Я не знаю, как вернуться назад. Она, Оля, - моя большая радость и утешение. В ней есть что-то такое, о чем я не могу догадаться, и даже не могу сказать, хорошо это или плохо. Наверное, хорошее.

Я провел лето в Брейтбрунне<sup>11</sup>. Как тепло и нежно тебя любят. Я радовалась и ликовала. Я часто ходила на могилу Трифона Георгиевича<sup>12</sup>. Прилагаю 2 фотографии, которые мы с Ксенией Карловной сделали специально для Вас на кладбище. (Фотографии сделаны недавно, я была там после лета.) И еще одна открытка для Вашего развлечения.

Дорогой Клавдии Николаевне передайте мой привет отсюда и из Вены.

Петру Николаевичу спасибо за память. Я его очень люблю и благодарю. На сайте Петра Николаевича<sup>13</sup> много новых интересных книг (я помню, как Петр Николаевич говорил мне, что он всегда читает одну и ту же книгу вечером, так что я нашла здесь много интересного и нового).

Всегда с добрыми и благодарными пожеланиями  
Наш адрес: Берлин, NW 23, Klopstockstr., 21, Cartenhaus, рядом с Prehn.  
Мих. Чехов

Прочитав письмо, я вижу, что оно как-то однобоко, и не знаю, что делать. Добавлю, что кроме театра у меня есть много других духовных удовольствий. И с театром тоже странно: несмотря на отсутствие настоящего театра, что-то во мне все-таки развивается, так сказать, «теоретически». Ваши замечательные слова, Борис Николаевич, о моей актерской игре (в Вашей книге) дали мне невероятно много. После Ваших строк я понял целый ряд вещей в театральном деле, и снова не могу не сказать об этом.

Не могу удержаться, чтобы не сказать: СПАСИБО!

10 11

12 13

«Главное» - это, пожалуй, постановка „Zwölfte Nacht“ в театре „Габима“ и работа над ролью Принца в спектакле

пьесе Ф. фон Унруха «Феа».

В Брайтбрунне, небольшой баварской деревушке, жил М. Бауэр (ближайший ученик и последователь

Р. Штайнера) и М. Моргенштерн (вдова известного немецкого поэта Г. Моргенштерна).  
Т. Г. Трапезникова.

П. Н. Васильев, врач, первый муж К. Н. Бугаевой.

«МЕНЯ УДИВЛЯЕТ ЭТОТ ЧЕЛОВЕК...» (Письма Андрея Белого к Михаилу Чехову)

Публикация М. Г. Козловой.

Подлинники писем Андрея Белого к Михаилу Александровичу Чехову долгие годы находились в частных руках. Долгое время они хранились у Елены Карловны Циллер-Беловицкой, сестры Ксении Карловны, жены Чехова. И когда она стала передавать архив М. А. Чехова в ЦГАЛИ, пять писем А. Белого были переданы ею А. Б. Гольденвейзеру. Как рассказывала Е. К. Циллер-Беловицкая, он попросил ее на очень короткое время - «только почитать, только подержать в руках эти реликвии» - и она не могла и не хотела ему отказать. И когда А. Б. Гольденвейзер скоропостижно скончался, письма Белого «затерялись» среди бумаг обширного архива композитора. И

только через несколько лет, когда его архив упорядочивали и описывали, они были обнаружены и возвращены Циллер-Беловицкой. И уже от нее - это было в апреле 1977 года - они поступили в ЦГАЛИ и теперь находятся в личном фонде М. А. Чехова (ф. № 2316, новое дополнение).

Письма немногочисленны - три больших творческих письма и четыре записки делового и бытового характера; письма относятся к 1924-1928 годам и касаются трех тем: первая - Гамлет - М. А. Чехова, второе - пьеса «Петербург» и третье - книга Чехова «Путь актера». Эти темы и личность Чехова занимали воображение и мысли писателя: он много и увлеченно писал своим друзьям о Чехове и о работе с ним. В частности, в письмах к критику Разумнику Васильевичу Иванову-Разумнику (ф. 1782, оп. 1, д. 15 - 17) мы находим много интересных и неожиданных деталей в суждениях о Чехове и его творчестве, которые дополняют и развивают названные темы; поэтому отрывки из этих писем включены в настоящее издание.

При воспроизведении текстов писем Андрея Белого сохранена манера подчеркивания автором абзацев. Что касается подписи, то в своих письмах он почти никогда не использовал литературный псевдоним, а подписывался своим настоящим именем и фамилией - Борис Бугаев.

Итак - «Гамлет».

Эта пьеса родилась в Первой студии МХАТа, студии, где работали Л.А. Сулержицкий, Б.М. Сушкевич, Е.Б. Вахтангов, М.А. Чехов, С.Г. Бирман, С.В. Гиацинтова, М.А. Дурасова, В.В. Соловьева, А.И. Чебан, В.В. Готовцев создали спектакли, вошедшие в историю советского театра, в которых Чехов создал незабываемые образы, такие как Фрезер в «Потопе» Ю. Г. Бергера, Мальволио в «Двенадцатой ночи» Шекспира или

неврастеник Эрик в пьесе А. Стриндберга «Эрик Ксик». Стриндберг «Эрик XIV». Забегая вперед, отметим, что Белый также пишет об этих чеховских ролях и воспринимает Фрезера как вечного скитальца (Агасфера); Мальволио предстает перед ним как остро

гротескная и в то же время отвратительно реалистичная фигура, словно сошедшая с полотна голландского художника XVI века Питера Брейгеля.

Когда в 1923 году Михаил Чехов возглавил Первую студию, он считал необходимым активнее работать со студентами, чтобы совершенствовать их мастерство и осваивать новые актерские приемы. Позже он вспоминал: «Первое, что я решил сделать по составленному мною плану, - это поставить „Гамлета“. Передо мной стояла сложная задача: у меня не было актера на роль Гамлета. Я не считал себя вполне подходящим для этой роли, но у меня не было выбора. С большими внутренними страданиями

С огромным внутренним страданием я решил взяться за роль Гамлета, чтобы осуществить задуманное. Но тяжесть моя усилилась, когда я понял, что все мое внимание было обращено на спектакль в целом, на разработку зачатков новой актерской техники, на выполнение соответствующих актерских упражнений для развития этой техники, но не на роль Гамлета, не на себя как актера...» (Михаил Чехов, Путь актера, Л., 1928, с. 144). Премьера «Гамлета» состоялась 20 ноября 1924 года. К этому времени Первая студия Московского Художественного театра была преобразована в самостоятельный театр, получивший название «Московский Художественный театр 2». А 17 ноября состоялась генеральная репетиция спектакля - своего рода неофициальная премьера, на которой присутствовала почти вся «театральная Москва». «По окончании спектакля, - писал один из рецензентов, - битком набитая публика, артисты и пресса устроили артистам овацию, а А.В. Луначарский вручил М.А. Чехову грамоту о присвоении ему звания лауреата.

Чехову удостоверение о присвоении ему звания «Заслуженный артист Государственного академического театра по согласованию с Союзом художников за заслуги перед русской сценой» (Громов В. М. Михаил Чехов. М., 1970, с. 131-132).

Белый присутствовал на том же спектакле, и его письмо к Чехову - первый, эмоционально-восторженный отклик потрясенного зрителя.

1

Дорогой и уважаемый  
Михаил Александрович.

Позвольте передать Вам и всем участникам спектакля «Гамлет» мою сердечную, огромную благодарность за то незабываемое, неповторимое, грандиозное целое, которое Вы дали. Я пишу ночью после спектакля, поэтому пишу на случайной бумаге; когда меня по ходу действия спрашивали, понравилось мне или нет, я говорил пустые фразы, не соответствующие тому, что я переживал в душе. Название этого «сюжета» было «Мистериум»; трагедия имела кольцо «Мистериума»; в некоторые моменты я боролся с собой, на глаза наворачивались слезы. И открылось то, что глубоко заложено в Шекспире, что не было открыто до сих пор. Постановка «Гамлета» - это огромный труд; и тут же хочется добавить: эпоха в развитии российского актерского искусства.

А теперь - позвольте мне поделиться с вами двумя-тремя невнятными словесными междометиями (не для того, чтобы покрыть впечатление словами; слова придут через недели и месяцы - слово за словом), позвольте мне поделиться словесными междометиями о вас.

Когда вы появились, вернее, когда открылся занавес, я вас даже не заметил, хотя, конечно, знал по ходу действия, что вы на сцене. Но вы отступили назад, когда Гамлет заговорил.

Когда Гамлет говорил, он не выделялся среди других, и вообще Гамлет в первых сценах был «один из других», и все время у меня возникал вопрос: где же Чехов? То ли Чехов на этот раз не выделяется, как прежде, то ли «целое», в котором он - лишь одна нота, поглощает его, и он растворяется в звучании огромного незабываемого «целого»; что происходит? В середине сюжета я понял, что чеховский Гамлет был совершенно неожиданным: не таким, как другие, и не таким, каким я его представлял в своем воображении (то есть в моих представлениях о чеховском Гамлете; в то же время [было] ясно, что вы не дали ни одной ноты Эрика в Гамлете, и казалось, что вам так легко дать ноту Эрика). И удивление росло: этот Гамлет - не Гамлет, не слабый, слабовольный, немного неврастеничный, немного фантазийный Гамлет, а трезвый, умный, наблюдательный, активный Гамлет; и вы спрашивали себя: «А не рационален ли Гамлет?» В конце спектакля стало окончательно ясно, что этот внутренне активный, трезвомыслящий принц умен.

Иными словами, я почувствовал через него из далекого будущего (возможно, из середины XX века) его всепроникающий жизненный импульс: импульс действовал в нем самом (сцена с матерью, на могиле Офелии и т. д.).

И тогда впервые передо мной смутно возникла истинная рельефность вашего спектакля, этот мощный звук целого, проходящий через Гамлета, как через «я» коллектива всех сцен; и когда я вернулся из театра, я уже видел: во всех действиях, через всех актеров Гамлета. Чудесно, что вы сделали с Гамлетом: вы играли как бы в двух планах, свой и чужой: вы были во всей «атмосфере»; и это расширение вас происходило именно от сознательного уменьшения всего зрелищного и внешне театрального в Гамлете: ваш Гамлет почти неинтересен с точки зрения чего-либо внешне эффектного; и именно от уменьшения «меня» как художника Гамлет вырос, приобрел колоссальные размеры в моем сознании; и, возможно, именно от уменьшения «меня» как художника Гамлет вырос, приобрел колоссальные размеры в моем сознании; и, возможно, именно от уменьшения «меня» как художника Гамлет вырос, приобрел колоссальные размеры в моем сознании.

Возможно, вам будет неприятно услышать окончательное, неопровержимое убеждение: сегодня я впервые понял шекспировского Гамлета; и этот сдвиг понимания во мне произошел благодаря вам. Я не увидел Чехова, «чудовищного художника»: я увидел Гамлета и забыл Чехова.

Простите за невнятицу, которую мне хочется выкрикнуть, но прислушайтесь к звуку моих слов. Нужно невероятное внутреннее напряжение, чтобы увидеть то «колоссальное», что вы даете в Гамлете: импульс жизни.....

Этот импульс - фон трагедии, а Гамлет - проникновение, из которого фон возникает в действиях личности, и поэтому, когда эта личность умирает, атмосфера отделяется от ее тела: вот почему над склонившимися знаменами есть «свет». Этот внешний «свет», а также внешний звук (дух отца) замечательно работают на превращение трагедии в мистерию. Я не буду ничего говорить о постановке: об этом надо было бы написать книгу; но и в этом случае я не могу сказать всего.

Вы меня поняли? Подведу итог этим невнятным строкам: в «Гамлете» вы для меня даже сильнее, чем в «Эрике». Простите меня, дорогой Михаил Александрович, за мои невнятные слова, продиктованные впечатлением от «сюжета».

Борис Бугаев P. S. Несколько слов о «прозе»: Анатолий Васильевич Луначарский подарил мне экземпляр «Петербурга».

Он подарил мне экземпляр «Петербурга» с пометкой, что готов оказать посильную помощь в разрешении «Петербурга».

Спектакль вызвал противоречивые отзывы, но и положительные, и отрицательные оценщики сходились во мнении, что чеховский «Гамлет» - событие неординарное, шокирующее фантазию.

Необычное, поразительное, заставляющее задуматься.

Чтобы убедиться в своих первых впечатлениях, Белый смотрит «Гамлета» снова и снова.

Пьеса продолжает волновать, потрясать и удивлять его, о чем он пишет 8 марта 1925 года P.В. Иванову-Разумнику 8 марта 1925 г.:

«27 февраля был пятый раз на «Гамлете» ..... В этом сезоне «Гамлет» занимает большое место в моей душе. .... Еще до постановки я видел, с каким благоговением группа артистов готовилась к постановке с Чеховым, и невольно входил в ритм мыслей о Гамлете, принимал где-то участие; я знал, что на репетиции ходят, как в храм, что каждая деталь питается настоящим горением сердца. ... И еще: при виде такой сложной и несущей в себе всевозможные «бездны» души, как у Мих. Алекс. мне показалось, что его жест, дающий со сцены нравственный импульс в пользу правды и света, был показателем единственного трагизма

творчества великого художника... Я рассматривал «Гамлета» как выражение «жестом» трагедии его индивидуальной позиции «быть или не быть». Я не верил в постановку. И вдруг - неожиданный шум, «кульминация» московского сезона, полный спектакль, волнение сердец и прочие сюрпризы! Я сделал тысячи ошибок, я сделал «ничтожное» количество ошибок, я сделал «ничтожное» количество подборов, переосмыслений, раскрывающих неожиданные рельефы шекспировской драматургии и заставляющих многих задаваться вопросом: «А Шекспира ли показывают?». «Гамлет - это Гамлет?». В

общем, все, что вы слышали, сводится к одному: показывают что-то большое, монументальное; это Шекспир? На мой взгляд - да! Это Шекспир, увиденный через призму нашего великого века... в котором Шекспир «взлетел» по-новому, доказав, что он «был, есть и будет» во все времена. А то, что нет «академического» Шекспира, нет «академического» Гамлета, нет Гамлета дореволюционной интеллигенции, что Гамлет-герой, революционер разума, это разве не хорошо? Даже противники этого «Гамлета» единодушны: «Нечто

великое, монументальное»... Ольга Дмитр. Форш (тоже «потрясенная» Гамлетом) рассказывала мне, что на галерке с ней рядом сидели простые женщины (одна из них, кажется, была трамвайной кондукторшей) и - плакали, одна из них уже «в третий раз» на Гамлете» (ф. 1782, оп. 1, д. 16, лл. 2 об.-6).

Еще шли репетиции «Гамлета», а в театре уже готовилась новая постановка. Белый ставил свой роман «Петербург». Этот необычный роман, написанный ритмической прозой, привлек внимание Чехова. Ему показалось, что она максимально соответствует его представлениям об обучении актеров новой актерской технике, в которой большое место отводилось слову, ритму, жесту, пластике тела, паузе и т. д. Чехов носил свои творческие планы белыми, и хотя на постановку его «Петербурга» претендовали и В. Э. Мейерхольд, и Ю. А. Завадский, писатель предпочитал работать с Чеховым. «Вообще Чехов меня увлекал, - сообщает Белый Р. В. Иванов-Разумник, - написал для него роль сенатора, он как-то сумел вдохновить меня на сцену, и теперь я мечтаю писать драмы в будущем». Вы видели Чехова? Какой великий художник! Теперь я понимаю, что драматургу сцена нужна как палитра и кисть для наброска красок; для меня этой кистью был Чехов» (письмо от 17 июля 1924 г.; д. 15, л. 13 об.- 14).

Совместная работа писателя и участников постановки продолжалась полтора года: Михаила Чехова - вдохновителя и вдохновительницы пьесы и исполнителя роли сенатора Аполлона Аполлоновича Аблеухова, Ивана Николаевича Берсенева - игравшего сына сенатора Николая Аполлоновича, Софьи Владимировны Гиацинтовой - исполнительницы роли Софьи Петровны, режиссеров спектакля - Серафимы Германовны Бирман, Владимира Николаевича Татарина и Александра Ивановича Чебана.

Чебан. Было создано более восьми вариантов пьесы, менялся сюжет, вводились новые персонажи, действие со временем перестраивалось. На определенном этапе работы возникли сомнения в целесообразности этой постановки, и только решительная поддержка А. В. Луначарского, как видно из постскрипума упомянутого выше письма Белогова к Чехову, позволила завершить этот эксперимент коллективного творчества. Да и сам автор в письме к Иванову-Разумнику от 27 сентября 1925 года свидетельствует, что так оно и было: «За год предварительной работы над урезанным скелетом текста заплаты накладывались повсюду, от „самых удачных“ до „самых неудачных“; и этот процесс, естественно, будет продолжаться до настоящего производства: странный Чехов-Бело-Бело-Гиацинто-Чебано-Берсенево-Реперткомово и т. д.». «Детище», конечно, уже не относится к основному тексту, а является продуктом, в прямом смысле этого слова, коллективного труда; что из этого выйдет

- Не знаю; давным-давно, отказавшись от основного текста, я смял, скомкал и переделал это странное, универсальное детище вместе со всеми артистами, художниками, режиссерами, музыкантами и репертуарными художниками, совершенно забыв, что оно мое..... Не скажу, что я огорчен: я рад, что актеры так увлечены ролями, так глубоко переживают моменты сюжета, а чеховское сотрудничество и чеховская рука во всем успокаивают меня: все равно выйдет что-то очень интересное, но это будет действительно продукт коллективного творчества, в котором автор стал режиссером, а художник - драматургом.....

И еще скажу, что все время писал текст драмы на основании бесед с Чеховым; Чехов все-таки такой одаренный человек во всех отношениях, что, веря в него, я даже не боялся подчистки в тексте самого себя; и я верю, что целиком - в ритмах, в умелом направлении стиля пьесы приведу Чехова» (д. 16, лл. 17 и об.).

Полностью это письмо Белогова, где он подробно рассказывает обо всех изменениях в сюжете романа и перипетиях постановки, опубликовано в статье Л. К. Долгополова (А. Белый о постановке «исторической драмы» «Петербург» на сцене МХАТа-2. По материалам

ЦГАЛИ. - «Русская литература», 1977, № 2, с. 173 - 176). Автор статьи описывает историю создания «исторической драмы» и комментирует изменение сюжета романа и трансформацию некоторых его персонажей. Однако письмо Белого к Чехову от 14 ноября 1925 года, похоже, ускользнуло от автора, а оно, безусловно, интересно и ценно как для понимания отношения Белого к пьесе, так и для историков театра - ведь это яркое свидетельство очень пристрастного и подготовленного для зрительского восприятия. Предваряя публикацию этого письма, следует отметить, что хотя оригинал долгое время находился в частных руках, его машинописная копия (хотя и не очень точная), сделанная, судя по шрифту, в 1920-е годы, была известна; она хранится в коллекции С. Г. Бирман (ф. 2046, оп. 1, д. 277, лл. 5-6 об) и даже была частично процитирована в ее книге «Путь актрисы» (М., 1962, с. 175-178).

Очевидно, необходимо также пояснить некоторые строки письма, которые трудно понять без знания сюжета «Петербурга». Например, «тиканье» «сардины ужасного содержания» - не что иное, как звук часового механизма самодельной бомбы, той самой бомбы, которой террористы какой-то «революционной» (?) организации 1905 года, неясно выраженной автором, хотят убить старого сенатора. В романе эта бомба взрывается в пустой комнате, не причинив ему вреда. В пьесе эта последовательность событий изменена, усложнена, доведена до абсурда и превращена в трагикомедию. «Сардина с ужасным содержимым», случайно попавшая в руки сенатора (он взял ее у своего испуганного сына, который упал в обморок от испуга, приняв ее за спящую собаку), - это бомба.

Жестянка с сардинами, случайно попавшая в руки сенатора (он взял ее у своего сына, который упал в обморок от испуга, приняв ее за спящего человека), оказывается «кукушкой в масле» - мистификацией: в «жестянке с сардинами» находятся песок, кусочек масла и лист бумаги с нарисованной на нем кукушкой. Никто не знает об этой путанице, и сенатор не понимает, что держит в руках бомбу - зрители ожидают взрыва, когда «консервная банка с сардинами» выпадает из рук сенатора, но вместо взрыва происходит «кукиш с маслом». Взрыв настоящей бомбы происходит позже, за кулисами, в тот момент, когда сенатор, вынужденный обстоятельствами уйти в отставку, что для него хуже смерти, садится в карету, чтобы ехать в Сенат. Его сын Николай Аполлонович, враждующий с отцом, слабохарактерный, неуравновешенный, каким-то образом связанный студенческой дружкой с членом террористической организации, становится невольной жертвой в руках провокаторов. Домино - красное домино, о котором идет речь в письме, - это его маскировка, в которой он несколько раз появляется - инкогнито - на улицах Петербурга, в

что порождает неясные, смущающие слухи. В пьесе это домино символизирует начало душевной болезни Николая Аполлоновича, который также волею обстоятельств едва не становится убийцей своего отца; увидев «сардину» в руках сенатора, он пытается ее отнять, что-то объяснить, а затем, глядя на просыпавшийся песок, обращается к отцу: «Прости меня...» Короткое примирение отца и сына заканчивается безумием последнего, когда он слышит взрыв настоящей бомбы, подорвавшей сенатора.

В.В. Готовцев, упомянутый в письме, сыграл старого слугу-камергера-сенатора. Анну Петровну, жену сенатора, оставившую семью и возвращающуюся из-за границы только в конце спектакля, играет Л.И. Дейкун.

Таковы впечатления автора после второй генеральной репетиции «Петербурга».

Высокочитимый и любимый

2

Михаил Александрович,

Не могу удержаться, чтобы не написать Вам эти несколько невольных слов после сегодняшнего вечера; и позвольте мне начать их с горячей благодарности Вам, всем режиссерам, Ивану Николаевичу и актерам за «Петербург». Только сегодня я увидел «Петербург» не как авторский замысел, не как оригинальный текст, не как предположение, что он должен быть таким-то и таким-то, а как буквальный «спектакль», то есть как то, что сложилось в результате работы автора, ансамбля, художника, композитора и режиссеров. Это было не то, чего я ожидал, но это было то, что меня очень и очень заинтересовало и взволновало; то, что «явилось» («спектакль»), было полно смысла и значения, и я, как зритель, получил высокохудожественное впечатление, причем впечатление «человеческое» в самом лучшем и утешительном смысле. И именно об этом смысле я хотел бы поговорить с вами, хотя бы вкратце.

Я робкий, неопытный драматург, мне нужна долгая театральная школа; поэтому я начал не с того места в своем замысле; возможно, я стремился выше; я мечтал превратить сверхчеловеческие отношения в человеческие; моя душа жаждала более абстрактного изображения «тайны», а рамки романа и бытовой повести, отражающей 905 год, не позволяли мне перескочить через фабулу; поэтому основной текст (включая все авторские ремарки) стал гротескным: Порыв к зачарованным формам не мог не оборваться в этом направлении; а перерывы «закалили» исполнение темы; 14 ноября. Ночь.

Сверхчеловек» в других местах неизбежно выглядел бы в данных сценических условиях нечеловеческим, космическое казалось бы „хаотичным и смутным“, а „урод“ предстал бы перед зрителями с редкими подъемами и очевидными падениями.

И поэтому все благодарны (и режиссеры, и актеры), что пьеса была «очеловечена», возможно, вопреки желанию автора (автор безуспешно хотел перепрыгнуть через эти обстоятельства в данных условиях); а «шок» от первой генеральной репетиции для меня был отчасти связан с тем (состав публики, предвзятое отношение, некоторая неопытность и т.д.), что я думал увидеть свой «импульс» первым. Что-то новое и неожиданное «возникло»; сегодня я уже не как «желающий» автор, а как зритель пристально вглядывался в ритм летящих образов, и понял, что из всего этого мне открылась глубоко человеческая нота, «человечность» в прекрасном смысле. И это было создано театром; это

смягчал авторские порывы, но это смягчение порыва к несбыточному гармонизировало пьесу; в ней была мягкость; и люди (актеры) показали себя сострадательными людьми в самых страшных ситуациях судьбы; и это и есть катарсис; в А[поллоне] А[поллоновиче], в Н[иколае] А[поллоновиче], в С[ергее] Сергеевиче] и в С[офье] П[етровне] вышло что-то мягкое. Вздохнешь над тем, что показывает театр; и этот вздох будет вздохом сострадания. Добрый старик, волею судьбы поставленный в угнетатели, потрясением судьбы, не без просветления, идет «на слом»; покорность для него хуже смерти, и он идет в покорность, и от этого сама смерть его испускает вздох облегчения; ликование последней сцены, кроме ликования перед поднимающейся революцией, есть еще ликование души, покинувшей физическую оболочку, которая была так тесна и так тверда. Сын, оставаясь сыном, переступает порог бесплотной абстрактности, ибо глубины жизни «защекотали» его; интрига провокации как испытание;

оба выходят из испытания с честью, как люди, каждый по-своему: один в смерти, другой в будущем собственной жизни, где он будет философом, воплощенным в жизнь, философом-человеком (а это будущее Н[иколая] А[поллоновича]); С[офья] П[етровна] раскрывается в конце как добрая, ограниченная, детская душа; и она - человек; и она вызывает сочувствие.

Я увидела «Петербург» в этом мягком свете.

И это дало театру: спасибо!

От «целого», от «спектакля» я унесла удовлетворительное, освобождающее во всех отношениях чувство. Зритель, может быть, и не поймет, что речь идет о «просветлении», но результат спектакля группы артистов вызывает не безнадежность, а вздох тихой грусти: в самых страшных водоворотах судьбы сердце «просит покоя» - того внутреннего покоя, о котором можно сказать, что только в этом покое выковываются серьезные жизненные решения. И со вздохом легкой грусти, пусть даже неосознанно, многие зрители уйдут; и в этом оправдание «Петербурга».

Я благодарен за сдержанность авторского «порыва», который пока не реализован, и за воплощение идеи в истинно человеческих формах.

Не буду вдаваться в подробности постановки (что мне больше нравится, что меньше, что восхищает, что смущает); скажу: в «зерне» и в распутившемся из зерна растении есть что-то монолитное, стройное, гармоничное; жаль, что после первой генеральной репетиции я не увидел ничего этого, а увидел что-то свое. Но условия просмотра произведения были для меня очень сложными.

Теперь несколько слов об Аполлоне Аполлоновиче. Я вышел сегодня из театра совершенно потрясенный фигурой сенатора; передо мной стояла огромная

фигура, которую я почти [не] узнал из сна; этот сенатор, человек в земном смысле, сидит рядом со всем остальным где-то в царстве архетипов; «вечный» старик: космическая

фигура; когда он слышит тиканье, он слушает одним ухом в замешательстве, а другим ухом он «сам все знает», потому что он сам сделал эту банку из-под сардин где-то в «мирах»; и тиканье для него неудивительно; однажды я легкомысленно выразил вам отношение к этому «старика», что он умер до того, как поднялся занавес; «это было не то, что я хотел выразить. » Он умер не в смысле второй смерти, а в смысле пожизненного предсуществования [так в тексте] за порогом жизни и смерти; он давно уже, так сказать, вышел из себя и катит перед собой свое тикающее сердце, которое тем самым становится его разрывной (не своей) бомбой; я не знаю, кто такой «этот старик», но он «вечен». Вам удалось соединить человеческий образ с космическим таким образом, что в человеческом аспекте только один

и пульс жизни все быстрее пульсирует дальше из мира стихий; и тогда «человек» возрождается в сенаторе, но он смотрит оттуда сюда, мучительно сжимая кости. Боюсь, что я слишком много говорю, что непонятно, что я хочу выразить; но мне очень трудно выразить словами невероятно сильное впечатление от образа сенатора. Я только что прочел в «Вечерней Москве», что эта картина находится над Вашим Хлестаковым. Да, конечно! С изображением сенатора вы достигли для меня предельной высоты. Образ сенатора, который я когда-то увидел в романе, содержится в вашей картине только как его часть, только как его воплощение. Вы даете архетип, и от этого «мой» сенатор становится сквозным; в нем невольно возникают новые смыслы, неизмеримо углубляющие его для меня.

Этот «новый» для меня «тон» в «Сенаторе» я увидела тоже только сегодня. В моем

романе прототипы Сенатора появляются лишь на мгновение в бреду Николая Аполлоновича: Монгол, Годдихан и, наконец, само Время, Сатурн; но ваш Сенатор несет в себе все свои воплощения в дни и часы жизни и в «институте», и в «кабинете»; он не мертв, а - премьер, домирен и постпремьер.

Но этот образ не заслоняет для меня образа Н[иколая] А[поллоновича]. Как я ему благодарна! Он бережно несет меня через все невозможные ситуации вплоть до ... «как ... Касатки» благородства и неузнаваемого света от него. Он сохраняет невольную мягкость в самых жестоких столкновениях; невероятно трудная роль; и как он вышел победителем из всех трудностей; роль самая неблагодарная, нескульптурная (насколько скульптурным является сенатор, настолько нескульптурным является образ Н[иколая] А[поллоновича]), а Берсенев дает прекрасную скульптуру, в которой есть что-то от античного героя (на новый лад); домино на нем похоже на очищающее пламя; и когда он очищается, он выходит из пламени мягко, без позы, с внутренним светом; его слова о «тиканье» воспринимаются мною: «тикают глубины жизни», но с этими глубинами он не говорит, а мягко, как будто нарочно делает себя стоиком перед уходом со смертью отца. Так что И[ван] Н[иколаевич] является для меня в роли Н[иколая] Аполлоновича; передайте ему еще раз от меня горячий, сердечный привет и благодарность за то, что он несет на своих плечах «Петербург». Отец и сын - два столпа, без которых рухнет здание пьесы; роли остальных не столь ответственны, и не будь Н[иколай] Аполлонович таким, каков он в исполнении Берсенева, половина пьесы распалась бы на тошнотворную гримасу или буффонаду. Иван Николаевич воплощает свою роль в изумительно благородных тонах. Мне немного неловко благодарить его в порядке светской вежливости; если вам не трудно, передайте ему мою благодарность.

Готовцев меня очень тронул, он совершенно великолепен во многих моментах, например, в тот момент, когда он стоит над Анной Петровной. Я буду краток: сейчас только утро, и «два слова» превратились в длинное письмо; у меня нет ни времени, ни сил, чтобы выразить всем свою личную благодарность. Хочу только сказать сердечное спасибо Сераф[име] Германовне, Владимиру Николаевичу и Александру Ивановичу за их большую работу. Надеюсь, что в скором времени я смогу еще раз лично поблагодарить вас. И простите меня за вольное и невольное брюзжание, которое не раз вырывалось у меня в эти «страшные дни» (от первого Общего собрания до сегодняшнего вечера). Остаюсь с глубоким уважением и сердечной любовью  
Борис Бугаев

Амбивалентное отношение Белого к спектаклю, которое он выражает в упомянутом выше письме, долго мучило писателя. Субъективно, как автор, он не мог примириться с тем, что

выстроенная в его воображении драма не состоялась («сломана форма»), и в то же время, оправившись от первоначального «шока» первой репетиции, объективно, как зритель, он увидел «высокохудожественное впечатление» и даже разглядел в спектакле «монолитность, стройность, гармоничность». А Белый в своем суждении об образе сенатора разделился: как писатель он видит совсем другого сенатора. Чеховский сенатор - прототип его сенатора, только часть его. Об этом он пишет Чехову и будет писать Иванову-Разумнику, полемизируя с самим собой («Не согласен, согласен»). Ниже приводятся отрывки из его писем к последнему, в которых отчетливо проступают эти разногласия между авторами и одновременное стремление обосновать правомерность чеховской пьесы, понять и объяснить чеховские начинания не только в «Петербурге», но и в других пьесах.

«Вы пишете о «Петербурге»; о - «Петербург» причинил мне большую боль; помните, осенью я писал о своем недоумении; но я был оптимист, я верил в театр; это основывалось на том, что мне присылали даты отдельных репетиций и на том, что я не видел всего «Черновика»; когда я увидел весь «Петербург» на первой генеральной репетиции - впечатление было невыразимое: впечатление ужаса, боли, отчаяния от того невыразимого уродства, до которого была вылеплена и переделана вся драма; вы знаете, что я человек «стреляный», и настроение мое не зависит от «успехов» или «неудач», но такого «нравственного» провала я не испытывал в жизни, без особой моей вины: около месяца я был болен; это был не «Петербург», а «чудовище». Это было так больно, что даже не хотелось писать об этом; я не понимаю, почему вышло «чудовище»: актеры старались, играли во многом блестяще, и все же наши задачи провалились: вернее, им помешала «судьба» переделки. Но жалкие руины драмы, судя по посещаемости, имели успех; после неудачной «премьеры» я больше в театр не ходил. А М. А. Чехов вывел только одну сторону сенатора; впрочем, роль сенатора - самая слабая из всех его ролей. Нет, идите и смотрите «Гамлета»!». Противоречивая оценка Белым сенатора Чехова объясняется его неуравновешенным, непостоянным характером: ему свойственны противоречивые высказывания, возникающие под влиянием сиюминутного душевного волнения. Он часто противоречит сам себе, поправляет себя. Так, Белый, продолжая размышлять о спектакле, пишет в письме от 18 марта: «Мне очень стыдно: в последнем или предпоследнем письме я ругаю МХАТ, а между тем, если бы вы знали, сколько сил положил МХАТ на „Петербург“; не думайте, что я виню МХАТ: в конце концов я должен его благодарить. Единственное, что меня беспокоит в «Петербурге», - это то, что в спектакле что-то не получилось.

в постановке; может быть, корень вины лежит во мне, в огромном масштабе драмы и в разрушении ее при сжатии на 3/4 - ни я, ни театр, кроме внешних обстоятельств, не могли дать ничего, кроме обрывков текста при сокращении текста на 3/4, и так и вышло: вместо драматической фабулы - «сцены» к драме, которая стоит где-то за фоном. Чехов и другие художники говорят о другом: «в „Петербурге“, де, в методе работы артистов спектакли: ищут»; они подчеркивают формирование сознания актеров, а не спектакли для зрителей. Возможно, они правы. По Чехову, у театра была задача до «Петербурга», после него он стремился в другую сторону, театр споткнулся о «Петербург»: по Чехову - к «добру»; но я, автор, переживаю спотыкание о «Петербург» как толчок в «Петербург»; может быть, это урок для актеров, но для меня этот «урок» - за счет «Петербурга». Все произошло примерно так: Я тоскую по разбитой форме; театр доволен, что осколки нашли такое хорошее применение.

Театр доволен, что черепки нашли такое удачное применение, может быть, стоило бы сломать форму (хотя бы размер), ни я, автор сломанной формы, ни читатели романа не встанут на точку зрения «черепков»» (д. 17, л. 10 об. - 11).

И, возвращаясь к размышлениям о Чехове, Белый пишет в том же письме: «Я удивляюсь этому человеку: он делает только то, чему учится, и особенно учится и ищет вне театра, но все, что находит, тотчас же тащит в театр с невольной корыстью (в благородном смысле), несколько лет больших нравственных исканий вне сцены, и в результате - „Гамлет“ ..... Я давно изучаю М. А. и удивляюсь огромному духовному и нравственному накалу, заразительности, в нем актерской эмпирической даже некоторой беспомощности, малосведущие люди сказали бы - слепоте, почти Федору Иоанновичу. Но это только фасад личности Чехова, жизнь которого протекает в «индивидуальной» сфере; внутренне же он - человек железной и самоотверженной воли к «сознанию» и «со-знанию».

«Сознание» и „со-знание“: словом, как жить, а не как играть; и потому его „игра“ так необычайно волнует меня; все его „типы“ совершенно незабываемы, они вытекают из рамок драм; Гамлет - любимый персонаж, неважно, шекспировский он или нешекспировский: главное, чтобы он был «наш», из наших дней; Мальволио из «Двенадцатой ночи» - снова неприлично поднимается до карикатуры à la Bregel, разрывая архитектуру шекспировских сцен; в «средней» драме «Потоп» - самой колоссальной на вечно характерной ноте Агасфера - поднимается Фрейзер, тип международного спекулянта; но жаргон этого типа - что-то вроде «на веки вечные»: Фрейзера нельзя забыть. Если есть жизнь на планетах созвездия «Собака» - то, безусловно, есть и Фрезер-Чехов с его отвисшими коленями от спущенных брюк, полусогнутыми и разогнутыми коленями, щепотью и слепотой. Чеховский Аблеухов - не мой, но часть моего: он берет свое вечное в моем Аблеухове; он - Сатурн, Хронос, умерший в жизни и действующий оттуда; он - образ бреда Ник. Аполлоновича, разгуливающего под сенаторским панцирем на Юрфиксене; и опять - не соглашаясь, я соглашаюсь; и с благодарностью; когда Чехов толкует, он творит - заново; и он симпатичен в со-творчестве всякому драматическому классику, а не мне, грешному; и потому в частичном несогласии с моим Аполлоном. Я черпаю в Аполлоне много назидательного для себя; и менее всего мое несогласие носит тень полемики; Чехов превратил Аблеухова Белого в Аблеухова Чехова; и я не знаю, чей Аблеухов на самом деле.

Дорогой Разумник Васильевич, - я невольно написал о Чехове; но это понятно: я очень любил М. А. А., и даже не в смысле нашего с ним знакомства или идейной связи, а бескорыстно: за его нравственный пафос, за его начинания; в моей симпатии к нему, поверьте мне, есть что-то объективно важное.

Поверьте, в моей симпатии к нему есть что-то объективно важное. Мне бы очень хотелось, чтобы вы с ним познакомились; давайте сходим к нему, когда вы будете в Москве, хотя предупреждаю вас, что надо будет долго смотреть на него, чтобы под оболочкой, я бы сказал, nepозволительной (но искренней) скромности и ношения своей личности как своего рода «окаянства», вырисовался тот образ, который сложился во мне за эти три года смотрения на него; постоянное состояние М. А. в обществе - тревожное. Постоянное состояние М. А. в обществе - испуганное - это робость, застенчивость и боязнь, что кто-нибудь примет его за Чехова в обычном художественном смысле, как Шаляпина или Качалова; поэтому в нем есть почти что-то вроде глупости; это постоянное «замешательство» на публике. Но за этой внешностью скрывается очень, очень великий человек, и, узнавая его все лучше, я постоянно боюсь за него; совершенно невозможно сказать, что с ним будет завтра. Я не удивлюсь, если завтра он поступит в университет, например, потому что осознал свои недостатки в социологическом образовании, или поступит в университет, или поступит в социологическую школу.

Социологическое образование, или по какой-то неожиданной, но всегда глубокой причине он начнет прокладывать тротуар.

Для меня он, как никто другой, - человечески воплощенная, двуногая идея человеческого кризиса» (д. 17, лл. 11 об. -1 3 об.).

Возвращаясь к теме спектакля, следует добавить, что он сошел со сцены всего после двенадцати представлений, точнее, сошел со сцены и не был снят. Интересно задуманный эксперимент явно не удался, хотя имел большую и громкую, в основном негативную прессу. Но все критики отмечали важность созданного Чеховым образа сенатора. Луначарский, поддерживавший театр во время работы над «Петербургом», в своей рецензии также подчеркнул «лишнюю пьесу» и в то же время отметил: «Но актерская игра была обострена блестящим изображением сенатора Аблеухова». М. А. Чехов добавил этот образ, как не менее актерский

к ряду лиц, созданных им за недолгую службу в театре. Этот полумеханический, полуобезьяноподобный, степенный старик, переполненный эксцентричностью, был изображен безупречно. Пожалуй, самое удивительное здесь, как и во многих других картинах Чехова, - это сочетание театральности, почти преувеличенной, с необычайно убедительной правдивостью. Чехова ни в коем случае нельзя назвать актером-реалистом. Он всегда доводит созданных им персонажей до крайностей, до парадоксов. Но в том-то и секрет его необыкновенного таланта, что, утрируя их, он не порывает с жизнью, и его

невозможные чудачки не только кажутся совершенно живыми и заставляют забыть самого актера почти во все моменты сценического действия, но и характеризуют всю полосу жизни» (А. В. Луначарский, Собрание сочинений, т. 3, М., 1964, с. 280).

Последнее письмо в этой публикации. Белого обращается к Чехову-писателю, Чехову-мемуаристу. Книга Чехова «Путь актера» в серии «Театральные мемуары» была издана «Academia» в начале 1928 года. В то время Белый жил в уединении под Москвой, недалеко от железнодорожной станции Кучино. Его постоянно навещала Клавдия Николаевна Васильева - верная поклонница писателя, с которой его связывала многолетняя дружба и которая впоследствии стала его женой, - помогавшая ему в работе. Именно ее упоминает Белый в приведенном ниже письме, в котором он выражает их общее мнение в оценке книги Чехова в сравнении с «Моей жизнью в искусстве» Станиславского. Эта оценка очень субъективна, и надо полагать, что она отражает не только непоколебимое восхищение талантом Чехова, но и эмоциональность и неуравновешенность Белого, его склонность к энтузиазму, а возможно, и свежесть впечатления от только что прочитанной книги.

В то время как впечатление от книги Станиславского, вышедшей двумя годами ранее, могло поблекнуть и размыться. Когда Белый одобрительно отзывается о «рецензии Мейерхольда», он имеет в виду статью Чехова «Постановка „Ревизора“ в театре Мейерхольда», напечатанную в сборнике «Гоголь и Мейерхольд» (М., 1927, с. 84-88).

3

Лепесток сердца, лепесток сердца,  
Михаил Александрович,  
Позвольте мне обнять и поцеловать вас издали.  
Я благодарю вас!

И эта благодарность не только личная - она общая; я уже кое-что слышал о Вашей книге «Путь актера». Хорошие люди в восторге от этой книги, и это уже немало. Вы восхитили меня - так же, как восхитили «Гамлет», «Случай» и т. д. Не меньше, если не больше! Я пишу без романтики, скорее сдержанно. И вот моя сдержанная рецензия.

Это не мемуары, не автобиография, а изложение правды без малейшего притворства, потому что тот, кто пишет, пишет о себе, не приукрашивая.  
Кучино. 24 февраля 28.

и без излишнего «самоуничужения» (именно самоуничужения, а не гордости); он учит, не читая нотаций; он спокойно и просто рассказывает о том, кем он был, кем он является и кем хочет стать. Эта книга отличается подлинной простотой. Ее моральное и социальное значение огромно. Мы с К[лавдией] Н[иколаевной] говорили: «Одна чашка „Весов“ - том Станиславского, другая - „Путь актера“, и маленькая книжка сразу перевешивает большой том во всех отношениях».

Теперь к внешнему стилю письма (он называется - «Литерат»; и - только): яркий, острый, написанный тонким литературным пером; если бы не Ваши огромные задачи, хотелось бы сказать: «Пишите - и больше, и больше». Все написанное Вами искрится интересом (впрочем, для меня это не новость: Ваша заметка в «России», Ваша рецензия на Мейерхольда и т. д.).

Вот сдержанный отзыв.

А теперь позвольте мне тепло взять Вас за обе руки и поцеловать.

От меня и, конечно, от нас - еще раз спасибо.

Я хотел прийти к Вам, но я болен; меня не было больше месяца. У меня болит горло, я устал или у меня болит зуб. Это не одно и не другое, а общая физическая слабость.

Я всегда был бы рад вас видеть, но боюсь вам звонить: в вашей спешке вы не можете приехать в Кучино! Сам я, если смогу заехать, - хотя бы на 10 минут, но не знаю, когда это будет (болезнь, много срочной работы и т. д.).

P. S. Ксения Карловна шлет Вам сердечный привет.

Остаюсь Борис Бугаев, горячо любящий Вас.

P. P. S. Смею надеяться получить от Вас небольшую книжечку с надписью: ибо для распространения «добра» я намерен послать нашу в подарок Раз[умнику] Вас[ильевичу] Иванову».

Летом 1928 года Чехов с женой уезжает на летний отдых за границу. Едет ненадолго, а остается на всю жизнь. Но это уже другие страницы биографии Чехова. Достаточно

сказать, что в годы своих скитаний по городам Европы и Америки Чехов много работал как актер, режиссер, педагог, выступал как теоретик театра. Но он так и не достиг тех творческих высот, которых добился во время недолгой работы в театре на родине. Это был звездный час таланта Чехова и

Его блеск, запечатленный Белым в опубликованных письмах, и сегодня, полвека спустя, сверкает и сияет, удивляя и восхищая.

Письма Михаила Чехова Андрею Белому

(Не ранее 15 октября 1921 г. Москва)

Дорогой Борис Николаевич!

В настоящее время я очень интересуюсь д-ром Штейнером и имею в связи с этим ряд вопросов, на которые мне очень хотелось бы получить ответ от Вас лично.

Ради Бога, пожалуйста, простите за беспокойство и разрешите мне прийти.

Искренне Ваш, Мих. Чехов

Дорогой, дорогой Борис Николаевич!

Пишу карандашом в спешке - простите меня. Первую половину «Петербурга» я получил - ждем вторую. Я прочту ее актерам, когда придет вся пьеса. Мы с удовольствием прочитали то новое, что вы добавили в пьесу. Спасибо Вам, дорогой наш Борис Николаевич.

Крепко жму Вашу руку Мих. Чехов (см. на обороте обложки).

Иван Николаевич Берсенев возьмет это письмо с собой в Москву. Когда будет закончена вторая половина «Петербурга», может быть, Вы передадите его Ивану Николаевичу?

Владимир Николаевич все устроит.

Еще раз всего наилучшего М. Ч.

[декабрь 1924 - январь 1925].

С Новым годом!

Дорогой, любимый Борис Николаевич!

Я мечтаю о Вас. Ничто, никто и никакие расстояния не отделяют меня от Вас. От всего, 21 / V 24 Санкт-Петербург

Желаю Вам быть счастливым, спокойным и сильным - Вам, должно быть, нужны необыкновенные силы сейчас, когда Вы работаете над «Москвой»! Крепко жму Вашу руку. Всегда Ваш Мих. Чехов, который Вас очень любит .

Дорогой, дорогой Борис Николаевич!

Ваше письмо - как разрушительная граната влетело в мои мысленные построения, мечты и планы! Вы все поняли и все обратили в прах! Теперь я лишен тех надежд, которыми утешался перед Вашим письмом<sup>1</sup>. Осколки еще летят, разрушения еще не закончились, и я не знаю, как будут выглядеть обломки, но я знаю, что прежнее здание безвозвратно потеряно. Я также знаю, что оно не может лежать в руинах: что-то должно быть построено заново. Но что? В этом весь мой вопрос и в этом цель моего письма к Вам, мой необходимый Борис Николаевич! Долго я не мог решиться написать вам, но теперь понял, что писать можно и нужно, и не стесняться ни стилем, ни слогом, ни смыслом - ничем! Вы все поймете, а дело для меня слишком серьезное. И Ваш мне [Осень 1925 г. Москва].

Я пользуюсь Вашим письмом ко мне как своим правом все рассказать Вам и спросить Вас. Вы отбили у меня надежду получить там проводника. Когда я думал о них, я думал не только о театре - я думал о христианской общине, я думал о человеке<sup>2</sup>. Я думал, что найду там лицо, которое примет меня со всеми моими нуждами и наконец-то наставит на путь после всей моей путаницы. Долгое время я сам не мог ничего понять о себе, о своих ошибках, о постыдных положениях, в которых оказываюсь, о добре и зле, словом, о том, что и как я должен делать. Я сознательно пишу о себе, потому что запутался в себе, как бы стыдно и эгоистично это ни было, но это так! Я читаю Dr<sup>3</sup>, я понимаю, что читаю, я знаю, что мне это нужно, чтобы жить дальше, и знаю, что из этого ничего не выйдет, я откладываю книгу в сторону и - практически - ничего! Когда я спрашивал вас, Борис Николаевич, о пороговом бдении, о медитации<sup>4</sup>, о вашей совместной жизни и работе с доктором - я не спрашивал вас, я спрашивал вас: «Борис Николаевич! Выслушайте меня,

вы мне нужны как учитель, вы мне нужны. В Вашем особом внимании ко мне, как к растерянному «младшему». Я ждала (как в сказку), когда Вы скажете мне один на один: «Я Вас понимаю и помогу Вам». Когда вы рассказали, как искали учителя и как увидели его во Владимире Соловьеве - я переживала и ждала.... вас. Наверное, я бы не решилась написать вам обо всем этом, если бы вы не разрушили мои мечты о них. Я думала: они считают своей «работой» иметь дело с такими, как я, поэтому я пойду к ним со всем своим «багажом». Наверное, я могу нагрузить их своим багажом. Они, но не вы, Борис Николаевич; я всегда следовал за вами молча, как тень; я ждал вашего разрешения, и я бы обратился к ним первым. Но вот пришло ваше письмо! Как могу я, при всей моей пронизательности, понять его иначе, как: «Приди, я услышал тебя». Я готов ко всему: вы

Вы можете вежливо отказать мне, можете сказать мне, что я вижу ложные мистические сны, можете показать мне, что я просто слеп к простым вещам, что у меня «буря в чайнике» - все, что угодно, можете сказать мне - я все пойму, всему поверю до последнего и буду радоваться любому Вашему ответу. Но я должен получить ответ от тебя! Мне больше не на кого положиться, и, возможно, с моей стороны было неправильно не сказать вам прямо, как

1

2 3 4

Андрей Белый посетил Р. Штайнера в Дорнахе, центре Антропософского сообщества, в 1922-1923 годах и вернулся глубоко разочарованным.

И вернулся глубоко разочарованным.

В своем критическом состоянии Чехов намеревался поехать в Дорнах.

Рудольф Штайнер.

«Хранитель порога», „медитация“, термин из антропософского учения.

Я не могу безтебя. Я знал, что они не ответят мне так, как вы, но я хотел не торопиться . Еще много лет назад в Доме печати, когда нас с Владимиром Николаевичем познакомили с вами, у меня была эта неоформленная тоска по вам, и в качестве «паспорта» я положила свой «How do I reach..... «5 Конечно, это было глупо, может быть, и сейчас глупо в других отношениях, но что я мог поделаться? (Я не очень связно пишу, но мне не стыдно продолжать). Возможно, на ваше письмо мне легче смотреть, чем на мое, возможно, вы только дали совет: Не уезжай, там нечего делать? Возможно, да, но тогда я снова остаюсь без помощи и без надежды на эту помощь. Мне нужна внутренняя помощь, причем такая, что я не могу воспринимать вас . Вы меня понимаете, Борис Николаевич? Может быть, в разговоре с Вами я смогу сказать все яснее и подробнее, но мне хотелось бы сказать одно письменно. Я хотел бы, чтобы мое письмо предстало перед вами.

Прежде чем я это сделаю. Около двух лет назад у меня было предчувствие, что надо мной что-то нависает, как неизбежная катастрофа. Что это было, я не знал. (Я даже рассказал об этом, как мне помнится, в случайном разговоре с Ольгой Николаевной). Потом я постепенно стал ощущать какой-то страх, какую-то бездонность . Это чувство становилось все сильнее и сильнее и повторялось. Я не мог его понять и не знал, что с ним делать. И однажды, в момент очень сильного приступа, у меня возникло ощущение, что я схожу с ума. Я не могу описать то сложное чувство, которое я испытывал, конкретные ощущения в голове, в сердце и т. д., но сейчас это и не важно. Это чувство стало проникать в физические, земные обстоятельства: В последнем «Эрике», например, дошло до того, что когда я изображал умирание Эрика и его дезориентацию в окружающей обстановке, я понял, что не играю, а что это происходит на самом деле, не с Эриком, который даже физически не присутствовал, а со мной. И если я немедленно не прекращу эту «игру», то никогда не смогу вернуться. Я бросила все, скомкала свои слова и закончила сцену. (Партнеры заметили, но, конечно, не поняли, что происходит). Это чувство настолько сильное, что я знаю: в конце концов оно должно меня одолеть. В это же время произошло вот что: Надежде Александровне Павлович, которая не знала, что со мной делают, отец Нектарий приказал не отходить от меня, пока я не «спущу ее вниз». Он долго не хотел объяснять ей, зачем это нужно. Но после нескольких посещений она получила от него ответ: «Михаил Александрович может сойти с ума». Он так и не сказал, какова была ее роль в этом. В то лето в Италии у меня случился один из этих особенно сильных приступов, и я думал, что это конец. Он мучил меня и днем, и во сне, а потом две ночи

подряд приходил во сне отец Нектарий и все у меня забирал. А Надежда Александровна получила от него письмо, что она может меня оставить, что ничего не будет. Когда я приехала, мы рассказали

друг другу, и я успокоилась. И то же самое произошло со мной в ту же ночь и потом на «Ерике». Борис Николаевич, я не могу пойти к психиатру! Дело не в медицине. Только Вы можете помочь мне в этом и во многом другом, только Вы можете направить меня на правильный (внутренний) путь. Может быть, я вызываю эти печальные последствия в те моменты, которые считаю психически успешными? Может ли психиатр понять это? Я просто чувствую себя плохо, потому что я разрушил это .... разрушил. Ну, знаете, воплощение или что-то в этом роде. И я просто не рискую приходить к вам. Ну, дорогой Борис Николаевич, я рискну! Я обращусь к вам! Ругайте меня, ругайте, высмеивайте, но сделайте что-нибудь.

5 6

«Как достичь познания высших миров» - книга Штейнера.

Ошибка Чехова. Правильно: Клавдия Николаевна.

Заканчиваю это письмо, потому что всего не напишешь, а основное давно уже ясно для Вас. Очень, очень прошу Клавдию Николаевну присутствовать.

Со страхом и надеждой Ваш Мих. Чехов

Может быть, это не безумие, а что-то хорошее, что я не знаю, как правильно воспринять? Я читаю то, что вы написали, и вижу, что «безумие» вышло на первый план, но я этого не хотел. Это просто деталь. Я хотела написать Вам так, чтобы моя душа искала Вашей - и вообще Вашего благоразумия и руководства.

Дорогой, любимый Борис Николаевич!

Как ужасно, что я ничего не знаю о Вашем здоровье! Я знаю о Вашей катастрофе<sup>7</sup> и желаю Вам скорейшего выздоровления и более легкого перенесения боли. Очень надеюсь, что Вам сейчас лучше. Я бесконечно люблю Вас, мое сердце и душа всегда с Вами.

Искренне Ваш, Мих. Чехов Ксения Карловна целует Вас, и мы вместе думаем о Вас.

Дорогой Борис Николаевич!

4 / III - 28 г. [Москва].

Дорогой, дорогой Борис Николаевич!

Я с нетерпением ждала Вашего сообщения о моей книге, но то, что Вы написали, превзошло все ожидания. Я рад и счастлив. Спасибо Вам большое. Я думал, что Вы будете сердиться на многие вещи. Что вы будете сердиться.

А за вашу книжку - огромное спасибо. Я наслаждаюсь ею (раньше у меня ее не было). Я скоро пришлю вам ваш экземпляр «Пути актера». Много еще не написано, самое важное, и теперь я жду счастливого момента, когда можно будет все это написать.

Сейчас я занят «Кихотом», но работы над ним почти нет: со всех концов

24 / VIII - 26 Капри

всевозможные препятствия, большие и малые. Иногда это так скучно, что хочется бросить и «Кихот», и многое, многое другое. А люди, которые окружают работу «Кихота», показывают свои злобные и темные стороны одну за другой. И часто: вот так, без видимой причины, без необходимости, без цели. И вот обстоятельства складываются так, что, защищая «Кихота», часто приходится говорить о нем, и, говоря, чувствуешь, что эта речь убивает и ослабляет его. Хочется искусства, в котором, в глубине души, в мечтах, можно было бы глубоко переживать свое собственное будущее произведение и не зависеть от вкусов, взглядов, точек зрения и мнений - других людей,

7

Андрей Белый, по словам Чехова, «вошел в трамвай» в 1926 году. См. также в письме к В. А. Громову:

«Совершенно потрясен катастрофой с Андрюшей! Дай Бог ему выздоровления».

которые на самом деле еще не знают, о чем они так нагло и убийственно выносят свои поспешные суждения. Разве театральный бизнес не является самым постыдным и неприятным из всех бизнесов на свете?

Дорогой и единственный Борис Николаевич, я давно мечтал услышать Ваши мысли, Ваши слова в связи с образом Кихота. Я знаю, как бы выиграло мое воображение от вашего

прикосновения к образу Кихота. Но я не спрашиваю, а просто рассказываю Вам о своей мечте.

Я благодарю вас снова и снова. Клавдии Николаевне мой горячий привет и внимание. Всегда Ваш Мих. Чехов  
Разорвать письмо.

Дорогой, горячо любимый Борис Николаевич!

Конечно, Ваше письмо не прошло мимо меня бесследно - оно пробудило во мне много волнующих мыслей, чувств и порывов. Но что же мне сказать Вам, дорогой Борис Николаевич, в ответ на Ваше письмо? Возразить? Не могу. О многом из того, что Вы написали обо мне, я догадывалась, а прочитав Ваши строки, перестала догадываться и просто поняла, что все это правда. О многом я не догадывалась, а просто узнала и согласилась: так! Вы правы (как всегда) - во мне прослеживается что-то старое, в том, что я любил: на мне дурацкий колпак. Вы написали - я: подписываюсь. Но вы написали и другое. Вы написали: эта шапка - венки на мне, человеке... и вот тут-то и начинается чудо вашего уникального и незабываемого письма. Когда прозвучала ваша фраза о венке, я внутренне содрогнулся. От чего? От жгучей мысли (или, скорее, желания): Заработать ЭТОТ венки! Сначала - заслужить его... И я прочитала (для себя) ваши слова так: эта шапочка может стать венком на..... Как я был бы счастлив и как я был, есть и буду Вам благодарен! Так конкретно, так просто, так своевременно протянуть руку помощи, конечно, можете только Вы. Уезжая, я много (и даже слишком много) думала о смысле, о смысле моей жизни за границей, строила внутренние планы, ставила себе задачи и т.д. и т.п., и - почти все потерялось (а некоторые из внутренних планов просто не были приведены в порядок). И вот - ваш голос! Что случилось с моими намерениями, планами и задачами! Они стали бешено метаться из стороны в сторону - одни оживали, другие умирали, а из живых.

[Не позднее апреля 1929 года в Берлине]

(старых и новых) было определено нечто, что я не могу назвать иначе, чем: ЗАБЫТОЕ. О, дорогой, дорогой Борис Николаевич, как бы мне хотелось пожать Вашу руку, руку, которую Вы протянули мне. Сейчас мне часто кажется, что моя жизнь здесь - это эскиз к другой, очень нужной жизни. И я на многое отвечаю: это все ерунда, это еще не настоящее - и волнение само собой утихает, обида исчезает, а внешняя (художественная) бессмыслица воспринимается как трудный, но желанный пост. Я не живу (в каком-то смысле), а присматриваюсь к тому, что называется «жизнью». И когда это не удается, когда я снова попадаю в свою обычную «жизнь» - тогда это так больно, так невыносимо и так, да, по-дурацки колюче, что я впадаю в неопишное отчаяние. (Но вы довели различные элементы в моей душе до точки, вернее, синтезировали их, и я продолжаю выбираться из лужи и грязи, благодаря судьбе.

Я учусь, как никогда раньше, осознанно. Конечно, это подготовительный курс, но для меня это все еще трудное и серьезное дело. За любовь, за память, за внимание, за ласку, за РУКИ - спасибо. Сколько любви, нежности, ласки, преданности у меня есть - я посылаю Вам, мой соотечественник Борис Николаевич. Конечно, все Ваше письмо было для меня большой радостью (не только шапочка с венком). Сам факт, что Вы его написали, Ваш почерк с его характерным течением строк, Ваши мысли, время, которое Вы потратили на письмо, - все это для меня радость и (в хорошем смысле слова) гордость.

Но случилось и другое: Владимир Николаевич соблаговолил написать мне строки из Вашей новой книги, с которыми Вы... помните меня. Я прочел ее... не дочитал... и (признаюсь) закричал, как мальчишка. А почему? О, по многим причинам: Во-первых, вы написали. Я ревел от любви к тебе (прошу прощения за излишнюю откровенность, но в письме это возможно). Во-вторых, я впервые почувствовала и пережила, что живое существо - вы, Борис.

Николаевич, вы были внутри меня, рассказывали мне о себе изнутри. Вдруг, во время чтения, граница между «ты» и «я» размылась, вернее, я потерял свой внутренний контур и увидел, что контура нет, а ты «в», «внутри»! Идишь и, ходя, все знаешь! Разве я не ясно выразился? И я почувствовал ясность, когда прочитал это.

Третье: я вдруг вспомнил (не головой): я актер и сошел с ума от заученной позы: «шапка», и перепутал все, что только что соединилось, и впал в «жалость к прошлому», и нечаянно

сказал вслух: «Вот надпись над гробом...». Ксения Карловна посмотрела на него, и когда она (мне немного стыдно) увидела слезы и услышала слова (мои слова), она испугалась, а я взял себя в руки. Там есть и «четвертое», и «пятое», и «десятое», но это неважно, потому что я «кричал», а кричать нельзя. Важно вот что: Ваша рука. Не «спасибо», а больше, больше. Как бы я хотела получить от вас эту книгу. Я уже написала Виктору Алексеевичу, чтобы он получил книгу, принес ее Вам на подпись (Вы подпишете?) и прислал мне. Я забыла написать ему, что нельзя посылать посылкой, если есть надпись, - надо посылать заказным письмом. Я напишу ему.

Что касается фразы молодого человека на вокзале о том, что вас любят и ценят, что вас помнят и ждут на родине (я не найду слов благодарности для вас) - я знала и чувствовала, что это так. И первый, кто действительно не будет забыт, - это ты, мой единственный и неповторимый Борис Николаевич.

8

В своей книге «Ветер с Кавказа» (М., 1928) Андрей Белый писал: «Я ищу аналогов своим впечатлениям, и

аналогов нет. Вдруг - Чехов встает; да, художник представляет аналогию: есть живой ритмический жест, открывающий новую местность.

Жест, открывающий новую местность, неожиданную, быструю, революционную; и эти пейзажи обладают

способность: стать другим в жесте; как Чехова надо видеть не раз в ролях Гамлета, Эрика, Фрейзера, чтобы

чтобы увидеть зигзаг великого главного жеста; так и - эти места: в исследовании они вырастают через впечатления глаза.

глаза. Есть еще одна аналогия в паузе: Чехов играет от паузы, а не от слова; другие художники играют от слова; у них пауза - это психологическая ретушь.

Психологическая ретушь: она не является стержнем пьесы; Чехов, стоящий в кругу роли, молча выходит из ее центра;

вспомните, как он сидит отвернувшись - в Гамлете: до первых слов Гамлета: от конца к началу: все,

что разворачивается, подается по крупницам: этим сидением. От паузы до слова; но в паузе - сила потенциальной энергии

энергия, даваемая кинетикой жеста в следующее мгновение, когда все тело подобно вспышке; из точки этой вспышки, как из

энергии, является слово: последнее из всех проявлений; для других слово - первое; после него идет жест

Мимика или жесты руками и ногами часто не включаются; а пауза, как выдох после слова, как акт пассивности.

Пауза - это пассивность (пауза - зевок); а у Чехова пауза - это вдох, выдох, который окисляет кровь так, что

мышцы; весь воздух разлетается легким зигзагом, жест вылетает из паузы стрелой; из жеста рождается слово, как плод всего действия.

Из жеста рождается слово, как плод всего действия; этот плод, сорванный с жеста, кислый: многие [...]. Да, горы Кавказа и

Чехов. Сначала представлено осознание неслышимого звука; затем - как эхо ритмического жеста; или - очертания зигзага;

затем стабилизация образа, голосовой аппарат; или эти граниты и эти пиррихии [...]. Этой мыслью

Чехова закончился день» (с. 244 - 246).

99 Немецкий: в.

Внешняя жизнь и дела мои таковы: В начале апреля я снова выйду в эфир (как мне кажется, я удачно выразился) из «Сжатия» - то есть буду играть новую немецкую роль («Певец своих печалей» Дымова, знаете?). 15 августа я получил контракт на восемь месяцев в Берлине как режиссер и актер в большой труппе<sup>10</sup>. Конечно, это не искусство, а пост, пост и пост, пост и «слушание». Но я считаю, что это необходимо. Если только я не потеряю равновесие. Надеюсь на это. Я живу в 3-комнатной квартире - уютной. Рядом живет моя дочь Оля (12 лет). Мы с ней играем и играем, как сумасшедшие. Чего только не вытворяем! А как мы смеемся! Она умная, все запоминает, и мы разговариваем с ней «с полуслова». Она ведет себя и иногда проявляет такой темперамент, что я смеюсь как сумасшедший, но не над содержанием того, что изображается, а над тем, как это

изображается. Вообще, я смеюсь, когда чей-то темперамент переходит таинственную границу, и смеюсь с удовольствием и радостью, как в случае с Ольгой. Но с ней, маленькой и стройной девушкой, это особенно смешно! И я не уступаю ей.

Я не знаю, как вернуться назад. Она, Оля, - моя большая радость и утешение. В ней есть что-то такое, о чем я не могу догадаться, и даже не могу сказать, хорошо это или плохо. Наверное, хорошее.

Я провел лето в Брейтбрунне<sup>11</sup>. Как тепло и нежно тебя любят. Я радовалась и ликовала. Я часто ходила на могилу Трифона Георгиевича<sup>12</sup>. Прилагаю 2 фотографии, которые мы с Ксенией Карловной сделали специально для Вас на кладбище. (Фотографии сделаны недавно, я была там после лета.) И еще одна открытка для Вашего развлечения.

Дорогой Клавдии Николаевне передайте мой привет отсюда и из Вены.

Петру Николаевичу спасибо за память. Я его очень люблю и благодарю. На сайте Петра Николаевича<sup>13</sup> много новых интересных книг (я помню, как Петр Николаевич говорил мне, что он всегда читает одну и ту же книгу вечером, так что я нашла здесь много интересного и нового).

Всегда с добрыми и благодарными пожеланиями

Наш адрес: Берлин, NW 23, Klopstockstr., 21, Cartenhaus, рядом с Prehn.

Мих. Чехов

Прочитав письмо, я вижу, что оно как-то однобоко, и не знаю, что делать. Добавлю, что кроме театра у меня есть много других духовных удовольствий. И с театром тоже странно: несмотря на отсутствие настоящего театра, что-то во мне все-таки развивается, так сказать, «теоретически». Ваши замечательные слова, Борис Николаевич, о моей актерской игре (в Вашей книге) дали мне невероятно много. После Ваших строк я понял целый ряд вещей в театральном деле, и снова не могу не сказать об этом.

Не могу удержаться, чтобы не сказать: СПАСИБО!

10 11

12 13

«Главное» - это, пожалуй, постановка „Zwölfte Nacht“ в театре „Габима“ и работа над ролью Принца в спектакле пьесе Ф. фон Унруха «Феа».

В Брайтбрунне, небольшой баварской деревушке, жил М. Бауэр (ближайший ученик и последователь

Р. Штайнера) и М. Моргенштерн (вдова известного немецкого поэта Г. Моргенштерна).

Т. Г. Трапезникова.

П. Н. Васильев, врач, первый муж К. Н. Бугаевой.

### **„ICH BIN VON DIESEM MANN ÜBERRASCHT...“ (Briefe von Andrej Bely an Michail Tschechow) Veröffentlichung von M. G. Kozlova**

Die Originale der an Michail Alexandrowitsch Tschechow gerichteten Briefe von Andrej Bely befinden sich seit vielen Jahren in Privatbesitz. Lange Zeit wurden sie von Elena Karlovna Ziller-Belovitskaya, der Schwester von Ksenia Karlovna, Tschechows Frau, aufbewahrt. Und als sie begann, das Archiv von M. A. Tschechow in die ZGALI zu überführen, wurden fünf Briefe von A. Belogo von ihr an A. B. Goldenweiser übergeben. Wie E. K. Ziller-Belovitskaya ihr erzählte, bat er sie für eine sehr kurze Zeit darum - „nur um zu lesen, nur um diese Reliquien in den Händen zu halten“ - und sie konnte und wollte sie ihm nicht abschlagen. Und als A. B. Goldenweiser unerwartet starb, gingen Whites Briefe unter den Papieren des riesigen Archivs des Komponisten

„verloren“. И

Erst einige Jahre später, bei der Auflösung und Beschreibung seines Archivs, wurden sie entdeckt und an Ziller-Belovitskaya zurückgegeben. Und schon von ihr - es war im April 1977 - wurden sie von der ZGALI erhalten und befinden sich jetzt im persönlichen Fonds von M. A. Tschechow (f. Nr. 2316, Neuzugang).

Es handelt sich um wenige Briefe - drei große kreative Briefe und vier Notizen geschäftlichen und alltäglichen Charakters; die Briefe beziehen sich auf die Jahre 1924-1928 und betreffen drei Themen: der erste - Hamlet - M. A. Tschechow, der zweite - das Stück „Petersburg“ und der dritte - Tschechows Buch „Der Weg des Schauspielers“. Diese Themen und die Persönlichkeit Tschechows beschäftigten die Phantasie und die Gedanken des Schriftstellers: Er schrieb ausführlich und leidenschaftlich an seine Freunde über Tschechow und über die gemeinsame Arbeit mit ihm. Insbesondere in den Briefen an den Kritiker Razumnik Vasilievich Ivanov-Razumnik (f. 1782, on. 1, d. 15 - 17) finden wir viele interessante und unerwartete Details in der Beurteilung von Tschechow und seiner schöpferischen Tätigkeit, die die oben genannten Themen ergänzen und weiterentwickeln; daher sind Auszüge aus diesen Briefen in dieser Veröffentlichung enthalten.

Bei der Wiedergabe der Texte von Andrej Belys Briefen wurde die Art und Weise, wie der Autor Absätze hervorhebt, beibehalten. Was die Unterschrift betrifft, so verwendete er in seinen Briefen fast nie ein literarisches Pseudonym, sondern unterschrieb mit seinem richtigen Vor- und Nachnamen - Boris Bugaev.

Also - „Hamlet“.

Dieses Stück wurde im Ersten Studio des Moskauer Kunsttheaters geboren, einem Studio, in dem LA Sulerzhitsky, BM Sushkevich, EB Vakhtangov, MA Chekhov, SG Birman, SV Giacintova, MA Durasova, VV. Solovyova, A. I. Cheban, V. V. Gotovtsev schufen Aufführungen, die in die Geschichte des sowjetischen Theaters eingegangen sind und in denen Tschechow unvergessliche Bilder schuf, wie z. B. Freser in „Die Flut“ von Yu. H. Berger, Malvolio in Shakespeares „Zwölfte Nacht“ oder

den neurasthenischen, tragisch verunglückten Erik in A. Strindbergs „Erik XIV“. Vorausschauend stellen wir fest, dass Bely auch über diese Tschechow-Rollen schreibt und Freser als ewigen Wanderer (Agasfera) wahrnimmt; Malvolio erscheint ihm als eine akut groteske und zugleich hässlich realistische Figur, als stamme er von der Leinwand des niederländischen Malers Pieter Bruegel aus dem 16.

Als Michail Tschechow 1923 die Leitung des Ersten Studios übernahm, hielt er es für notwendig, aktiver mit den Studenten zu arbeiten, um ihre Fähigkeiten zu verbessern und neue Schauspieltechniken zu erlernen. Später wird er sich daran erinnern: „Das erste, was ich nach dem von mir entworfenen Plan zu tun beschloss, war die Inszenierung von ‚Hamlet‘. Ich stand vor einer schwierigen Aufgabe: Ich hatte keinen Darsteller für die Rolle des Hamlet. Ich hielt mich selbst für die Rolle nicht ganz geeignet, aber ich hatte keine Wahl. Mit großer innerer

Mit großer innerer Qual beschloss ich, um der Verwirklichung des Plans willen, die Rolle des Hamlet zu übernehmen. Aber meine Schwere nahm zu, als ich merkte, dass meine ganze Aufmerksamkeit der Inszenierung als Ganzes galt, der Entwicklung der Anfänge einer neuen Schauspieltechnik, der Durchführung entsprechender Schauspielübungen, die der Entwicklung dieser Technik dienen, aber nicht der Rolle des Hamlet, nicht mir selbst als Schauspieler...“.  
(Michail Tschechow, Der Weg des Schauspielers, L., 1928, S. 144).

Die Premiere von „Hamlet“ fand am 20. November 1924 statt. Zu diesem Zeitpunkt hatte sich das Erste Studio des Moskauer Künstlertheaters in ein eigenständiges Theater verwandelt, das den Namen „Moskauer Künstlertheater 2“ erhielt. Und der 17. November war eine Generalprobe des Stücks - eine Art inoffizielle Premiere, bei der fast das gesamte „theatralische Moskau“ anwesend war. „Nach dem Ende der Aufführung - so schreibt einer der Rezensenten - spendeten das übervolle Publikum, die Künstler und die Presse den Künstlern Ovationen, und AV Lunatscharski überreichte MA.

Tschechow eine Urkunde über die Verleihung des Titels „Verdienter Künstler des Staatlichen Akademischen Theaters im Einvernehmen mit dem Verband der Kunstschaffenden für seine Verdienste auf der russischen Bühne“ (V. Gromov. Mikhail Chekhov. Moskau, 1970, S. 131 - 132). White war bei der gleichen Aufführung anwesend, und sein Brief an Tschechow ist die erste, emotional begeisterte Reaktion des schockierten Zuschauers.

1

Hochverehrter und lieber

Mikhail Alexandrovich.

Erlauben Sie mir, Ihnen und allen, die an der Aufführung von „Hamlet“ beteiligt waren, meine tief empfundene, enorme Dankbarkeit für das unvergessliche, einmalige, enorme Ganze, das Sie gegeben haben, zu übermitteln. Ich schreibe nachts nach der Aufführung, deshalb schreibe ich auf zufälligem Papier; als ich im Verlauf der Handlung gefragt wurde, ob sie mir gefallen hat oder nicht, habe ich leere Phrasen verwendet, die nicht dem entsprachen, was ich in meiner Seele erlebte. Der Name dieser „Handlung“ war „Mysterium“; die Tragödie hatte den Klang von „Mysterium“; in manchen Momenten kämpfte ich mit mir selbst; Tränen traten mir in die Augen. Und das, was tief in Shakespeare steckt, kam zum Vorschein, was bis jetzt noch nicht zum Vorschein gekommen war. Die Inszenierung von „Hamlet“ ist ein gewaltiges Unterfangen; und dann möchte ich noch hinzufügen: eine Epoche in der Entwicklung der russischen Schauspielkunst.

Nun - lassen Sie mich zwei oder drei unartikulierte verbale Einwüfe mit Ihnen teilen (nicht um den Eindruck mit Worten zu überdecken; die Worte werden in Wochen und in Monaten kommen - Wort für Wort), lassen Sie mich verbale Einwüfe über Sie teilen.

Als Sie auftraten, oder besser gesagt, als sich der Vorhang öffnete, habe ich Sie gar nicht bemerkt, obwohl ich natürlich aus dem Verlauf der Handlung wusste, dass Sie auf der Bühne waren. Aber Sie traten zurück; als Hamlet sprach.

als Hamlet sprach, hob er sich nicht von den anderen ab; und im Allgemeinen war Hamlet in den ersten Szenen „einer von den anderen“; und die ganze Zeit über stellte sich in mir die Frage: wo ist Tschechow? Entweder sticht Tschechow diesmal nicht so hervor wie früher, oder das „Ganze“, in dem er nur eine Note ist, absorbiert ihn, und er löst sich im Klang des riesigen unvergesslichen „Ganzen“ auf; was ist los? In der Mitte der Handlung wurde mir klar, dass Tschechows Hamlet völlig unerwartet war: nicht wie die anderen, und nicht das, was ich mir in meiner Vorstellung ausgemalt hatte (d.h. meine Vorstellungen von Tschechows Hamlet; gleichzeitig war [es] klar, dass du in Hamlet nicht einen einzigen Ton von Eric gegeben hast, und es schien dir so leicht zu fallen, einen Ton von Eric zu geben). Und die Überraschung wuchs: dieser Hamlet ist nicht Hamlet, nicht ein schwacher, willensschwacher, ein wenig neurasthenischer, ein wenig phantastischer, sondern ein nüchterner, intelligenter, beobachtender, aktiver Hamlet; und man fragte sich: „Ist Hamlet nicht rationalisiert?“ Am Ende des Aktes war schließlich klar, dass dieser innerlich aktive, nüchtern intelligente Prinz clever ist.

Das heißt, ich spürte durch ihn aus der fernen Zukunft (vielleicht aus der Mitte des 20. Jahrhunderts) seinen alles durchdringenden Lebensimpuls: Der Impuls wirkte in ihm (die Szene mit seiner Mutter, am Grab Ophelias usw.).

Und dann tauchte zum ersten Mal die wahre Erleichterung in Ihrer Aufführung vage vor mir auf; dieser mächtige Klang des Ganzen, der durch Hamlet geht wie durch das „Ich“ des Kollektivs aller Szenen; und als ich aus dem Theater zurückkehrte, sah ich bereits: in allen Handlungen, durch alle Schauspieler in Hamlet.

Es ist wunderbar, was du mit Hamlet gemacht hast: du hast wie in zwei Plänen gespielt; deine eigene Besonderheit und andere: du warst in der ganzen „Atmosphäre“; und diese Vergrößerung von dir kam gerade von einer bewussten Verkleinerung von allem Spektakulären und Äußerlich-Theatralischen in Hamlet: dein Hamlet ist fast uninteressant vom Standpunkt von allem Äußerlich-Effektiven; und es war von der Verkleinerung von „mir“ als Künstler, dass Hamlet wuchs, in meinem Bewusstsein eine kolossale Größe annahm; und vielleicht war es von der Verkleinerung von „mir“ als Künstler, dass Hamlet wuchs, in meinem Bewusstsein eine kolossale Größe annahm; und vielleicht war es von der Verkleinerung von „mir“ als Künstler, dass Hamlet wuchs, in meinem Bewusstsein eine kolossale Größe annahm.

Es mag Ihnen nicht unangenehm sein, die letzte, unumstößliche Überzeugung zu hören: heute habe ich Shakespeares Hamlet zum ersten Mal verstanden; und diese Verschiebung des Verständnisses in mir fand durch Sie statt. Ich sah nicht Tschechow, den „ungeheuren Künstler“: ich sah Hamlet und vergaß Tschechow.

Verzeihen Sie die unartikulierten Dinge, die ich Ihnen zurufen möchte, aber hören Sie den Klang meiner Worte. Es braucht eine unglaubliche innere Spannung, um das „Kolossale“ zu sehen, das Sie in Hamlet geben: den Impuls des Lebens.....

Dieser Impuls ist der Hintergrund der Tragödie; und Hamlet ist die Durchdringung, von der aus der Hintergrund in den Handlungen der Persönlichkeit zum Vorschein kommt; und deshalb ist, wenn diese Persönlichkeit stirbt, die Atmosphäre von ihrem Körper getrennt: deshalb gibt es ein „Licht“ über den sich verneigenden Bannern. Dieses äußere „Licht“ sowie der äußere Klang (der Geist des Vaters) wirken auf wunderbare Weise, um die Tragödie in ein Geheimnis zu verwandeln. Ich sage nichts über die Inszenierung: darüber müsste man ein Buch schreiben; aber auch so kann ich nicht alles sagen.

Haben Sie mich verstanden? Zusammenfassung dieser unartikulierten Zeilen: im „Hamlet“ bist du für mich noch stärker als im „Erik“. Verzeihen Sie mir, lieber Michail Alexandrowitsch, für meine unartikulierten Worte, die durch den Eindruck der „Handlung“ diktiert wurden.

Boris Bugaev P. S. Ein paar Worte zur „Prosa“: Anatoli Wassiljewitsch Lunatscharski hat mir ein Exemplar von „Petersburg“ geschenkt.

Er gab mir ein Exemplar von „Petersburg“ mit dem Hinweis, dass er bereit sei, bei der Auflösung von „Petersburg“ auf jede erdenkliche Weise zu helfen.

Das Stück verursachte widersprüchliche Kritiken, aber sowohl positive als auch negative Bewerter waren sich einig, dass Tschechows Hamlet - ein Ereignis außerhalb der gewöhnlichen, schockierenden Phantasie.

Außergewöhnlich, erstaunlich, zum Nachdenken anregend.

Um seine ersten Eindrücke zu überprüfen, sieht sich White Hamlet immer wieder an. Das Stück erregt ihn immer wieder, schockiert, überrascht, worüber er am 8. März 1925 an R. V. Ivanov-

Razumnik schreibt:

„Der 27. Februar war das fünfte Mal auf „Hamlet“ .... „Hamlet“ nimmt in dieser Saison einen großen Platz in meiner Seele ein. .... Schon vor der Inszenierung sah ich, mit welcher Ehrfurcht sich eine Gruppe von Künstlern mit Tschechow auf die Inszenierung vorbereitete, und trat unwillkürlich in den Rhythmus der Gedanken über Hamlet ein, nahm irgendwo teil; ich wusste, dass man zu den Proben ging, wie in den Tempel, dass jedes Detail von einem echten Herzensbrennen genährt wurde. ... Und außerdem: Beim Anblick einer so komplexen, alle möglichen „Abgründe“ in sich tragenden Seele wie der von Mih. Alex. dachte ich, dass seine Geste, von der Bühne aus einen moralischen Impuls für die Wahrheit und das Licht zu geben, ein Indikator für die einzige Tragödie

des Werkes eines großen Künstlers ist... Ich betrachtete „Hamlet“ als Ausdruck der „Geste“ der Tragödie seiner individuellen Position „zu sein oder nicht zu sein“. Ich habe nicht an die Inszenierung geglaubt. Und plötzlich - ein unerwartetes Geräusch, der „Höhepunkt“ der Moskauer Saison, eine volle Vorstellung, die Aufregung der Herzen und andere Überraschungen! Ich habe Tausende von Fehlern gemacht, ich habe eine „winzige“ Anzahl von Fehlern gemacht, ich habe eine „winzige“ Anzahl von Auswahlen gemacht, Neuinterpretationen, die unerwartete Erleichterungen des Shakespeare-Dramas enthüllen und viele Leute dazu bringen, sich zu fragen: „Wird Shakespeare gezeigt? „Ist Hamlet Hamlet?“ Im Grunde hat man nur eines gehört: Es wird etwas Großes, Monumentales gezeigt; ist es Shakespeare? Meiner Meinung nach - ja! Dies ist Shakespeare durch das Prisma unserer großen Zeit betrachtet ... in der Shakespeare auf eine neue Art und Weise „abhob“ und bewies, dass er zu allen Zeiten „war, ist und sein wird“. Und die Tatsache, dass es keinen „akademischen“ Shakespeare gibt, keinen „akademischen“ Hamlet, keinen Hamlet der vorrevolutionären Intelligenz, dass Hamlet der Held, der Revolutionär des Geistes, nicht gut ist? Selbst die Feinde dieses „Hamlet“ sind sich einig: „Etwas

Großes, Monumentales“ ... Olga Dmitr. Forsh (auch „schockiert“ Hamlet) erzählte mir, dass auf der Galerie mit ihr neben sitzen gewöhnliche Frauen (einer von ihnen, so scheint es, war ein Straßenbahnschaffner) und - weinen, einer von ihnen hat bereits „dritte Mal“ auf Hamlet“ (f. 1782, auf. 1, d. 16, fol. 2 ob.-6).

Es gab noch Proben von „Hamlet“, und das Theater bereitete bereits eine neue Inszenierung vor. White inszenierte seinen Roman „Petersburg“. Dieser ungewöhnliche Roman, der in rhythmischer Prosa geschrieben ist, erregte Tschechows Aufmerksamkeit. Es schien ihm, dass er so weit wie möglich seinen Vorstellungen von der Ausbildung der Schauspieler in der neuen Schauspieltechnik entsprach, in der dem Wort, dem Rhythmus, der Geste, der Plastizität des Körpers, der Pause usw. ein großer Platz eingeräumt wurde. Tschechow trug seine schöpferischen Pläne Weiß, und obwohl seine Inszenierung von „Petersburg“ behauptet und V. E. Meyerhold und Yu A. Zavadsky, der Schriftsteller lieber mit Tschechow zusammenarbeiten. „Im Allgemeinen faszinierte mich Tschechow, - berichtet White R.. V. Ivanov-Razumnik, - schrieb die Rolle eines Senators für ihn; er schaffte es irgendwie, mich mit der Szene zu inspirieren; und jetzt träume ich davon, in Zukunft Dramen zu schreiben. Haben Sie Tschechow gesehen? Was für ein großartiger Künstler! Jetzt verstehe ich, dass der Dramatiker die Bühne als Palette und Pinsel braucht, um Farben zu skizzieren; für mich war dieser Pinsel Tschechow“ (Brief vom 17. Juli 1924; d. 15, fol. 13 ob.- 14).

Eineinhalb Jahre dauerte die gemeinsame Arbeit des Schriftstellers und der Mitwirkenden der Inszenierung: Michael Tschechow - Kopf und Inspirator des Stücks und Darsteller der Rolle des Senators Apollo Apollonowitsch Ableuchow, Iwan Nikolajewitsch Bersenew - spielte den Sohn des Senators - Nikolai Apollonowitsch, Sofia Wladimirowna Giacintowa - Darstellerin der Rolle der Sofia Petrowna, Regisseure des Stücks - Serafima Germanowna Birman, Wladimir Nikolajewitsch

Tatarinow und Alexander Iwanowitsch Tscheban.

Tscheban. Es entstanden mehr als acht Versionen des Stücks, die Handlung wurde verändert, neue Figuren wurden eingeführt, die Handlung wurde zeitlich neu geordnet. In einem bestimmten Stadium der Arbeit gab es Zweifel an der Zweckmäßigkeit dieser Inszenierung, und nur die maßgebliche Unterstützung von A. W. Lunatscharski, wie aus dem Postskriptum des oben genannten Briefes von Belogow an Tschechow hervorgeht, ermöglichte es, dieses Experiment kollektiver Kreativität zu vollenden. Und dass es so war, bezeugt der Autor selbst in einem Brief an Iwanow-Razumnik vom 27. September 1925: „Während eines Jahres der Vorarbeit am reduzierten Text-Skelett flickten sich überall Flicker vom ‚Gelungensten‘ zum ‚Misslungensten‘; und dieser Prozess wird natürlich bis zur eigentlichen Produktion weitergehen: das seltsame Tschechow-Belo-Belo-Giacinto-Chebano-Bersenevo-Repertkomovo und so weiter. „Brainchild“ bezieht sich natürlich nicht mehr auf den Haupttext, sondern ist das Produkt, im wahrsten Sinne des Wortes, einer kollektiven Arbeit; was dabei herauskommen wird

- Ich weiß es nicht; ich habe schon vor langer Zeit, nachdem ich den Haupttext aufgegeben hatte, zusammen mit allen Künstlern, Malern, Regisseuren, Musikern und Repertoirekünstlern dieses seltsame, universelle Geistesprodukt zerquetscht, zerknüllt, neu geformt und dabei völlig vergessen, dass es meins ist.... Ich will nicht sagen, dass ich traurig bin: ich bin froh, dass die Schauspieler so scharf auf die Rollen sind, so tief die Momente des Handlungsverlaufs erleben, und Tschechows Mitarbeit und Tschechows Hand in allem beruhigt mich: es wird noch etwas sehr Interessantes herauskommen; aber es wird sich als wirklich ein Produkt kollektiver Kreativität erweisen, in dem der Autor zum Regisseur und der Künstler zum Dramatiker wurde....

Und ich werde auch sagen, dass die ganze Zeit schrieb den Text des Dramas auf der Grundlage von Gesprächen mit Tschechow; Tschechow ist immer noch ein so begabter Mann in jeder Hinsicht, dass der Glaube an ihn, ich war nicht einmal Angst vor der Auslöschung in den Text von sich selbst; und ich glaube, dass das Ganze - in Rhythmen, in der geschickten Richtung der Stil des Spiels wird Tschechow bringen“ (d. 16, fol. 17 und ob.).

In vollem Umfang, diesen Brief von White, wo er erzählt im Detail über alle Änderungen in der Handlung des Romans und die Peripetien der Inszenierung, in dem Artikel von L. K. Dolgopolov (A. White über die Produktion von „historischen Drama“ „Petersburg“ auf der Bühne des Moskauer Kunsttheater-2 veröffentlicht. Nach den Materialien der TsGALI. - „Russische Literatur“, 1977, Nr. 2, S. 173 - 176). Der Autor des Artikels schildert die Entstehungsgeschichte des „historischen Dramas“ und kommentiert die Veränderung der Handlung des Romans und die Umwandlung einiger seiner Figuren. Der Brief von Beloi an Tschechow vom 14. November 1925 scheint dem Autor jedoch entgangen zu sein, und er ist sicherlich interessant und wertvoll sowohl für das Verständnis von Belois Einstellung zum Stück als auch für Theaterhistoriker - schließlich ist er ein lebendiges Zeugnis eines sehr voreingenommenen und auf die Wahrnehmung des Zuschauers vorbereiteten.

Im Vorgriff auf die Veröffentlichung dieses Briefes ist anzumerken, dass sich das Original zwar lange Zeit in Privatbesitz befand, seine maschinengeschriebene Abschrift (wenn auch nicht sehr genau), die nach der Schriftart zu urteilen in den 20er Jahren angefertigt wurde, jedoch bekannt war; sie wird im Fundus von S. G. Birman aufbewahrt (f. 2046, on. 1, d. 277, fol. 5-6 ob) und wurde sogar teilweise in ihrem Buch „The Way of the actress“ (M., 1962, S. 175-178) zitiert.

Offenbar ist es auch notwendig, einige Zeilen des Briefes zu erklären, die ohne Kenntnis der Handlung von „Petersburg“ schwer zu verstehen sind. Zum Beispiel ist das „Ticken“ der „Sardine schrecklichen Inhalts“ nichts anderes als das Geräusch des Uhrwerks einer selbstgebauten Bombe, der Bombe, mit der die Terroristen irgendeiner „revolutionären“ (?) Organisation von 1905, vom Autor vage ausgedrückt, den alten Senator töten wollen. Im Roman explodiert diese Bombe in einem leeren Raum, ohne ihn zu verletzen. Im Theaterstück wird dieser Ablauf verändert, verkompliziert, ad absurdum geführt und zur Tragikomödie. Die „Sardine mit schrecklichem Inhalt“, die dem Senator versehentlich in die Hände fällt (er hat sie seinem verängstigten Sohn aus der Hand genommen, der vor Schreck in Ohnmacht gefallen war, weil er ihn für einen schlafenden Hund hielt), ist eine Bombe.

Die „Sardinenbüchse“, die dem Senator zufällig in die Hände fällt (er hat sie seinem Sohn abgenommen, der vor Schreck in Ohnmacht gefallen ist und ihn mit einem schlafenden Mann verwechselt hat), entpuppt sich als „gebutterter Kuckuck“ - ein Schwindel: Die „Sardinenbüchse“ enthält Sand, ein Stück Butter und ein Stück Papier mit einem gezeichneten Kuckuck. Niemand weiß von dieser Vertauschung, und der Senator weiß nicht, dass er eine Bombe in den Händen hält - das Publikum erwartet eine Explosion, wenn die „Sardinenbüchse“ aus den Händen des Senators fällt, aber statt einer Explosion gibt es ein „Koukish mit Butter“. Die Explosion der echten Bombe erfolgt später, hinter der Bühne, in dem Moment, als der Senator, der durch den Willen der Umstände zum Rücktritt gezwungen ist, was für ihn schlimmer als der Tod ist, in eine Kutsche steigt, um zum Senat zu fahren. Sein Sohn Nikolai Apollonowitsch, der mit seinem Vater im Zwiespalt lebt, willenlos, labil, irgendwie durch eine Studentenfreundschaft mit einem Mitglied einer terroristischen Organisation verbunden, wird zum unfreiwilligen Opfer in den Händen von Provokateuren. Der Dominostein - der rote Dominostein, von dem im Brief die Rede ist - ist seine Verkleidung, in der er - inkognito - mehrmals auf den Straßen von St. Petersburg auftaucht, im

was zu einigen vagen, peinlichen Gerüchten Anlass gibt. Im Stück symbolisiert dieser Dominostein den Beginn der Geisteskrankheit von Nikolai Apollonowitsch, der auch durch den Willen der Umstände fast zum Mörder seines Vaters wird; als er die „Sardine“ in den Händen des Senators sieht, versucht er, sie wegzunehmen, etwas zu erklären, und wendet sich dann, den wachen Sand betrachtend, an seinen Vater: „Verzeih mir...“ Die kurze Versöhnung zwischen Vater und Sohn endet mit dem Wahnsinn des letzteren, als er die Explosion einer echten Bombe hört, die die Gartenschere in die Luft gesprengt hat.

Der in dem Brief erwähnte VV Gotovtsev spielte einen alten Diener-Kameramann-Senator. Anna Petrowna, die Frau des Senators, die ihre Familie verlassen hat und erst am Ende des Stücks aus dem Ausland zurückkehrt, wird von LI Deikun gespielt.

So die Eindrücke des Autors nach der zweiten Generalprobe von „Petersburg“.

Hoch geachtet und geliebt

2

Mikhail Alexandrovich,  
ich kann nicht anders, als Ihnen nach dem heutigen Abend diese wenigen unwillkürlichen Worte zu schreiben; und lassen Sie mich diese Worte damit beginnen, dass ich Ihnen, allen Regisseuren, Iwan Nikolajewitsch und den Schauspielern für „Petersburg“ inbrünstig danke. Erst heute habe ich „Petersburg“ nicht als Idee des Autors, nicht als ursprünglichen Text, nicht als Annahme, dass es dies und jenes sein sollte, sondern als buchstäbliche „Aufführung“ gesehen, d.h. als etwas, das

durch die Arbeit des Autors, des Ensembles, des Künstlers, des Komponisten und der Regisseure zusammenkam. Es war nicht das, was ich erwartet hatte; aber es war etwas, das mich sehr, sehr interessiert und erregt hat; das, was „erschien“ („Performance“), war voller Sinn und Bedeutung; und ich, als Zuschauer, bekam einen höchst künstlerischen Eindruck; und einen Eindruck, der im besten und tröstlichsten Sinne „menschlich“ war. Und über diese Bedeutung möchte ich mit Ihnen sprechen, zumindest in aller Kürze.

Ich bin ein schüchterner, unerfahrener Theaterautor; ich brauche eine lange Theaterschule; deshalb habe ich in meinem Plan an der falschen Stelle angesetzt; vielleicht habe ich höher gezielt; ich träumte davon, übermenschliche Beziehungen in menschliche Beziehungen zu verwandeln; meine Seele sehnte sich nach einer abstrakteren Darstellung des „Mysteriums“, und der Rahmen des Romans und des Alltagsromans, der das Jahr 905 widerspiegelt, erlaubte mir nicht, über die fabula zu springen; deshalb ist der Haupttext (einschließlich aller Bemerkungen des Autors) grotesk geworden: Der Impuls zu den verzauberten Formen konnte nicht anders, als in dieser Richtung zu zerbrechen; und die Unterbrechungen „verhärteten“ die Ausführung des Themas;

14. November. Die Nacht.

Das „Übermenschliche“ an anderen Orten hätte unter den gegebenen Bühnenverhältnissen zwangsläufig unmenschlich ausgesehen; das Kosmische hätte „chaotisch und vage“ gewirkt; und ein „Freak“ hätte mit seltenen Aufstiegen und mit offensichtlichen Abstürzen vor dem Publikum gestanden.

Und so sind alle dankbar (sowohl Regisseure als auch Schauspieler), dass das Stück „vermenschlicht“ wurde, vielleicht entgegen dem Wunsch des Autors (der Autor wollte unter den gegebenen Bedingungen erfolglos über diese Verhältnisse springen); und der „Schock“ der ersten Generalprobe war bei mir unter anderem dadurch bedingt (die Zusammensetzung des Publikums, die voreingenommene Haltung, eine gewisse Ungeübtheit usw.), dass ich dachte, ich würde meinen „Impuls“ zunächst sehen. Es ist etwas Neues und Unerwartetes „aufgetaucht“; ich habe heute nicht mehr als „williger“ Autor, sondern als Zuschauer genau in den Rhythmus der fliegenden Bilder hineingeschaut; und ich habe festgestellt, dass sich mir aus dem Ganzen eine zutiefst menschliche Note, „Menschlichkeit“ in einem schönen Sinne, offenbart hat. Und diese wurde durch das Theater geschaffen; sie

mäßigte die Impulse des Autors, aber diese Mäßigung des Impulses zum Unerfüllbaren harmonisierte das Stück; es war eine Weichheit darin; und die Menschen (Schauspieler) zeigten sich in den schrecklichsten Schicksalslagen als mitfühlende Menschen; und das ist die Katharsis; in A[pollon] A[pollonovich], in N[ikolai] A[pollonovich], in S[ergey] Sergeevich] und in S[ofya] P[etrovna] kam etwas Weiches heraus. Man wird seufzen über das, was das Theater zeigt; und dieser Seufzer wird ein Seufzer des Mitgefühls sein. Ein guter alter Mann, durch den Willen des Schicksals in Unterdrücker gesteckt, durch die Erschütterung des Schicksals, nicht ohne Erleuchtung, geht „zum Bruch“; die Resignation ist schlimmer für ihn als der Tod, und er geht in die Resignation; und davon löst sein Tod selbst einen Seufzer der Erleichterung aus; der Jubel der letzten Szene ist, neben dem Jubel vor der aufsteigenden Revolution, auch ein Jubel für die Seele, die die physische Hülle verlassen hat, die so eng und so fest war. Der Sohn, der ein Sohn bleibt, überschreitet die Schwelle der körperlosen Abstraktheit, denn die Tiefen des Lebens haben ihn „gekitzelt“; die Intrige der Provokation als Prüfung;

beide gehen aus der Prüfung mit Ehre hervor, als menschliche Wesen, jeder auf seine Weise: der eine im Tod, der andere in einer Zukunft seines eigenen Lebens, wo er ein im Leben verkörperter Philosoph sein wird, ein menschlicher Philosoph (und das ist die Zukunft von N[ikolai])

A[pollonovich]); S[ofya] Petr[ovna] zeigt sich am Ende als eine gütige, begrenzte, kindliche Seele; und sie ist ein menschliches Wesen; und sie erregt Sympathie.

In diesem weichen Licht erschien mir „Petersburg“.

Und das gab dem Theater: Dankeschön!

Ich habe in jeder Hinsicht ein befriedigendes, befreiendes Gefühl aus dem „Ganzen“, aus der „Vorstellung“ mitgenommen. Das Publikum mag nicht erkennen, dass „Erleuchtung“ im Spiel ist, aber das Ergebnis der Aufführung der Künstlergruppe löst keine Hoffnungslosigkeit aus, sondern einen Seufzer leiser Traurigkeit: In den schrecklichsten Strudeln des Schicksals „bittet das Herz um Frieden“ - jenen inneren Frieden, von dem man sagen kann, dass nur in diesem Frieden ernsthafte Lebensentscheidungen geschmiedet werden. Und mit einem Seufzer der leichten Traurigkeit, wenn auch unbewusst, werden viele der Zuschauer gehen; und das ist die Rechtfertigung von „Petersburg“.

Ich bin dankbar für die Mäßigung des „Impulses“ des Autors, der noch nicht verwirklicht wurde, und für die Verkörperung der Idee in wirklich menschlichen Formen.

Ich will nicht auf die Details der Inszenierung eingehen (was gefällt mir mehr, was weniger, was erfreut mich, was verwirrt mich); ich will sagen: im „Korn“ und in der Pflanze, die aus dem Korn erblüht ist, ist etwas Monolithisches, Schlankes, Harmonisches; ich bereue, dass ich nach der ersten Generalprobe nichts davon gesehen habe, sondern etwas Eigenes. Aber die Bedingungen der Betrachtung des Stücks waren für mich sehr schwierig.

Nun noch ein paar Worte zu Apollon Apollonowitsch. Ich kam heute völlig erschüttert von der Gestalt des Senators aus dem Theater; vor mir stand eine riesige

Gestalt, die ich fast [nicht] aus Träumen wiedererkannte; dieser Senator, ein Mann im irdischen Sinne, sitzt neben allem anderen irgendwo im Reich der Urbilder; ein „ewiger“ alter Mann: eine kosmische Gestalt; wenn er das Ticken hört, hört er mit dem einen Ohr verwirrt zu, und mit dem anderen Ohr „weiß er alles selbst“, denn er selbst hat irgendwo in den „Welten“ diese Sardinienbüchse gemacht; und das Ticken ist für ihn kein Wunder; ich habe Ihnen gegenüber einmal leichtfertig die Einstellung zu diesem „Alten“ ausgedrückt, dass er gestorben ist, bevor sich der Vorhang gehoben hat; „das war nicht das, was ich ausdrücken wollte.“ Nicht im Sinne eines 2. Todes ist er tot, sondern im Sinne einer lebenslangen Vorpräsenz [so im Text] über der Schwelle von Leben und Tod; er ist gewissermaßen längst aus sich herausgegangen und rollt sein tickendes Herz vor sich her, das dadurch zu seiner reißenden (nicht eigenen) Bombe wird; ich weiß nicht, wer „dieser alte Mann“ ist, aber er ist „ewig“. Es ist Ihnen gelungen, das menschliche Bild mit dem kosmischen so zu verbinden, dass im menschlichen Aspekt nur ein

und die Lebenspulse pulsieren umso schneller aus der Elementarwelt weiter; und dann wird der „Mensch“ im Senator wiedergeboren, aber er blickt von dort nach hier, quälend im Zwicken seiner Knochen.

Ich fürchte, dass ich zu viel rede, dass es nicht klar ist, was ich ausdrücken will; aber es fällt mir sehr schwer, den unglaublich großen Eindruck des Bildes des Senators in Worte zu fassen. Ich habe gerade in der „Vechnaya Moskva“ gelesen, dass dieses Bild über Ihrem Chlestakow steht. Ja, natürlich! Mit dem Bild des Senators erreichen Sie für mich die ultimative Höhe. Das Bild des Senators, das ich einmal im Roman gesehen habe, ist in deinem Bild nur als ein Teil davon enthalten, nur eine Verkörperung davon. Du gibst Urbild, und daraus wird „mein“ Senator transversal; neue Bedeutungen, die ihn für mich unermesslich vertiefen, tauchen unwillkürlich in ihm auf.

Auch diesen für mich „neuen“ „Ton“ im Senator habe ich erst heute gesehen. In meinem

Roman erscheinen die Prototypen des Senators nur für einen Augenblick im Delirium von Nikolai Apollonowitsch: der Mongole, der Goddikhan und schließlich die Zeit selbst, der Saturn; aber Ihr Senator trägt alle seine Inkarnationen in den Tagen und Stunden des Lebens sowohl in der „Institution“ als auch im „Kabinett“ mit sich; er ist nicht tot, sondern - premieren, domiren und post-premieren.

Aber dieses Bild überschattet für mich nicht das Bild von N[ikolai] A[pollonowitsch]. Wie dankbar bin ich ihm! Er trägt mich sanft durch alle unmöglichen Situationen bis hin zu ... „wie ein ... Kasuar“ Adel und ein unerkanntes Licht von ihm. Er bewahrt unwillkürliche Sanftheit in den grausamsten Zusammenstößen; eine unglaublich schwierige Rolle; und wie er aus allen Schwierigkeiten siegreich hervorging; die Rolle des Undankbarsten, Nicht-Skulpturalen (soweit der Senator skulpturiert ist, so nicht-skulptural ist das Bild von N[ikolai] A[pollonowitsch]), und Bersenev gibt eine schöne Skulptur, in der etwas von einem antiken Helden (auf eine neue Art) steckt; der Dominostein auf ihm sieht aus wie eine reinigende Flamme; und wenn er geläutert ist, kommt er sanft, ohne Pose, aus der Flamme mit einem inneren Licht; seine Worte über das „Ticken“ werden von mir wahrgenommen: „die Tiefen des Lebens ticken“, aber mit diesen Tiefen spricht er nicht, sondern sanft, als ob er sich absichtlich stoisch macht, bevor er mit dem Tod seines Vaters abreist. So ist I[van] N[ikolajewitsch] für mich in der Rolle des N[ikolai] Apollonowitsch; richte ihm noch einmal von mir meinen herzlichen, herzlichen Gruß aus; und meinen Dank dafür, dass er „Petersburg“ auf seinen Schultern getragen hat. Vater und Sohn sind die beiden Säulen, ohne die das Gebäude des Stückes zusammenstürzen würde; die Rollen der anderen sind nicht so verantwortlich; und wenn N[ikolai] Apollonowitsch nicht so wäre, wie er in Bersenevs Aufführung ist, würde das halbe Stück zu einer kränklichen Fratze oder einer Possenreißerei zusammenfallen. Iwan Nikolajewitsch verkörpert seine Rolle in wunderbar edlen Tönen. Es ist mir etwas unangenehm, ihm in der Reihenfolge der gesellschaftlichen Höflichkeit zu danken; wenn es Ihnen nicht schwer fällt, übermitteln Sie ihm bitte meinen Dank.

Gotovtsev hat mich sehr berührt; er ist in vielen Momenten absolut wunderbar; zum Beispiel in dem Moment, als er über Anna Petrovna steht. Ich fasse mich kurz: es ist kurz vor dem Morgen, und aus „zwei Worten“ ist ein langer Brief geworden; ich habe weder Zeit noch Kraft, jedem Einzelnen meinen persönlichen Dank zu übermitteln. Ich möchte nur sagen: Meinen herzlichen Dank an Seraf[ish] Germanovna, Wladimir Nikolajewitsch und Alexander Iwanowitsch für ihre große Arbeit. Ich hoffe, dass ich Ihnen bald wieder persönlich danken kann.

Und verzeihen Sie mir die freiwilligen und unfreiwilligen Nörgeleien, die mir in diesen „schrecklichen Tagen“ (von der ersten Generalversammlung bis heute Abend) immer wieder entgangen sind.

Ich verbleibe in tiefer Achtung und herzlicher Liebe

Boris Bugajew

Whites ambivalente Haltung zu der Aufführung, die er in dem oben genannten Brief zum Ausdruck bringt, quälte den Schriftsteller lange Zeit. Subjektiv, als Autor, konnte er sich nicht mit der Tatsache abfinden, dass das in seiner Vorstellung aufgebaute Drama nicht stattfand („gebrochene Form“), und gleichzeitig, nachdem er sich von dem ersten „Schock“ der ersten Probe erholt hatte, sah er objektiv, als Zuschauer, „einen höchst künstlerischen Eindruck“ und sah in der Aufführung sogar „monolithisch, schlank, harmonisch“. Und bei der Beurteilung des Bildes des Senators ist Belyi gespalten: als Schriftsteller sieht er einen ganz anderen Senator. Tschechows Senator ist ein Prototyp seines Senators, nur ein Teil von ihm. Darüber schreibt er an Tschechow, und darüber wird er, mit sich selbst polemisierend („nicht einverstanden, ich bin einverstanden“), an Iwanow-

Razumnik schreiben. Im Folgenden werden Auszüge aus seinen Briefen an letzteren wiedergegeben, in denen diese Meinungsverschiedenheiten zwischen den Autoren und der gleichzeitige Wunsch, die Legitimität von Tschechows Stück zu rechtfertigen, Tschechows Bestrebungen nicht nur in „Petersburg“, sondern auch in anderen Stücken zu verstehen und zu erklären, deutlich hervortreten.

„Sie schreiben über „Petersburg“; oh - „Petersburg“ hat mir großen Schmerz bereitet; erinnern Sie sich, im Herbst schrieb ich über meine Ratlosigkeit; aber ich war ein Optimist; ich glaubte an das Theater; es beruhte darauf, dass ich von den Daten einzelner Proben geschickt wurde und darauf, dass ich nicht den ganzen „Entwurf“ gesehen hatte; als ich bei der ersten Generalprobe den ganzen „Petersburg“ sah - war der Eindruck unaussprechlich: Der Eindruck des Entsetzens, des Schmerzes, der Verzweiflung über die unsagbare Hässlichkeit, zu der das ganze Drama geformt und umgestaltet war; Sie wissen, dass ich ein „erschossener“ Mensch bin; und meine Stimmung hängt nicht von „Erfolgen“ oder „Misserfolgen“ ab, aber einen solchen „moralischen“ Misserfolg habe ich in meinem Leben noch nie erlebt, ohne dass ich etwas Besonderes verschuldet hätte: etwa einen Monat lang war ich krank; es war nicht „Petersburg“, sondern ein „Ungeheuer“. Es war so schmerzhaft, dass ich nicht einmal darüber schreiben wollte; ich verstehe nicht, warum das „Ungeheuer“ herauskam: die Schauspieler gaben ihr Bestes, sie spielten in vielerlei Hinsicht hervorragend, und doch scheiterten unsere Aufgaben: oder besser gesagt, sie wurden durch das „Schicksal“ der Umgestaltung vereitelt. Aber die kläglichen Ruinen des Dramas scheinen ein Erfolg zu sein, wenn man nach den Besucherzahlen urteilt; ich war nach der missglückten „Premiere“ nie mehr im Theater. Und M. A. Tschechow hat nur eine Seite des Senators herausgearbeitet; dennoch ist die Rolle des Senators die schwächste von allen seinen Rollen. Nein, gehen Sie zu 'Hamlet'!“ Whites widersprüchliche Einschätzung des Senators Tschechow erklärt sich aus dessen sprunghaftem, unausgeglichenem Charakter: Er zeichnet sich bisweilen durch gegensätzliche Aussagen aus, die unter dem Einfluss einer momentanen geistigen Erregung entstehen. Oft widerlegt er sich, korrigiert sich selbst. So schreibt Belyi, weiterhin über die Aufführung reflektierend, in einem Brief vom 18. März: „Ich schäme mich sehr: im letzten oder vorletzten Brief schimpfe ich über das Moskauer Kunsttheater, und inzwischen, wenn Sie wüssten, wie viel Mühe das Moskauer Kunsttheater ‚Petersburg‘ gekostet hat; denken Sie nicht, dass ich das Moskauer Kunsttheater tadle: am Ende muss ich ihm danken. Was mich an „Petersburg“ stört, ist nur, dass in der Inszenierung etwas nicht passiert ist.

in der Inszenierung; vielleicht liegt die Wurzel des Fehlers bei mir, in dem enormen Umfang des Dramas und in der Zerstörung desselben, als es um 3/4 komprimiert wurde - weder ich noch das Theater, abgesehen von äußeren Umständen, konnten nichts als Textfetzen mit einem um 3/4 reduzierten Text geben, und so war es: statt einer dramatischen Fabula - „Szenen“ zu einem Drama, das irgendwo hinter dem Hintergrund steht. Tschechow und andere Künstler sagen etwas anderes: „in ‚Petersburg‘, de, in der Methode der Arbeit der Künstler Leistungen: sucht“; sie betonten die Bildung des Bewusstseins der Schauspieler, nicht Leistungen für das Publikum. Vielleicht haben sie Recht. Nach Tschechow hatte das Theater vor „Petersburg“ eine Aufgabe; danach suchte es in einer anderen Richtung; das Theater stolperte über „Petersburg“: nach Tschechow - zum „Guten“; aber ich, der Autor, erlebe das Stolpern über „Petersburg“ als einen Stoß in „Petersburg“; es mag eine Lektion für die Schauspieler sein; aber für mich ist die „Lektion“ auf Kosten von „Petersburg“. Was passiert ist, war ungefähr so: Ich sehne mich nach der gebrochenen Form; das Theater freut sich, dass die Scherben eine so gute Verwendung gefunden haben.

eine so gelungene Verwendung gefunden haben, vielleicht hätte die Form zerbrochen werden sollen (zumindest die Größe), auf dem Standpunkt der „Scherben“ werde weder ich, der Autor der

zerbrochenen Form, noch die Leser des Romans stehen“ (d. 17, fol. 10 ob. - 11).

Und um noch einmal auf die Reflexion über Tschechow zurückzukommen, schreibt Bely im selben Brief: „Ich wundere mich über diesen Mann: er tut nur, was er lernt, und vor allem außerhalb des Theaters lernt und sucht, aber alles, was er findet, schleppt er sofort mit unfreiwilligem Eigennutz (in einem edlen Sinne) ins Theater, mehrere Jahre großer moralischer Suche außerhalb der Bühne, und das Ergebnis - „Hamlet“ .... Ich studiere M. A. seit langem, und ich bin überrascht über die enorme geistige und moralische Intension, Ansteckung, in ihm handelnd mit empirischer sogar einige Hilflosigkeit, diejenigen mit wenig Wissen würden sagen - Blindheit, fast Fyodor Ioannovich'ev. Aber das ist nur eine Fassade der Persönlichkeit Tschechows, dessen Leben in der „individuellen“ Sphäre stattfindet; innerlich ist er ein Mann von eisernem und selbstlosem Willen für „Bewusstsein“ und „Mit-Bewusstsein“.

„Bewußtsein“ und ‚Mitbewußtsein‘: mit einem Wort, wie man lebt, nicht wie man spielt; und deshalb ist sein ‚Spiel‘ für mich so außerordentlich aufregend; alle seine ‚Typen‘ sind absolut unvergeßlich; sie tauchen aus dem Rahmen der Dramen auf; Hamlet taucht als die liebste Figur auf, ohne Rücksicht darauf, ob er Shakespeareaner oder Nicht-Shakespeareaner ist: wichtig ist, dass er „unserer“, unserer Tage ist; Malvolio aus „Zwölfte Nacht“ - steigt wieder unanständigerweise zu einer Karikatur à la Bregel auf und sprengt die Architektur der Shakespeare-Szenen; im „mittelgroßen“ Drama „Die Sintflut“ - dem kolossalsten auf dem ewig charakteristischen Ton von Agasfer - steigt Fraser, ein Typus des internationalen Spekulanten, auf; aber der Jargon des Typus ist etwas von „für immer und ewig“: Fraser kann nicht vergessen werden. Wenn es Leben auf den Planeten der Konstellation „Der Hund“ gibt - dann gibt es sicherlich Fraser-Tschochow mit seinen durchhängenden Kniescheiben von heruntergefallenen Hosen, seinen halb gebeugten, nicht gebeugten Knien, seinem Kneifer und seiner Blindheit. Tschechows Ableuchow ist nicht der meine, aber ein Teil des meinen: er nimmt in meinem Ableuchow seinen ewigen; er ist Saturn, Chronos, der im Leben gestorben ist und von dort aus agiert; er ist ein Bild des Deliriums von Nik. Apollonowitsch, der unter der Schale des Senators auf Jurfixen herumläuft; und wieder - nicht zustimmend, stimme ich zu; und dankbar; wenn Tschechow interpretiert, schafft er - neu; und er ist in der Mitschöpfung jedem dramatischen Klassizisten sympathisch, mir nicht, sündhaft; und daher, in teilweiser Uneinigkeit mit meinem Apoll. Apoll. entnehme ich viel Erbauung für mich; und am wenigsten trägt meine Uneinigkeit den Schatten der Polemik; Tschechow hat aus dem Ableuchow von White den Ableuchow von Tschechow gemacht; und ich weiß nicht, wessen Ableuchow wirklich ist.

Lieber Razumnik Vasilievich, - ich habe unfreiwillig über Tschechow geschrieben; aber es ist verständlich: ich habe M. A. sehr geliebt. A. geliebt; und zwar nicht einmal im Sinne unserer Bekanntschaft mit ihm oder einer ideologischen Verbindung, sondern uneigennützig: für sein moralisches Pathos, für sein Streben; in meiner Sympathie für ihn, glauben Sie mir, steckt etwas objektiv Wichtiges.

Glauben Sie mir, in meiner Sympathie für ihn steckt etwas Objektives. Ich möchte sehr gerne, dass Sie ihn kennenlernen; lassen Sie uns zu ihm gehen, wenn Sie in Moskau sind, obwohl ich Sie warne, dass es notwendig wäre, ihn lange anzuschauen, damit unter der Schale, ich würde sagen, der unzulässigen (aber aufrichtigen) Bescheidenheit und dem Tragen der eigenen Persönlichkeit als eine Art „okayanstvo“, das Bild zum Vorschein kommt, das sich in mir während dieser drei Jahre des Anschauens entwickelt hat; der ständige Zustand von M. A. in der Gesellschaft - ängstlich. Der ständige Zustand von M. A. in der Gesellschaft - verängstigt - ist Furchtsamkeit, Schüchternheit und Angst davor, dass ihn jemand für Tschechow im üblichen künstlerischen Sinne hält, wie Tschaljapin oder Kachalow; daher gibt es in ihm fast so etwas wie eine Dummheit; es ist eine ständige „Verwirrung“ in der Öffentlichkeit. Aber hinter dieser Erscheinung verbirgt sich ein sehr, sehr

großer Mann; und da ich ihn besser kenne, habe ich ständig Angst um ihn; es ist absolut unmöglich zu sagen, was morgen mit ihm geschehen wird. Es würde mich nicht wundern, wenn er morgen zum Beispiel an die Universität geht, weil er seine Defizite in der soziologischen Ausbildung erkannt hat, oder wenn er an eine Universität geht, oder wenn er an eine soziologische Schule geht.

Soziologische Ausbildung, oder aus irgendeinem unerwarteten, aber immer tiefsinnigen Grund, würde er anfangen, den Bürgersteig zu pflastern.  
Für mich ist er, mehr als jeder andere, eine menschlich verkörperte, zweibeinige Idee der menschlichen Krise“ (d. 17, fol. 11 ob. -1 3 ob.).

Um auf das Thema des Stücks zurückzukommen, sollte hinzugefügt werden, dass er nach nur zwölf Aufführungen von der Bühne kam, genau genommen von der Bühne kam, und nicht entfernt wurde. Das interessant konzipierte Experiment war offensichtlich nicht erfolgreich, obwohl es eine große und laute, meist negative Presse hatte. Aber alle Kritiker wiesen auf die Bedeutung des von Tschechow geschaffenen Bildes des Senators hin. Lunatscharski, der das Theater während seiner Arbeit an „Petersburg“ unterstützte, betonte in seinen Rezensionen ebenfalls das „überflüssige Stück“ und stellte gleichzeitig fest: „Aber die Leistung des Schauspielers wurde durch die brillante Darstellung des Senators Ableuchow geschärft. M. A. Tschechow fügte dieses Bild, als nicht weniger schauspielerischen

zu der Reihe von Gesichtern, die er während seines noch kurzen Dienstes am Theater schuf. Diese halb mechanische, halb affenartige, in Würde gekleidete, vor Exzentrik überquellende Greisengestalt wurde mit vollkommener Perfektion dargestellt. Das vielleicht Überraschendste ist hier, wie in vielen anderen Bildern Tschechows, die Verbindung von Theatralik, die fast bis zur Übertreibung reicht, mit ungewöhnlich überzeugender Wahrhaftigkeit. Tschechow kann keineswegs als Schauspieler-Realist bezeichnet werden. Er treibt die Figuren, die er erschafft, immer ins Extreme, ins Paradoxe. Aber das ist das Geheimnis eines außergewöhnlichen Talents, dass er, indem er sie zuspitzt, nicht mit dem Leben bricht, und seine unmöglichen Kauze wirken nicht nur völlig lebendig und lassen einen in fast allen Momenten der Bühnenhandlung den Schauspieler selbst vergessen, sondern charakterisieren darüber hinaus die ganzen Streifen des Lebens“ (A. W. Lunatscharski. Gesammelte Werke, Bd. 3. M., 1964, S. 280).

Der letzte Brief in dieser Publikation. Belogo richtet sich an Tschechow, den Schriftsteller, an Tschechow, den Memoirenschreiber. Tschechows Buch „Der Weg des Schauspielers“ in der Reihe „Theatermemoiren“ wurde Anfang 1928 im Verlag „Academia“ veröffentlicht. Bely lebte zu dieser Zeit zurückgezogen in der Nähe von Moskau, in der Nähe des Bahnhofs Kuchino. Ständig besuchte ihn Klavdia Nikolaevna Vasilieva - eine treue Bewunderin des Schriftstellers, mit der ihn eine langjährige Freundschaft verband und die später seine Frau wurde - und half ihm bei seiner Arbeit. Sie ist es, die Belyi in dem nachstehenden Brief erwähnt, in dem er ihre gemeinsame Meinung bei der Beurteilung von Tschechows Buch im Vergleich zu Stanislawskis Mein Leben in der Kunst zum Ausdruck bringt. Diese Einschätzung ist sehr subjektiv, und man muss annehmen, dass sie nicht nur die unerschütterliche Verehrung von Tschechows Talent widerspiegelt, sondern auch die Emotionalität und den unausgeglichene Charakter von Belyi, seinen Hang zum Enthusiasmus und vielleicht auch die Frische des Eindrucks von dem Buch, das er gerade gelesen hatte.

während der Eindruck von Stanislawskys Buch, das zwei Jahre zuvor veröffentlicht worden war, verblasst und verschwommen sein könnte. Wenn Belyi sich zustimmend auf die „Rezension von Meyerhold“ bezieht, meint er Tschechows Artikel „Die Inspektorin am Meyerhold-Theater

inszenieren“, der in der Sammlung Gogol und Meyerhold (Moskau, 1927, S. 84-88) abgedruckt ist.

3

Herzblatt, Herzblatt,

Michail Alexandrowitsch,

Lass mich dich aus der Ferne umarmen und küssen.

Ich danke dir!

Und dieser Dank ist nicht nur persönlich - er ist allgemein; ich habe schon etwas über Ihr Buch „Der Weg des Schauspielers“ gehört. Gute Leute sind von diesem Buch begeistert, und das ist eine Menge. Sie haben mich erfreut - so wie Sie mich mit „Hamlet“, „The Case“ usw. erfreut haben. Nicht weniger, wenn nicht mehr! Ich schreibe ohne Romantik, eher mit Zurückhaltung. Und hier ist meine zurückhaltende Rezension.

Dies ist keine Memoiren, keine Autobiographie, sondern eine Darstellung der Wahrheit ohne die geringste Verstellung, denn wer schreibt, schreibt über sich selbst, ohne zu beschönigen.

Kuchino. 24. Februar 28.

und ohne unnötige „Selbsterniedrigung“ (eher Selbsterniedrigung als Stolz); er lehrt, ohne zu belehren; er enthüllt ruhig und einfach, was er war, was er ist und was er werden möchte. Dieses Buch ist von echter Einfachheit. Seine moralische und soziale Bedeutung ist enorm. K[lavdiya] N[ikolayevna] und ich pflegten zu sagen: „Eine Tasse der ‚Waage‘ ist Stanislavskys Band, die andere ‚Der Weg des Schauspielers‘; und das kleine Buch überwiegt in jeder Hinsicht sofort den großen Band“.

Nun zum äußeren Stil des Schreibens (es heißt - „Literat“; und - nur): hell, scharf; mit feiner literarischer Feder geschrieben; wenn es nicht um Ihre riesigen Aufgaben ginge, würde ich gerne sagen: „Schreib - und mehr, und mehr“. Alles, was Sie geschrieben haben, sprüht vor Interesse (aber das ist nichts Neues für mich: Ihre Notiz in „Russland“, Ihre Besprechung von Meyerhold, usw.).

Hier ist eine diskrete Rezension.

Und nun lassen Sie mich Sie warm und herzlich bei beiden Händen nehmen und küssen.

Von mir und natürlich auch von uns - nochmals vielen Dank.

Ich wollte zu Ihnen kommen, aber ich bin krank; ich bin seit mehr als einem Monat weg gewesen.

Ich habe Halsschmerzen, bin müde oder habe Zahnschmerzen. Es ist nicht das eine oder das andere, sondern eine allgemeine körperliche Schwächung.

Ich würde mich immer freuen, dich zu sehen, aber ich habe Angst, dich anzurufen: bei deiner Eile kannst du nicht nach Kuchino kommen! Ich selbst, wenn ich in der Lage bin, vorbeizuschauen, - wenigstens für 10 Minuten, aber ich weiß nicht, wann es sein wird (Krankheit, viel eilige Arbeit, usw.).

P. S. Ksenia Karlovna sendet ihre herzlichen Grüße.

Ich bleibe Boris Bugajew, der dich innig liebt.

P. P. S. Ich wage zu hoffen, von Ihnen ein kleines Buch mit einer Aufschrift zu erhalten: denn um das „Gute“ zu verbreiten, beabsichtige ich, unseres als Geschenk an Raz[umnik] Vas[ilievich] Ivanov zu schicken.

Im Sommer 1928 fahren Tschechow und seine Frau in den Sommerurlaub ins Ausland. Er geht für kurze Zeit, bleibt aber für den Rest seines Lebens. Aber das sind andere Seiten von Tschechows Biografie. Es sei nur gesagt, dass Tschechow in den Jahren seiner Wanderschaft durch die Städte Europas und Amerikas viel als Schauspieler, Regisseur und Lehrer arbeitet und als Theatertheoretiker auftritt. Aber er erreicht nie solche schöpferischen Höhen, die ihm während eines kurzen Dienstes am Theater in der Heimat zuteil wurden. Es war die Sternstunde von Tschechows Talent, und

sein Glanz, den Bely in den veröffentlichten Briefen festgehalten hat, funkelt und leuchtet noch heute, ein halbes Jahrhundert später, und überrascht und erfreut.

### **Briefe von Michail Tschechow an Andrej Belyom**

*(Nicht vor dem 15. Oktober 1921 Moskau)*

Hochverehrter Boris Nikolajewitsch!

Ich interessiere mich zur Zeit sehr für Dr. Steiner und habe in diesem Zusammenhang eine Reihe von Fragen, auf die ich sehr gerne von Ihnen persönlich eine Antwort erhalten würde.

Bitte verzeihen Sie um Gottes Willen die Störung und erlauben Sie mir zu kommen.  
Mit freundlichen Grüßen *Mih. Chekhov*

Lieber, lieber Boris Nikolajewitsch!

Ich schreibe mit Bleistift in Eile - verzeihen Sie mir. Ich habe die erste Hälfte von „Petersburg“ erhalten - wir warten auf die zweite Hälfte. Ich werde sie den Schauspielern vorlesen, wenn das ganze Stück eingetroffen ist. Wir haben mit Vergnügen die neuen Dinge gelesen, die Sie dem Stück hinzugefügt haben. Danke, unser lieber Boris Nikolajewitsch.

Ich schüttle Ihnen fest die Hand *Mih. Tschechow* (siehe Rückseite).

Iwan Nikolajewitsch Bersenev wird diesen Brief mit nach Moskau nehmen. Wenn die zweite Hälfte von „Petersburg“ fertig ist, können Sie sie vielleicht Iwan Nikolajewitsch geben? Wladimir Nikolajewitsch wird alles arrangieren.

Nochmals alles Gute für *M. Ч.*

*[Dezember 1924 - Januar 1925]*

Frohes neues Jahr!

Lieber, geliebter Boris Nikolajewitsch!

Ich träume von Dir. Nichts, niemand und keine Entfernung trennt mich von dir. Von allem,

*21 / V 24 St. Petersburg*

Ich wünsche dir, dass du glücklich, ruhig und stark bist - du musst jetzt, wo du an „Moskau“ arbeitest, außerordentliche Kraft brauchen! Ich schüttle dir fest die Hand.

Immer dein *Mih. Tschechow*, der dich innig liebt .

Lieber, lieber Boris Nikolajewitsch!

Dein Brief - wie eine zerstörerische Granate flog in meine geistigen Konstruktionen, Träume und Pläne! Du hast alles verstanden und alles zu Asche zerschlagen! Ich stehe jetzt ohne die Hoffnungen da, mit denen ich vor Deinem Brief getröstet wurde<sup>1</sup>. Die Scherben fliegen noch, die Zerstörung ist noch nicht vorbei, und ich weiß nicht, wie die Trümmer aussehen werden, aber ich weiß, dass das ehemalige Gebäude unwiederbringlich verloren ist. Ich weiß auch, dass es *nicht* mit Ruinen enden kann; es muss wieder etwas aufgebaut werden. Aber was? Das ist meine ganze Frage und das ist der Sinn meines Briefes an Sie, mein notwendiger Boris Nikolajewitsch! Lange konnte ich mich nicht entschließen, Ihnen zu schreiben, aber jetzt ist mir klar geworden, dass es möglich und notwendig ist, zu schreiben, und dabei weder im Stil, noch in der Silbe, noch im Sinn schüchtern zu sein - nichts! Du wirst alles verstehen, und die Sache ist zu ernst für mich. Und Ihre an mich

[Herbst 1925 Moskau]

Deinen Brief an mich nutze ich als mein Recht, dir alles zu sagen und dich *zu fragen*. Du hast mich von der Hoffnung weggerissen, *dort* einen Leitfaden zu bekommen. Wenn ich an *sie* dachte, dachte ich nicht nur an das Theater - ich dachte an die Christengemeinschaft, ich dachte an die Human<sup>2</sup>. Ich dachte, ich würde dort ein Gesicht finden, das mich mit all meinen Nöten annimmt und mich endlich auf den Weg bringt, nachdem ich meine ganze Verwirrung. Ich selbst war lange Zeit nicht in der Lage, irgendetwas über *mich selbst* zu verstehen, über meine Fehler, über die beschämenden Positionen, in denen ich mich befinde, über richtig und falsch, kurz gesagt, über das, was ich tun soll und wie ich es tun soll. Ich schreibe bewusst *über mich selbst*, denn ich bin *in mir selbst* verwirrt, so beschämend und egoistisch es auch sein mag, aber es ist so! Ich lese Dr<sup>3</sup>, ich verstehe, was ich lese, ich weiß, dass ich das brauche, um weiterzukommen, *und ich weiß*, dass nichts dabei herauskommen wird, ich lege das Buch beiseite und - praktisch - nichts! Als ich Sie, Boris Nikolajewitsch, nach der Schwellenwache, nach der Meditation<sup>4</sup>, nach Ihrem Zusammenleben und Ihrer Arbeit mit dem Doktor *fragte* - ich *fragte* nicht *Sie*, sondern ich *bat Sie*: „Boris Nikolajewitsch! Hören Sie mich, ich will Sie als *Lehrer*, ich brauche *Sie*. In deiner besonderen Aufmerksamkeit für mich als verwirrten „Junior“. Ich habe gewartet (wie

Märchen), dass du mir eins zu eins sagst: „Ich verstehe dich und ich werde *dir* helfen“. Als du uns erzählt hast, wie du nach einem Lehrer gesucht hast und wie du den Lehrer in Vladimir Soloviev gesehen hast - war ich besorgt und wartete.... auf dich. Wahrscheinlich hätte ich mich nicht getraut, dir über all das zu schreiben, wenn du nicht meine Träume von *denen* zerstört hättest. Ich dachte: *Die dort* betrachten es als ihren „Beruf“, mit Menschen wie mir umzugehen, also würde ich mit meinem ganzen „Gepäck“ zu ihnen gehen. Wahrscheinlich kann ich sie mit meinem Gepäck belasten. Sie, aber nicht du, Boris Nikolajewitsch; ich bin dir immer *schweigend* gefolgt, wie ein Schatten; ich habe auf deine *Erlaubnis* gewartet, und ich hätte mich zuerst an *sie* gewandt. Aber *jetzt ist* dein Brief *gekommen* ! Wie kann ich ihn, bei all meiner Auffassungsgabe, anders verstehen; als: „Komm, ich habe dich gehört.“ Ich bin zu allem bereit: Sie

Sie können mich höflich abweisen, Sie können mir sagen, dass ich einen falsch-mystischen Weg geträumt habe, Sie können mir zeigen, dass ich für *einfache* Dinge *einfach* blind bin, dass ich „einen Sturm im Wasserglas“ habe - alles, alles, was Sie wollen, können Sie mir sagen - ich werde alles verstehen, alles bis zum letzten Ende glauben und mich über jede Antwort von Ihnen freuen. Aber ich *muss* eine *Antwort* von dir bekommen! Ich habe sonst niemanden, auf den ich mich verlassen kann, und vielleicht war es falsch von mir, Ihnen nicht direkt zu sagen, wie die

Andrej Bely besuchte R. Steiner 1922 - 1923 in Dornach, dem Zentrum der Anthroposophischen Gemeinschaft, und kam tief enttäuscht zurück.

und kam zutiefst enttäuscht zurück.

In seiner kritischen Gemütsverfassung hatte Tschekow die Absicht, nach Dornach zu fahren.

Rudolf Steiner.

„Wächter der Schwelle“, ‚Meditation‘, ein Begriff aus der anthroposophischen Lehre.

*Ohne dich* ist es für mich *unmöglich*. Ich wusste, dass sie mir nicht so *antworten* würden, wie Sie es können, aber ich wollte mir dort *Zeit* nehmen.

Schon vor vielen Jahren im Haus der Presse, als Wladimir Nikolajewitsch und ich dir vorgestellt wurden, hatte ich diese ungeformte Sehnsucht nach dir, und als meinen „Pass“ legte ich mein „Wie erreiche ich...“ 5 Natürlich war es töricht, vielleicht ist es auch jetzt noch auf andere Weise töricht, aber was konnte ich tun? (Ich schreibe nicht zusammenhängend, aber ich werde nicht in die Verlegenheit kommen, fortzufahren.) Vielleicht ist Ihr Brief an mich einfacher zu betrachten als ich es tue, vielleicht haben Sie nur den Rat gegeben: Gehen Sie nicht weg, dort gibt es nichts zu tun? Vielleicht ja, aber dann bin ich wieder ohne Hilfe und ohne Hoffnung auf diese Hilfe. Ich brauche innere Hilfe, und ich brauche *solche* Hilfe, dass ich *Sie* nicht wahrnehmen kann. Verstehst du mich, Boris Nikolajewitsch? Im Gespräch mit Ihnen kann ich vielleicht alles klarer und ausführlicher sagen, aber eines möchte ich schriftlich sagen. Ich möchte, daß mein Brief vor Ihnen erscheint.

bevor ich es tue. Vor etwa zwei Jahren hatte ich eine Vorahnung, dass etwas über mir schwebte wie eine unausweichliche Katastrophe. Was es war, wusste ich nicht. (Ich habe es sogar, wie ich mich erinnere, in einem beiläufigen Gespräch mit Olga Nikolaevna<sup>6</sup> erzählt). Dann hatte ich allmählich das Gefühl, eine Art von Angst zu haben, eine Art von *Bodenlosigkeit*. Dieses Gefühl wurde immer stärker und wiederholte sich. Ich konnte es nicht verstehen und wusste daher nicht, was ich damit anfangen sollte. Und eines Tages, im Moment eines sehr starken Anfalls, hatte ich das Gefühl, dass ich verrückt werde. Ich kann das komplexe Gefühl nicht beschreiben, das ich hatte, die besonderen Empfindungen in meinem Kopf, in meinem Herzen usw., aber das ist jetzt nicht wichtig. Dieses Gefühl begann, sich in physische, irdische Umstände einzuschleichen: Beim letzten „Eric“ zum Beispiel kam es so weit, dass ich, als ich Erics Sterben und seine Orientierungslosigkeit in der Umgebung darstellte, merkte, dass ich nicht schauspielerte, sondern dass dies *tatsächlich geschah*, nicht mit Eric, der nicht einmal physisch anwesend war, sondern mit mir. Und wenn ich dieses „Spiel“ nicht sofort beendete, würde ich nie wieder zurückkehren. Ich ließ alles stehen und liegen, zerknüllte meine Worte und beendete die Szene. (Die Partner haben es zwar bemerkt, aber natürlich nicht verstanden, was los war.) Dieses Gefühl ist so stark, dass ich weiß, dass es mich schließlich überwältigen muss. Parallel dazu geschah dies: Nadeschda Alexandrowna Pawlowitsch, die nicht wusste, was mir angetan wurde, erhielt von Vater Nektarij den Befehl, mich nicht zu verlassen, bis ich sie „die Treppe hinunterbringe“. Wozu das nötig war, wollte er ihr lange Zeit nicht erklären. Aber nach mehreren Besuchen bekam sie eine Antwort von ihm; er sagte: „Michail Alexandrowitsch könnte verrückt werden.“ Was ihre Rolle dabei war, hat er nie gesagt. In diesem Sommer hatte ich in Italien einen dieser besonders heftigen Anfälle, und ich dachte, es sei das Ende. Es quälte mich sowohl tagsüber als auch im Schlaf, und dann kam Pater Nektarius in zwei aufeinanderfolgenden Nächten im Traum und nahm *alles* von mir weg. Und Nadezhda

Alexandrowna erhielt damals einen Brief von ihm, dass sie mich verlassen könne, dass nichts passieren würde. Als ich ankam, erzählten wir

uns das gegenseitig und ich beruhigte mich. Und das Gleiche passierte mir in derselben Nacht und dann auf der „Erik“. Boris Nikolajewitsch, ich kann nicht zu einem Psychiater gehen!? Es geht nicht um Medizin. Nur du kannst mir in diesem und in vielen anderen Dingen helfen, nur du kannst mich auf den richtigen (inneren) Weg führen. Vielleicht verursache ich diese unglücklichen Folgen in Momenten, die ich als geistig erfolgreich betrachte? Ist es für einen Psychiater möglich, dies zu verstehen? Ich fühle mich einfach schlecht, weil ich dieses ... ruiniert habe. Sie wissen schon, die Inkarnation oder so. Und es ist nur so, dass ich nicht das Risiko eingehe, zu Ihnen zu kommen. Nun, mein lieber Boris Nikolajewitsch, ich *riskiere* es! Ich wende mich an Sie! Schimpfen Sie mit mir, schelten Sie mich, machen Sie mich lächerlich, aber tun Sie etwas.

5 6

„Wie man die Erkenntnis der höheren Welten erlangt“ - Steiners Buch.

Tschechow's Fehler. Richtig: Klavdia Nikolaevna.

Ich beende diesen Brief, weil man nicht alles schreiben kann, aber das *Wesentliche* ist Dir schon lange klar. Ich bitte Klavdia Nikolajewna *sehr, sehr darum*, anwesend zu sein.

In Angst und in Hoffnung, Ihr *Mih. Tschechow*.

Vielleicht ist es kein Wahnsinn, sondern etwas Gutes, von dem ich nicht weiß, wie ich es richtig aufnehmen soll?

Ich habe gelesen, was Sie geschrieben haben, und ich sehe, dass der „Wahnsinn“ in den Vordergrund gerückt ist, aber das wollte ich nicht. Es ist nur ein Detail. Ich wollte dir so schreiben, dass meine Seele die deine sucht - und *deine Diskretion und deine Führung im Allgemeinen*.

Lieber, geliebter Boris Nikolajewitsch!

Wie schrecklich ist es, dass ich nichts über Deine Gesundheit weiß! Ich weiß um die Katastrophe bei Dir<sup>7</sup> und wünsche Dir, dass Du bald gesund wirst und die Qualen leichter erträgst. Ich hoffe sehr, dass es dir jetzt besser geht. Ich liebe Dich unendlich, ich bin immer mit Herz und Seele bei Dir.

Mit freundlichen Grüßen, Ihr *Mih. Tschechow*. Ksenia Karlovna küsst Dich, und wir denken gemeinsam an Dich. Lieber Boris Nikolajewitsch!

4 / III - 28 J. [Moskau]

Lieber, lieber Boris Nikolajewitsch!

Ich habe mit Ungeduld auf Deine Nachricht über mein Buch gewartet, aber was Du geschrieben hast, hat alle Erwartungen übertroffen. Ich bin froh und glücklich. Ich danke Ihnen. Ich dachte, du würdest über vieles... dass Sie wütend sein würden.

Und für Ihr kleines Buch danke ich Ihnen sehr. Ich schwelge darin (ich hatte es noch nie). Ich werde Ihnen bald Ihr Exemplar von „The Actor's Way“ schicken. Es gibt noch viel Ungeschriebenes, und

zwar das Wichtigste, und jetzt warte ich auf *einen* glücklichen Moment, in dem es möglich sein wird, alles zu schreiben.

Jetzt bin ich mit „Quijote“ beschäftigt, aber ich habe fast keine Arbeit daran: aus allen Ecken des

*24 / VIII - 26 Capri*

alle Arten von Hindernissen, große und kleine. Manchmal ist es so langweilig, dass man aufgeben will und „Quijote“ und vieles, vieles. Und die Menschen, die das Werk von „Quijote“ umgeben, zeigen einer nach dem anderen ihre böartigen und dunklen Seiten. Und oft: so, ohne ersichtlichen Grund, ohne Notwendigkeit, ohne Zweck. Und so sind die Umstände so, dass man, um „Quijote“ zu verteidigen, oft von ihm sprechen muss, und während man spricht, fühlt man, dass dieses Sprechen ihn tötet und schwächt. Man wünscht sich eine Kunst, in der man in den Tiefen seiner Seele, in den Träumen, das zukünftige eigene Werk intim ertragen kann und nicht von den Geschmäckern, Ansichten, Standpunkten und Meinungen - anderer Leute - abhängig ist,

7

Andrej Bely ist 1926, so Tschechow, „in eine Straßenbahn gelaufen“. Siehe auch in einem Brief an W. A. Gromow:

„Völlig erschüttert über die Katastrophe mit Andriuschan! Gott gebe ihm Genesung“.

die in der Tat noch nicht wissen, worüber sie so dreist und mörderisch ihre vorschnellen Urteile abgeben. Ist das Theatergeschäft nicht das peinlichste und unangenehmste aller Geschäfte auf der Welt?

Lieber und einziger Boris Nikolajewitsch, ich träume schon lange davon, Ihre Gedanken, Ihre Worte in Verbindung mit dem Bild des Quijote zu hören. Ich weiß, wie sehr meine Phantasie von deiner Berührung mit dem Bild des Quijote profitieren würde. Aber ich frage nicht, ich erzähle Ihnen nur von meinem Traum.

Ich danke Ihnen immer wieder. An Klavdia Nikolajewna, meine herzlichsten Grüße und Aufmerksamkeiten. Immer Ihr *Mih. Tschechow*.

*Zerreißen Sie den Brief.*

Lieber, innig geliebter Boris Nikolajewitsch!

Dein Brief ist natürlich nicht spurlos an mir vorübergegangen - er hat viele aufregende Gedanken, Gefühle und Impulse in mir geweckt. Aber was soll ich Ihnen, mein lieber Boris Nikolajewitsch, auf Ihren Brief antworten? Einspruch? Ich kann nicht. Vieles von dem, was Sie über mich geschrieben haben, hatte ich erraten, und nachdem ich Ihre Zeilen gelesen hatte, hörte ich auf zu raten und erkannte einfach, dass alles wahr ist. Vieles habe ich nicht vermutet, sondern einfach erkannt und zugestimmt: so! Du hast Recht (wie immer) - ich bin in etwas Altem, in dem, was ich liebte, aufgespürt: eine dumme Mütze ist *auf mir*. Du hast geschrieben - ich: ich unterschreibe. Aber du hast noch etwas anderes geschrieben. Du hast geschrieben: diese Mütze ist ein Kranz auf mir, einem Menschen... und da beginnt das Wunder deines einzigartigen und unvergesslichen Briefes. Als dein Satz über den Kranz erklang, erschauerte ich innerlich. Vor was? Vor einem brennenden Gedanken (oder besser gesagt, Willen): Verdienne DIESEN Kranz! Zuerst - verdiene ihn... Und ich lese (für

mich) deine Worte wie folgt: diese Mütze *kann ein Kranz werden* auf.... Wie glücklich wäre ich und wie dankbar war, bin und werde ich Ihnen sein! So konkret, so einfach, so zeitgemäß, die Hand auszustrecken, das kannst natürlich nur DU. Beim Weggehen habe ich viel (und sogar zu viel) über den Sinn, über den Sinn meines Lebens im Ausland nachgedacht, innere Pläne gemacht, mir Aufgaben gestellt, usw., usw., und - fast alles war verloren (und einige der inneren Pläne waren einfach nicht in Ordnung). Und hier ist Ihre Stimme! Was ist mit meinen Absichten, Plänen und Aufgaben geschehen! Sie fingen an, hektisch von einer Seite zur anderen zu rasen - einige wurden lebendig, andere starben und von den Lebenden.

[Spätestens im April 1929 wurde in Berlin]

(alte und neue) wurde etwas bestimmt, das ich nicht anders nennen kann als: VERGESSEN. Ach, lieber, lieber Boris Nikolajewitsch, wie gerne würde ich deine Hand schütteln, die Hand, die du mir gereicht hast. Es scheint mir jetzt oft, dass mein Leben hier eine Skizze für ein anderes, sehr notwendiges Leben ist. Und ich antworte auf viele Dinge: es ist alles nichts, es ist noch nicht wirklich - und die Aufregung beruhigt sich von selbst, die Beleidigung verschwindet, und der äußere (künstlerische) Unsinn wird als schwieriger, aber wünschenswerter Posten angesehen. Ich lebe nicht (in gewissem Sinne), sondern halte Ausschau nach dem, was „Leben“ genannt wird. Und wenn das scheitert, wenn ich in mein gewöhnliches „Leben“ zurückfalle - dann ist das so schmerzhaft, so unerträglich und so, ja, auf eine dumme Art *stachelig*, dass ich in unbeschreibliche Verzweiflung gerate. (Aber Sie haben die verschiedenen Elemente in meiner Seele auf den Punkt gebracht, oder besser gesagt, synthetisiert, und ich komme, dem Schicksal sei Dank, immer wieder aus der Pfütze und dem Schlamm heraus.

Ich lerne, mehr denn je, bewusst. Natürlich ist es ein Vorbereitungskurs, aber für *mich* ist es immer noch eine schwierige und ernste Angelegenheit. Für Liebe, für Erinnerung, für Aufmerksamkeit, für Zuneigung, für HÄNDE - danke. Wie viel Liebe, Zärtlichkeit, Zuneigung, Hingabe ich habe - sende ich Ihnen, meinem Landsmann Boris Nikolajewitsch. Natürlich war Ihr *ganzer* Brief eine große Freude für mich (nicht nur die Kranzmütze). Allein die Tatsache, dass *Sie* ihn geschrieben haben, dass Ihre Handschrift mit ihrem charakteristischen Zeilenlauf, Ihre Gedanken, die Zeit, die Sie für den Brief aufgewendet haben - all das ist für mich eine Freude und (im guten Sinne) Stolz.

Aber es ist noch etwas anderes passiert: Wladimir Nikolajewitsch war so nett, mir aus Deinem neuen Buch die Zeilen zu schreiben, mit denen Du... an mich erinnern<sup>8</sup>. Ich habe es gelesen... ich habe es nicht zu Ende gelesen... und (ich gestehe) ich habe gebrüllt wie ein Junge. Und warum? Oh, aus vielen Gründen: Erstens: *Du* hast geschrieben. Ich habe vor Liebe zu dir gebrüllt (ich entschuldige mich für die vielleicht übertriebene Offenheit, aber in einem Brief ist das möglich). Zweitens: Zum ersten Mal fühlte und erlebte ich, dass ein lebendiges Wesen - *du*, Boris.

Nikolajewitsch, du *warst* in mir und hast mir von innen heraus von mir erzählt. Plötzlich, während des Lesens, verlor sich die Grenze zwischen „Du“ und „Ich“, oder besser gesagt, ich verlor meine innere Kontur und sah, dass es keine Kontur gab und dass Du „in“ warst, „drin“<sup>9</sup>, gehend und, gehend, alles wissend! Habe ich mich nicht klar ausgedrückt? Und ich fühlte mich klar, als ich es las.

Drittens: Ich erinnerte mich plötzlich (nicht mit dem Kopf): *ich war Schauspieler* und wurde verrückt von der gelernten Position: „Mütze“, und verwirrte alles, was neu vereint war, und fiel in „Mitleid mit der Vergangenheit“, und sagte ungewollt laut: „Hier ist die Inschrift über dem Sarg....“ Ksenia Karlovna schaute darauf, und als sie (ich schäme mich ein wenig) die Tränen sah und die

Worte (meine Worte) hörte, war sie erschrocken, und ich riss mich zusammen. Es gibt ein „viertes“ und ein „fünftes“ und ein „zehntes“, aber das ist nicht wichtig, denn ich habe „gebrüllt“, und man sollte nicht brüllen. Was wichtig ist, ist das hier: Ihre Hand. Nicht „Dankeschön“, sondern mehr, mehr. Wie gerne hätte ich dieses Buch von Ihnen. Ich habe bereits an Victor Alekseevich geschrieben, damit er das Buch holt, es Ihnen zur Unterschrift bringt (werden Sie es unterschreiben?) und es mir schickt. Ich habe vergessen, ihm zu schreiben, dass es unmöglich ist, es per *Paketpost* zu schicken, wenn es eine Inschrift gibt - es ist notwendig, es per Einschreiben zu schicken. Ich werde ihm schreiben.

Was den Satz des jungen Mannes am Bahnhof betrifft, dass Sie geliebt und geschätzt werden und dass man sich an Sie erinnert und in Ihrer Heimat auf Sie wartet (ich werde keine Worte der Dankbarkeit für Sie finden) - ich wusste und fühlte, dass es so war. Und der erste, der wirklich *nicht vergessen wird*, bist du, mein einziger Boris Nikolajewitsch.

8

In seinem Buch *Der Wind aus dem Kaukasus* (M., 1928) schrieb Andrei Bely: „Ich suche nach Analogien zu meinen Eindrücken; und

es gibt keine Analogien. Plötzlich - Tschechow steht auf; ja, der Künstler präsentiert eine Analogie: es gibt eine lebhaft rhythmische

Geste, die ein neues Terrain offenbart, unerwartet, schnell, revolutionär; und diese Landschaften haben die

Fähigkeit: in der Geste anders zu werden; wie Tschechow mehr als einmal in den Rollen von Hamlet, Eric, Fraser gesehen werden muss, um

um das Zickzack der großen Hauptgeste zu sehen; so - diese Orte: in der Studie wachsen sie durch die Eindrücke des Auges.

des Auges. Es gibt eine weitere Analogie in der Pause: Tschechow spielt aus der Pause, nicht aus dem Wort; andere Künstler spielen aus dem Wort; bei ihnen ist die Pause eine psychologische Retusche.

psychologische Retusche: sie ist nicht das Rückgrat des Stücks; Tschechow, der im Kreis der Rolle steht, tritt aus dem Zentrum derselben schweigend hervor;

erinnere dich, wie er abgewandt sitzt - in Hamlet: bis zu den ersten Worten von Hamlet wird serviert: vom Ende zum Anfang: alles,

das sich entfaltet, in Korn serviert wird: durch dieses Sitzen. Von der Pause bis zum Wort; aber in der Pause ist die Kraft der potentiellen

Energie, gegeben durch die Kinetik der Geste im nächsten Moment, wo der ganze Körper wie ein Blitz ist; vom Punkt dieses Blitzes aus, wie von der

der Energie, ist das Wort: die letzte aller Manifestationen; für andere ist das Wort die erste; danach kommt die Geste der

Mimik oder Gestik in Händen und Füßen wird nicht oft mit einbezogen; und die Pause, als Ausatmung nach dem Wort, als Akt der Passivität.

Passivität (eine Pause ist ein Gähnen); und bei Tschechow ist die Pause ein Atemzug, ein Einatmen, das das Blut oxidiert, so dass die

Muskeln; die ganze Luft wird in einem leichten Zickzack geblasen, die Geste fliegt mit einem Pfeil aus der Pause heraus; aus der Geste wird ein Wort geboren, als Frucht der ganzen Handlung.

Aus der Geste wird ein Wort geboren, als Frucht der ganzen Handlung; diese Frucht, gepflückt von der Geste, ist sauer: viele [...]. Ja, die Berge des Kaukasus und der

Tschechow. Zuerst wird das Bewusstsein eines unhörbaren Klangs präsentiert; danach, als Echo einer rhythmischen Geste; oder - der Umriss eines Zickzacks;

danach die Stabilisierung des Bildes, der Stimmapparat; oder diese Granite und diese Pyrrhite [...]. Mit diesem Gedanken von

Tschechow endete der Tag“ (S. 244 - 246).

99 Deutsch: in.

Mein äußeres Leben und meine Angelegenheiten sind wie folgt: Anfang April werde ich wieder (wie ich glaube, es treffend zu definieren) aus der Kompression senden - das heißt, eine neue deutsche Rolle spielen („Der Sänger seines Leids“ von Dymov, wissen Sie?). Am 15. August wurde ich für acht Monate in Berlin als Regisseur und Schauspieler in einem großen Unternehmen<sup>10</sup> unter Vertrag genommen. Natürlich ist das keine Kunst, sondern Fasten und Fasten und Fasten und „Hören“. Aber ich glaube, dass es notwendig ist. Solange ich mein Gleichgewicht nicht verliere. Das will ich hoffen. Ich wohne in einer 3-Zimmer-Wohnung - gemütlich. Meine Tochter Olya (12 Jahre alt) wohnt in der Nähe. Wir spielen und spielen mit ihr wie die Verrückten. Was wir alles machen! Und wie wir lachen! Sie ist schlau und merkt alles, und wir sprechen mit ihr „mit einem halben Wort“. Sie schauspielert und entwickelt manchmal ein solches Temperament, dass ich wie verrückt lache, nicht über den Inhalt des Dargestellten, sondern über die Art der Schilderung. Im Allgemeinen lache ich, wenn das Temperament eines Menschen eine geheimnisvolle Grenze überschreitet, und lache mit Vergnügen und Freude, so auch bei Olga. Aber bei ihr, einem kleinen und schlanken Mädchen, ist es besonders lustig! Und ich stehe ihr nicht nach.

dass ich nicht weiß, wie ich zurückgehen soll. Sie, Olja, ist meine große Freude und mein Trost. Sie hat etwas an sich, das ich nicht erraten kann, und ich kann nicht einmal sagen, ob *es* gut oder schlecht ist. Es muss gut sein.

Ich verbrachte den Sommer in Breitbrunn<sup>11</sup>. Wie herzlich und zärtlich du geliebt wirst. Ich habe mich gefreut und freue mich. Oft ging ich zum Grab von Trifon Georgievich<sup>12</sup>. Ich lege Ihnen 2 Fotos bei, die Ksenia Karlovna und ich extra für Sie auf dem Friedhof gemacht haben. (Die Fotos wurden vor kurzem aufgenommen. Ich war nach dem Sommer dort.) Und noch eine Karte zu Deiner Unterhaltung.

An die liebe Klavdia Nikolajewna, bitte grüßen Sie mich von hier und aus Wien.

An Pjotr Nikolajewitsch, danke für Dein Andenken. Ich liebe und danke ihm sehr. Es gibt viele neue interessante Bücher auf Pjotr Nikolajewitschs Seite<sup>13</sup> (ich erinnere mich, wie Pjotr Nikolajewitsch mir erzählte, dass er abends immer wieder das gleiche Buch liest, so habe ich hier viel Interessantes und Neues gefunden).

Immer mit freundlichen und dankbaren Grüßen

Unsere Adresse: Berlin, NW 23, Klopstockstr., 21, Cartenhaus, bei Prehn.

*Mih. Chekhov.*

Nachdem ich den Brief gelesen habe, sehe ich, dass er irgendwie einseitig ist, und ich weiß nicht, was ich tun soll. Ich sollte hinzufügen, dass ich neben dem Theater noch viele andere geistige Vergnügungen habe. Und auch mit dem Theater ist es seltsam: trotz der Abwesenheit von *echtem* Theater entwickelt sich in mir immer noch etwas, sozusagen „theoretisch“. Ihre wunderbaren Worte, Boris Nikolajewitsch, über meine Schauspielerei (in Ihrem Buch) haben mir unheimlich viel gegeben. Nach Ihren Zeilen habe ich eine ganze Reihe von Dingen im Theaterbetrieb verstanden, und wieder kann ich es mir nicht verkneifen zu sagen.

Ich kann es nicht unterlassen, zu sagen: DANKE!

10 11

12 13

„Das große Ding“ ist vielleicht die Inszenierung von ‚Zwölfte Nacht‘ am ‚Gabim‘ und die Arbeit an der Rolle des Prinzen in der

F. von Unruhs Stück ‚Fea‘.

In Breitbrunn, einem kleinen bayerischen Dorf, lebte M. Bauer (der engste Schüler und Gefolgsmann des

P. Steiner) und M. Morgenstern (Witwe des berühmten deutschen Dichters H. Morgenstern).

T. G. Trapeznikov.

П. N. Vasiliev, Arzt, erster Ehemann von K. N. Bugaeva.

„ICH BIN VON DIESEM MANN ÜBERRASCHT...“ (Briefe von Andrej Belogo an Michail Tschechow) Veröffentlichung von M. G. Kozlova.

Die Originale der an Michail Alexandrowitsch Tschechow gerichteten Briefe von Andrej Belogo befanden sich viele Jahre lang in Privatbesitz. Lange Zeit wurden sie von Elena Karlovna Ziller-Belovitskaya, der Schwester von Ksenia Karlovna, Tschechows Frau, aufbewahrt. Und als sie begann, das Archiv von M. A. Tschechow an die ZGALI zu übergeben, wurden fünf Briefe von A. Belogo von ihr an A. B. Goldenweiser übergeben. Wie E. K. Ziller-Belovitskaya ihr erzählte, bat er sie für eine sehr kurze Zeit darum - „nur um zu lesen, nur um diese Reliquien in den Händen zu halten“ - und sie konnte und wollte sie ihm nicht abschlagen. Und als A. B. Goldenweiser unerwartet starb, gingen Whites Briefe unter den Papieren des riesigen Archivs des Komponisten „verloren“. И

Erst einige Jahre später, bei der Auflösung und Beschreibung seines Archivs, wurden sie entdeckt und an Ziller-Belovitskaya zurückgegeben. Und schon von ihr - es war im April 1977 - wurden sie von der ZGALI erhalten und befinden sich jetzt im persönlichen Fonds von M. A. Tschechow (f. Nr. 2316, Neuzugang).

Es handelt sich um wenige Briefe - drei große kreative Briefe und vier Notizen geschäftlichen und alltäglichen Charakters; die Briefe beziehen sich auf die Jahre 1924-1928 und betreffen drei Themen: der erste - Hamlet - M. A. Tschechow, der zweite - das Stück „Petersburg“ und der dritte - Tschechows Buch „Der Weg des Schauspielers“. Diese Themen und die Persönlichkeit Tschechows beschäftigten die Phantasie und die Gedanken des Schriftstellers: Er schrieb ausführlich und leidenschaftlich an seine Freunde über Tschechow und über die gemeinsame Arbeit mit ihm. Insbesondere in den Briefen an den Kritiker Razumnik Vasilievich Ivanov-Razumnik (f. 1782, on. 1, d. 15 - 17) finden wir viele interessante und unerwartete Details in der Beurteilung von Tschechow und seiner schöpferischen Tätigkeit, die die oben genannten Themen ergänzen und weiterentwickeln; daher sind Auszüge aus diesen Briefen in dieser Veröffentlichung enthalten.

Bei der Wiedergabe der Texte von Andrej Belys Briefen wurde die Art und Weise, wie der Autor Absätze hervorhebt, beibehalten. Was die Unterschrift betrifft, so verwendete er in seinen Briefen fast nie ein literarisches Pseudonym, sondern unterschrieb mit seinem richtigen Vor- und Nachnamen - Boris Bugaev.

Also - „Hamlet“.

Dieses Stück wurde im Ersten Studio des Moskauer Kunsttheaters geboren, einem Studio, in dem LA Sulerzhitsky, BM Sushkevich, EB Vakhtangov, MA Chekhov, SG Birman, SV Giacintova, MA Durasova, VV. Solovyova, A. I. Cheban, V. V. Gotovtsev schufen Aufführungen, die in die Geschichte des sowjetischen Theaters eingegangen sind und in denen Tschechow unvergessliche Bilder schuf, wie z. B. Freser in „Die Flut“ von Yu. H. Berger, Malvolio in Shakespeares „Zwölfte Nacht“ oder

den neurasthenischen, tragisch verunglückten Erik in A. Strindbergs „Erik XIV“. Vorausschauend stellen wir fest, dass Bely auch über diese Tschechow-Rollen schreibt und Freser als ewigen Wanderer (Agasfera) wahrnimmt; Malvolio erscheint ihm als eine akut groteske und zugleich hässlich realistische Figur, als stamme er von der Leinwand des niederländischen Malers Pieter Bruegel aus dem 16.

Als Michail Tschechow 1923 die Leitung des Ersten Studios übernahm, hielt er es für notwendig, aktiver mit den Studenten zu arbeiten, um ihre Fähigkeiten zu verbessern und neue Schauspieltechniken zu erlernen. Später wird er sich daran erinnern: „Das erste, was ich nach dem von mir entworfenen Plan zu tun beschloss, war die Inszenierung von ‚Hamlet‘. Ich stand vor einer schwierigen Aufgabe: Ich hatte keinen Darsteller für die Rolle des Hamlet. Ich hielt mich selbst für die Rolle nicht ganz geeignet, aber ich hatte keine Wahl. Mit großer innerer

Mit großer innerer Qual beschloss ich, um der Verwirklichung des Plans willen, die Rolle des Hamlet zu übernehmen. Aber meine Schwere nahm zu, als ich merkte, dass meine ganze Aufmerksamkeit der Inszenierung als Ganzes galt, der Entwicklung der Anfänge einer neuen Schauspieltechnik, der Durchführung entsprechender Schauspielübungen, die der Entwicklung dieser Technik dienen, aber nicht der Rolle des Hamlet, nicht mir selbst als Schauspieler...“.  
(Michail Tschechow, Der Weg des Schauspielers, L., 1928, S. 144).

Die Premiere von „Hamlet“ fand am 20. November 1924 statt. Zu diesem Zeitpunkt hatte sich das Erste Studio des Moskauer Künstlertheaters in ein eigenständiges Theater verwandelt, das den Namen „Moskauer Künstlertheater 2“ erhielt. Und der 17. November war eine Generalprobe des Stücks - eine Art inoffizielle Premiere, bei der fast das gesamte „theatralische Moskau“ anwesend war. „Nach dem Ende der Aufführung - so schreibt einer der Rezensenten - spendeten das übervolle Publikum, die Künstler und die Presse den Künstlern Ovationen, und AV Lunatscharski überreichte

MA.

Tschechow eine Urkunde über die Verleihung des Titels „Verdienter Künstler des Staatlichen Akademischen Theaters im Einvernehmen mit dem Verband der Kunstschaffenden für seine Verdienste auf der russischen Bühne“ (V. Gromov. Mikhail Chekhov. Moskau, 1970, S. 131 - 132). White war bei der gleichen Aufführung anwesend, und sein Brief an Tschechow ist die erste, emotional begeisterte Reaktion des schockierten Zuschauers.

1

Hochverehrter und lieber

Mikhail Alexandrovich.

Erlauben Sie mir, Ihnen und allen, die an der Aufführung von „Hamlet“ beteiligt waren, meine tief empfundene, enorme Dankbarkeit für das unvergessliche, einmalige, enorme Ganze, das Sie gegeben haben, zu übermitteln. Ich schreibe nachts nach der Aufführung, deshalb schreibe ich auf zufälligem Papier; als ich im Verlauf der Handlung gefragt wurde, ob sie mir gefallen hat oder nicht, habe ich leere Phrasen verwendet, die nicht dem entsprachen, was ich in meiner Seele erlebte. Der Name dieser „Handlung“ war „Mysterium“; die Tragödie hatte den Klang von „Mysterium“; in manchen Momenten kämpfte ich mit mir selbst; Tränen traten mir in die Augen. Und das, was tief in Shakespeare steckt, kam zum Vorschein, was bis jetzt noch nicht zum Vorschein gekommen war. Die Inszenierung von „Hamlet“ ist ein gewaltiges Unterfangen; und dann möchte ich noch hinzufügen: eine Epoche in der Entwicklung der russischen Schauspielkunst.

Nun - lassen Sie mich zwei oder drei unartikulierte verbale Einwüfe mit Ihnen teilen (nicht um den Eindruck mit Worten zu überdecken; die Worte werden in Wochen und in Monaten kommen - Wort für Wort), lassen Sie mich verbale Einwüfe über Sie teilen.

Als Sie auftraten, oder besser gesagt, als sich der Vorhang öffnete, habe ich Sie gar nicht bemerkt, obwohl ich natürlich aus dem Verlauf der Handlung wusste, dass Sie auf der Bühne waren. Aber Sie traten zurück; als Hamlet sprach.

als Hamlet sprach, hob er sich nicht von den anderen ab; und im Allgemeinen war Hamlet in den ersten Szenen „einer von den anderen“; und die ganze Zeit über stellte sich in mir die Frage: wo ist Tschechow? Entweder sticht Tschechow diesmal nicht so hervor wie früher, oder das „Ganze“, in dem er nur eine Note ist, absorbiert ihn, und er löst sich im Klang des riesigen unvergesslichen „Ganzen“ auf; was ist los? In der Mitte der Handlung wurde mir klar, dass Tschechows Hamlet völlig unerwartet war: nicht wie die anderen, und nicht das, was ich mir in meiner Vorstellung ausgemalt hatte (d.h. meine Vorstellungen von Tschechows Hamlet; gleichzeitig war [es] klar, dass du in Hamlet nicht einen einzigen Ton von Eric gegeben hast, und es schien dir so leicht zu fallen, einen Ton von Eric zu geben). Und die Überraschung wuchs: dieser Hamlet ist nicht Hamlet, nicht ein schwacher, willensschwacher, ein wenig neurasthenischer, ein wenig phantastischer, sondern ein nüchterner, intelligenter, beobachtender, aktiver Hamlet; und man fragte sich: „Ist Hamlet nicht rationalisiert?“ Am Ende des Aktes war schließlich klar, dass dieser innerlich aktive, nüchtern intelligente Prinz clever ist.

Das heißt, ich spürte durch ihn aus der fernen Zukunft (vielleicht aus der Mitte des 20.

Jahrhunderts) seinen alles durchdringenden Lebensimpuls: Der Impuls wirkte in ihm (die Szene mit seiner Mutter, am Grab Ophelias usw.).

Und dann tauchte zum ersten Mal die wahre Erleichterung in Ihrer Aufführung vage vor mir auf; dieser mächtige Klang des Ganzen, der durch Hamlet geht wie durch das „Ich“ des Kollektivs aller

Szenen; und als ich aus dem Theater zurückkehrte, sah ich bereits: in allen Handlungen, durch alle Schauspieler in Hamlet.

Es ist wunderbar, was du mit Hamlet gemacht hast: du hast wie in zwei Plänen gespielt; deine eigene Besonderheit und andere: du warst in der ganzen „Atmosphäre“; und diese Vergrößerung von dir kam gerade von einer bewussten Verkleinerung von allem Spektakulären und Äußerlich-Theatralischen in Hamlet: dein Hamlet ist fast uninteressant vom Standpunkt von allem Äußerlich-Effektiven; und es war von der Verkleinerung von „mir“ als Künstler, dass Hamlet wuchs, in meinem Bewusstsein eine kolossale Größe annahm; und vielleicht war es von der Verkleinerung von „mir“ als Künstler, dass Hamlet wuchs, in meinem Bewusstsein eine kolossale Größe annahm; und vielleicht war es von der Verkleinerung von „mir“ als Künstler, dass Hamlet wuchs, in meinem Bewusstsein eine kolossale Größe annahm.

Es mag Ihnen nicht unangenehm sein, die letzte, unumstößliche Überzeugung zu hören: heute habe ich Shakespeares Hamlet zum ersten Mal verstanden; und diese Verschiebung des Verständnisses in mir fand durch Sie statt. Ich sah nicht Tschechow, den „ungeheuren Künstler“: ich sah Hamlet und vergaß Tschechow.

Verzeihen Sie die unartikulierten Dinge, die ich Ihnen zurufen möchte, aber hören Sie den Klang meiner Worte. Es braucht eine unglaubliche innere Spannung, um das „Kolossale“ zu sehen, das Sie in Hamlet geben: den Impuls des Lebens.....

Dieser Impuls ist der Hintergrund der Tragödie; und Hamlet ist die Durchdringung, von der aus der Hintergrund in den Handlungen der Persönlichkeit zum Vorschein kommt; und deshalb ist, wenn diese Persönlichkeit stirbt, die Atmosphäre von ihrem Körper getrennt: deshalb gibt es ein „Licht“ über den sich verneigenden Bannern. Dieses äußere „Licht“ sowie der äußere Klang (der Geist des Vaters) wirken auf wunderbare Weise, um die Tragödie in ein Geheimnis zu verwandeln. Ich sage nichts über die Inszenierung: darüber müsste man ein Buch schreiben; aber auch so kann ich nicht alles sagen.

Haben Sie mich verstanden? Zusammenfassung dieser unartikulierten Zeilen: im „Hamlet“ bist du für mich noch stärker als im „Erik“. Verzeihen Sie mir, lieber Michail Alexandrowitsch, für meine unartikulierten Worte, die durch den Eindruck der „Handlung“ diktiert wurden.

Boris Bugaev P. S. Ein paar Worte zur „Prosa“: Anatoli Wassiljewitsch Lunatscharski hat mir ein Exemplar von „Petersburg“ geschenkt.

Er gab mir ein Exemplar von „Petersburg“ mit dem Hinweis, dass er bereit sei, bei der Auflösung von „Petersburg“ auf jede erdenkliche Weise zu helfen.

Das Stück verursachte widersprüchliche Kritiken, aber sowohl positive als auch negative Bewerter waren sich einig, dass Tschechows Hamlet - ein Ereignis außerhalb der gewöhnlichen, schockierenden Phantasie.

Außergewöhnlich, erstaunlich, zum Nachdenken anregend.

Um seine ersten Eindrücke zu überprüfen, sieht sich White Hamlet immer wieder an. Das Stück erregt ihn immer wieder, schockiert, überrascht, worüber er am 8. März 1925 an R. V. Ivanov-Razumnik schreibt:

„Der 27. Februar war das fünfte Mal auf „Hamlet“ .... „Hamlet“ nimmt in dieser Saison einen großen Platz in meiner Seele ein. .... Schon vor der Inszenierung sah ich, mit welcher Ehrfurcht sich eine Gruppe von Künstlern mit Tschechow auf die Inszenierung vorbereitete, und trat unwillkürlich in den Rhythmus der Gedanken über Hamlet ein, nahm irgendwo teil; ich wusste, dass man zu den

Proben ging, wie in den Tempel, dass jedes Detail von einem echten Herzensbrennen genährt wurde. ... Und außerdem: Beim Anblick einer so komplexen, alle möglichen „Abgründe“ in sich tragenden Seele wie der von Mih. Alex. dachte ich, dass seine Geste, von der Bühne aus einen moralischen Impuls für die Wahrheit und das Licht zu geben, ein Indikator für die einzige Tragödie

des Werkes eines großen Künstlers ist... Ich betrachtete „Hamlet“ als Ausdruck der „Geste“ der Tragödie seiner individuellen Position „zu sein oder nicht zu sein“. Ich habe nicht an die Inszenierung geglaubt. Und plötzlich - ein unerwartetes Geräusch, der „Höhepunkt“ der Moskauer Saison, eine volle Vorstellung, die Aufregung der Herzen und andere Überraschungen! Ich habe Tausende von Fehlern gemacht, ich habe eine „winzige“ Anzahl von Fehlern gemacht, ich habe eine „winzige“ Anzahl von Auswahlen gemacht, Neuinterpretationen, die unerwartete Erleichterungen des Shakespeare-Dramas enthüllen und viele Leute dazu bringen, sich zu fragen: „Wird Shakespeare gezeigt? „Ist Hamlet Hamlet?“ Im Grunde hat man nur eines gehört: Es wird etwas Großes, Monumentales gezeigt; ist es Shakespeare? Meiner Meinung nach - ja! Dies ist Shakespeare durch das Prisma unserer großen Zeit betrachtet ... in der Shakespeare auf eine neue Art und Weise „abhob“ und bewies, dass er zu allen Zeiten „war, ist und sein wird“. Und die Tatsache, dass es keinen „akademischen“ Shakespeare gibt, keinen „akademischen“ Hamlet, keinen Hamlet der vorrevolutionären Intelligenz, dass Hamlet der Held, der Revolutionär des Geistes, nicht gut ist? Selbst die Feinde dieses „Hamlet“ sind sich einig: „Etwas

Großes, Monumentales“ ... Olga Dmitr. Forsh (auch „schockiert“ Hamlet) erzählte mir, dass auf der Galerie mit ihr neben sitzen gewöhnliche Frauen (einer von ihnen, so scheint es, war ein Straßenbahnschaffner) und - weinen, einer von ihnen hat bereits „dritte Mal“ auf Hamlet“ (f. 1782, auf. 1, d. 16, fol. 2 ob.-6).

Es gab noch Proben von „Hamlet“, und das Theater bereitete bereits eine neue Inszenierung vor. White inszenierte seinen Roman „Petersburg“. Dieser ungewöhnliche Roman, der in rhythmischer Prosa geschrieben ist, erregte Tschechows Aufmerksamkeit. Es schien ihm, dass er so weit wie möglich seinen Vorstellungen von der Ausbildung der Schauspieler in der neuen Schauspieltechnik entsprach, in der dem Wort, dem Rhythmus, der Geste, der Plastizität des Körpers, der Pause usw. ein großer Platz eingeräumt wurde. Tschechow trug seine schöpferischen Pläne Weiß, und obwohl seine Inszenierung von „Petersburg“ behauptet und V. E. Meyerhold und Yu A. Zavadsky, der Schriftsteller lieber mit Tschechow zusammenarbeiten. „Im Allgemeinen faszinierte mich Tschechow, - berichtet White R.. V. Ivanov-Razumnik, - schrieb die Rolle eines Senators für ihn; er schaffte es irgendwie, mich mit der Szene zu inspirieren; und jetzt träume ich davon, in Zukunft Dramen zu schreiben. Haben Sie Tschechow gesehen? Was für ein großartiger Künstler! Jetzt verstehe ich, dass der Dramatiker die Bühne als Palette und Pinsel braucht, um Farben zu skizzieren; für mich war dieser Pinsel Tschechow“ (Brief vom 17. Juli 1924; d. 15, fol. 13 ob.- 14).

Eineinhalb Jahre dauerte die gemeinsame Arbeit des Schriftstellers und der Mitwirkenden der Inszenierung: Michael Tschechow - Kopf und Inspirator des Stücks und Darsteller der Rolle des Senators Apollo Apollonowitsch Ableuchow, Iwan Nikolajewitsch Bersenew - spielte den Sohn des Senators - Nikolai Apollonowitsch, Sofia Wladimirowna Giacintowa - Darstellerin der Rolle der Sofia Petrowna, Regisseure des Stücks - Serafima Germanowna Birman, Wladimir Nikolajewitsch Tatarinow und Alexander Iwanowitsch Tscheban.

Tscheban. Es entstanden mehr als acht Versionen des Stücks, die Handlung wurde verändert, neue Figuren wurden eingeführt, die Handlung wurde zeitlich neu geordnet. In einem bestimmten Stadium der Arbeit gab es Zweifel an der Zweckmäßigkeit dieser Inszenierung, und nur die

maßgebliche Unterstützung von A. W. Lunatscharski, wie aus dem Postskriptum des oben genannten Briefes von Belogow an Tschechow hervorgeht, ermöglichte es, dieses Experiment kollektiver Kreativität zu vollenden. Und dass es so war, bezeugt der Autor selbst in einem Brief an Iwanow-Razumnik vom 27. September 1925: „Während eines Jahres der Vorarbeit am reduzierten Text-Skelett flickten sich überall Flicker vom ‚Gelungensten‘ zum ‚Misslungensten‘; und dieser Prozess wird natürlich bis zur eigentlichen Produktion weitergehen: das seltsame Tschechow-Belo-Belo-Giacinto-Chebano-Bersenevo-Repertkomovo und so weiter. „Brainchild“ bezieht sich natürlich nicht mehr auf den Haupttext, sondern ist das Produkt, im wahrsten Sinne des Wortes, einer kollektiven Arbeit; was dabei herauskommen wird

- Ich weiß es nicht; ich habe schon vor langer Zeit, nachdem ich den Haupttext aufgegeben hatte, zusammen mit allen Künstlern, Malern, Regisseuren, Musikern und Repertoirekünstlern dieses seltsame, universelle Geistesprodukt zerquetscht, zerknüllt, neu geformt und dabei völlig vergessen, dass es meins ist.... Ich will nicht sagen, dass ich traurig bin: ich bin froh, dass die Schauspieler so scharf auf die Rollen sind, so tief die Momente des Handlungsverlaufs erleben, und Tschechows Mitarbeit und Tschechows Hand in allem beruhigt mich: es wird noch etwas sehr Interessantes herauskommen; aber es wird sich als wirklich ein Produkt kollektiver Kreativität erweisen, in dem der Autor zum Regisseur und der Künstler zum Dramatiker wurde....

Und ich werde auch sagen, dass die ganze Zeit schrieb den Text des Dramas auf der Grundlage von Gesprächen mit Tschechow; Tschechow ist immer noch ein so begabter Mann in jeder Hinsicht, dass der Glaube an ihn, ich war nicht einmal Angst vor der Auslöschung in den Text von sich selbst; und ich glaube, dass das Ganze - in Rhythmen, in der geschickten Richtung der Stil des Spiels wird Tschechow bringen“ (d. 16, fol. 17 und ob.).

In vollem Umfang, diesen Brief von White, wo er erzählt im Detail über alle Änderungen in der Handlung des Romans und die Peripetien der Inszenierung, in dem Artikel von L. K. Dolgopolo (A. White über die Produktion von „historischen Drama“ „Petersburg“ auf der Bühne des Moskauer Kunsttheater-2 veröffentlicht. Nach den Materialien der TsGALI. - „Russische Literatur“, 1977, Nr. 2, S. 173 - 176). Der Autor des Artikels schildert die Entstehungsgeschichte des „historischen Dramas“ und kommentiert die Veränderung der Handlung des Romans und die Umwandlung einiger seiner Figuren. Der Brief von Beloi an Tschechow vom 14. November 1925 scheint dem Autor jedoch entgangen zu sein, und er ist sicherlich interessant und wertvoll sowohl für das Verständnis von Belois Einstellung zum Stück als auch für Theaterhistoriker - schließlich ist er ein lebendiges Zeugnis eines sehr voreingenommenen und auf die Wahrnehmung des Zuschauers vorbereiteten.

Im Vorgriff auf die Veröffentlichung dieses Briefes ist anzumerken, dass sich das Original zwar lange Zeit in Privatbesitz befand, seine maschinengeschriebene Abschrift (wenn auch nicht sehr genau), die nach der Schriftart zu urteilen in den 20er Jahren angefertigt wurde, jedoch bekannt war; sie wird im Fundus von S. G. Birman aufbewahrt (f. 2046, on. 1, d. 277, fol. 5-6 ob) und wurde sogar teilweise in ihrem Buch „The Way of the actress“ (M., 1962, S. 175-178) zitiert.

Offenbar ist es auch notwendig, einige Zeilen des Briefes zu erklären, die ohne Kenntnis der Handlung von „Petersburg“ schwer zu verstehen sind. Zum Beispiel ist das „Ticken“ der „Sardine schrecklichen Inhalts“ nichts anderes als das Geräusch des Uhrwerks einer selbstgebauten Bombe, der Bombe, mit der die Terroristen irgendeiner „revolutionären“ (?) Organisation von 1905, vom Autor vage ausgedrückt, den alten Senator töten wollen. Im Roman explodiert diese Bombe in einem leeren Raum, ohne ihn zu verletzen. Im Theaterstück wird dieser Ablauf verändert, verkompliziert, ad absurdum geführt und zur Tragikomödie. Die „Sardine mit schrecklichem

Inhalt“, die dem Senator versehentlich in die Hände fällt (er hat sie seinem verängstigten Sohn aus der Hand genommen, der vor Schreck in Ohnmacht gefallen war, weil er ihn für einen schlafenden Hund hielt), ist eine Bombe.

Die „Sardinenbüchse“, die dem Senator zufällig in die Hände fällt (er hat sie seinem Sohn abgenommen, der vor Schreck in Ohnmacht gefallen ist und ihn mit einem schlafenden Mann verwechselt hat), entpuppt sich als „gebutterter Kuckuck“ - ein Schwindel: Die „Sardinenbüchse“ enthält Sand, ein Stück Butter und ein Stück Papier mit einem gezeichneten Kuckuck. Niemand weiß von dieser Vertauschung, und der Senator weiß nicht, dass er eine Bombe in den Händen hält - das Publikum erwartet eine Explosion, wenn die „Sardinenbüchse“ aus den Händen des Senators fällt, aber statt einer Explosion gibt es ein „Koukish mit Butter“. Die Explosion der echten Bombe erfolgt später, hinter der Bühne, in dem Moment, als der Senator, der durch den Willen der Umstände zum Rücktritt gezwungen ist, was für ihn schlimmer als der Tod ist, in eine Kutsche steigt, um zum Senat zu fahren. Sein Sohn Nikolai Apollonowitsch, der mit seinem Vater im Zwiespalt lebt, willenlos, labil, irgendwie durch eine Studentenfreundschaft mit einem Mitglied einer terroristischen Organisation verbunden, wird zum unfreiwilligen Opfer in den Händen von Provokateuren. Der Dominostein - der rote Dominostein, von dem im Brief die Rede ist - ist seine Verkleidung, in der er - inkognito - mehrmals auf den Straßen von St. Petersburg auftaucht, im

was zu einigen vagen, peinlichen Gerüchten Anlass gibt. Im Stück symbolisiert dieser Dominostein den Beginn der Geisteskrankheit von Nikolai Apollonowitsch, der auch durch den Willen der Umstände fast zum Mörder seines Vaters wird; als er die „Sardine“ in den Händen des Senators sieht, versucht er, sie wegzunehmen, etwas zu erklären, und wendet sich dann, den wachen Sand betrachtend, an seinen Vater: „Verzeih mir...“ Die kurze Versöhnung zwischen Vater und Sohn endet mit dem Wahnsinn des letzteren, als er die Explosion einer echten Bombe hört, die die Gartenschere in die Luft gesprengt hat.

Der in dem Brief erwähnte VV Gotovtsev spielte einen alten Diener-Kameramann-Senator. Anna Petrowna, die Frau des Senators, die ihre Familie verlassen hat und erst am Ende des Stücks aus dem Ausland zurückkehrt, wird von LI Deikun gespielt.

So die Eindrücke des Autors nach der zweiten Generalprobe von „Petersburg“.

Hoch geachtet und geliebt

2

Mikhail Alexandrovich,  
ich kann nicht anders, als Ihnen nach dem heutigen Abend diese wenigen unwillkürlichen Worte zu schreiben; und lassen Sie mich diese Worte damit beginnen, dass ich Ihnen, allen Regisseuren, Iwan Nikolajewitsch und den Schauspielern für „Petersburg“ inbrünstig danke. Erst heute habe ich „Petersburg“ nicht als Idee des Autors, nicht als ursprünglichen Text, nicht als Annahme, dass es dies und jenes sein sollte, sondern als buchstäbliche „Aufführung“ gesehen, d.h. als etwas, das durch die Arbeit des Autors, des Ensembles, des Künstlers, des Komponisten und der Regisseure zusammenkam. Es war nicht das, was ich erwartet hatte; aber es war etwas, das mich sehr, sehr interessiert und erregt hat; das, was „erschien“ („Performance“), war voller Sinn und Bedeutung; und ich, als Zuschauer, bekam einen höchst künstlerischen Eindruck; und einen Eindruck, der im besten und tröstlichsten Sinne „menschlich“ war. Und über diese Bedeutung möchte ich mit Ihnen sprechen, zumindest in aller Kürze.

Ich bin ein schüchterner, unerfahrener Theaterautor; ich brauche eine lange Theaterschule; deshalb

habe ich in meinem Plan an der falschen Stelle angesetzt; vielleicht habe ich höher gezielt; ich träumte davon, übermenschliche Beziehungen in menschliche Beziehungen zu verwandeln; meine Seele sehnte sich nach einer abstrakteren Darstellung des „Mysteriums“, und der Rahmen des Romans und des Alltagsromans, der das Jahr 905 widerspiegelt, erlaubte mir nicht, über die fabula zu springen; deshalb ist der Haupttext (einschließlich aller Bemerkungen des Autors) grotesk geworden: Der Impuls zu den verzauberten Formen konnte nicht anders, als in dieser Richtung zu zerbrechen; und die Unterbrechungen „verhärteten“ die Ausführung des Themas;

14. November. Die Nacht.

Das „Übermenschliche“ an anderen Orten hätte unter den gegebenen Bühnenverhältnissen zwangsläufig unmenschlich ausgesehen; das Kosmische hätte „chaotisch und vage“ gewirkt; und ein „Freak“ hätte mit seltenen Aufstiegen und mit offensichtlichen Abstürzen vor dem Publikum gestanden.

Und so sind alle dankbar (sowohl Regisseure als auch Schauspieler), dass das Stück „vermenschlicht“ wurde, vielleicht entgegen dem Wunsch des Autors (der Autor wollte unter den gegebenen Bedingungen erfolglos über diese Verhältnisse springen); und der „Schock“ der ersten Generalprobe war bei mir unter anderem dadurch bedingt (die Zusammensetzung des Publikums, die voreingenommene Haltung, eine gewisse Ungeübtheit usw.), dass ich dachte, ich würde meinen „Impuls“ zunächst sehen. Es ist etwas Neues und Unerwartetes „aufgetaucht“; ich habe heute nicht mehr als „williger“ Autor, sondern als Zuschauer genau in den Rhythmus der fliegenden Bilder hineingeschaut; und ich habe festgestellt, dass sich mir aus dem Ganzen eine zutiefst menschliche Note, „Menschlichkeit“ in einem schönen Sinne, offenbart hat. Und diese wurde durch das Theater geschaffen; sie

mäßigte die Impulse des Autors, aber diese Mäßigung des Impulses zum Unerfüllbaren harmonisierte das Stück; es war eine Weichheit darin; und die Menschen (Schauspieler) zeigten sich in den schrecklichsten Schicksalslagen als mitfühlende Menschen; und das ist die Katharsis; in A[pollon] A[pollonovich], in N[ikolai] A[pollonovich], in S[ergey] Sergeevich] und in S[ofya] P[etrovna] kam etwas Weiches heraus. Man wird seufzen über das, was das Theater zeigt; und dieser Seufzer wird ein Seufzer des Mitgefühls sein. Ein guter alter Mann, durch den Willen des Schicksals in Unterdrücker gesteckt, durch die Erschütterung des Schicksals, nicht ohne Erleuchtung, geht „zum Bruch“; die Resignation ist schlimmer für ihn als der Tod, und er geht in die Resignation; und davon löst sein Tod selbst einen Seufzer der Erleichterung aus; der Jubel der letzten Szene ist, neben dem Jubel vor der aufsteigenden Revolution, auch ein Jubel für die Seele, die die physische Hülle verlassen hat, die so eng und so fest war. Der Sohn, der ein Sohn bleibt, überschreitet die Schwelle der körperlosen Abstraktheit, denn die Tiefen des Lebens haben ihn „gekitzelt“; die Intrige der Provokation als Prüfung;

beide gehen aus der Prüfung mit Ehre hervor, als menschliche Wesen, jeder auf seine Weise: der eine im Tod, der andere in einer Zukunft seines eigenen Lebens, wo er ein im Leben verkörperter Philosoph sein wird, ein menschlicher Philosoph (und das ist die Zukunft von N[ikolai] A[pollonovich]); S[ofya] Petr[ovna] zeigt sich am Ende als eine gütige, begrenzte, kindliche Seele; und sie ist ein menschliches Wesen; und sie erregt Sympathie.

In diesem weichen Licht erschien mir „Petersburg“.

Und das gab dem Theater: Dankeschön!

Ich habe in jeder Hinsicht ein befriedigendes, befreiendes Gefühl aus dem „Ganzen“, aus der „Vorstellung“ mitgenommen. Das Publikum mag nicht erkennen, dass „Erleuchtung“ im Spiel ist,

aber das Ergebnis der Aufführung der Künstlergruppe löst keine Hoffnungslosigkeit aus, sondern einen Seufzer leiser Traurigkeit: In den schrecklichsten Strudeln des Schicksals „bittet das Herz um Frieden“ - jenen inneren Frieden, von dem man sagen kann, dass nur in diesem Frieden ernsthafte Lebensentscheidungen geschmiedet werden. Und mit einem Seufzer der leichten Traurigkeit, wenn auch unbewusst, werden viele der Zuschauer gehen; und das ist die Rechtfertigung von „Petersburg“.

Ich bin dankbar für die Mäßigung des „Impulses“ des Autors, der noch nicht verwirklicht wurde, und für die Verkörperung der Idee in wirklich menschlichen Formen.

Ich will nicht auf die Details der Inszenierung eingehen (was gefällt mir mehr, was weniger, was erfreut mich, was verwirrt mich); ich will sagen: im „Korn“ und in der Pflanze, die aus dem Korn erblüht ist, ist etwas Monolithisches, Schlankes, Harmonisches; ich bereue, dass ich nach der ersten Generalprobe nichts davon gesehen habe, sondern etwas Eigenes. Aber die Bedingungen der Betrachtung des Stücks waren für mich sehr schwierig.

Nun noch ein paar Worte zu Apollon Apollonowitsch. Ich kam heute völlig erschüttert von der Gestalt des Senators aus dem Theater; vor mir stand eine riesige

Gestalt, die ich fast [nicht] aus Träumen wiedererkannte; dieser Senator, ein Mann im irdischen Sinne, sitzt neben allem anderen irgendwo im Reich der Urbilder; ein „ewiger“ alter Mann: eine kosmische Gestalt; wenn er das Ticken hört, hört er mit dem einen Ohr verwirrt zu, und mit dem anderen Ohr „weiß er alles selbst“, denn er selbst hat irgendwo in den „Welten“ diese Sardinienbüchse gemacht; und das Ticken ist für ihn kein Wunder; ich habe Ihnen gegenüber einmal leichtfertig die Einstellung zu diesem „Alten“ ausgedrückt, dass er gestorben ist, bevor sich der Vorhang gehoben hat; „das war nicht das, was ich ausdrücken wollte.“ Nicht im Sinne eines 2. Todes ist er tot, sondern im Sinne einer lebenslangen Vorpräsenz [so im Text] über der Schwelle von Leben und Tod; er ist gewissermaßen längst aus sich herausgegangen und rollt sein tickendes Herz vor sich her, das dadurch zu seiner reißenden (nicht eigenen) Bombe wird; ich weiß nicht, wer „dieser alte Mann“ ist, aber er ist „ewig“. Es ist Ihnen gelungen, das menschliche Bild mit dem kosmischen so zu verbinden, dass im menschlichen Aspekt nur ein

und die Lebenspulse pulsieren umso schneller aus der Elementarwelt weiter; und dann wird der „Mensch“ im Senator wiedergeboren, aber er blickt von dort nach hier, quälend im Zwicken seiner Knochen.

Ich fürchte, dass ich zu viel rede, dass es nicht klar ist, was ich ausdrücken will; aber es fällt mir sehr schwer, den unglaublich großen Eindruck des Bildes des Senators in Worte zu fassen. Ich habe gerade in der „Vechnaya Moskva“ gelesen, dass dieses Bild über Ihrem Chlestakow steht. Ja, natürlich! Mit dem Bild des Senators erreichen Sie für mich die ultimative Höhe. Das Bild des Senators, das ich einmal im Roman gesehen habe, ist in deinem Bild nur als ein Teil davon enthalten, nur eine Verkörperung davon. Du gibst Urbild, und daraus wird „mein“ Senator transversal; neue Bedeutungen, die ihn für mich unermesslich vertiefen, tauchen unwillkürlich in ihm auf.

Auch diesen für mich „neuen“ „Ton“ im Senator habe ich erst heute gesehen. In meinem

Roman erscheinen die Prototypen des Senators nur für einen Augenblick im Delirium von Nikolai Apollonowitsch: der Mongole, der Goddikhan und schließlich die Zeit selbst, der Saturn; aber Ihr Senator trägt alle seine Inkarnationen in den Tagen und Stunden des Lebens sowohl in der „Institution“ als auch im „Kabinett“ mit sich; er ist nicht tot, sondern - premiren, domiren und post-premiren.

Aber dieses Bild überschattet für mich nicht das Bild von N[ikolai] A[pollonowitsch]. Wie dankbar

bin ich ihm! Er trägt mich sanft durch alle unmöglichen Situationen bis hin zu ... „wie ein ... Kasuar“ Adel und ein unerkanntes Licht von ihm. Er bewahrt unwillkürliche Sanftheit in den grausamsten Zusammenstößen; eine unglaublich schwierige Rolle; und wie er aus allen Schwierigkeiten siegreich hervorging; die Rolle des Undankbarsten, Nicht-Skulpturalen (soweit der Senator skulpturiert ist, so nicht-skulptural ist das Bild von N[ikolai] A[pollonowitsch]), und Bersenev gibt eine schöne Skulptur, in der etwas von einem antiken Helden (auf eine neue Art) steckt; der Dominostein auf ihm sieht aus wie eine reinigende Flamme; und wenn er geläutert ist, kommt er sanft, ohne Pose, aus der Flamme mit einem inneren Licht; seine Worte über das „Ticken“ werden von mir wahrgenommen: „die Tiefen des Lebens ticken“, aber mit diesen Tiefen spricht er nicht, sondern sanft, als ob er sich absichtlich stoisch macht, bevor er mit dem Tod seines Vaters abreist. So ist I[van] N[ikolajewitsch] für mich in der Rolle des N[ikolai] Apollonowitsch; richte ihm noch einmal von mir meinen herzlichen, herzlichen Gruß aus; und meinen Dank dafür, dass er „Petersburg“ auf seinen Schultern getragen hat. Vater und Sohn sind die beiden Säulen, ohne die das Gebäude des Stückes zusammenstürzen würde; die Rollen der anderen sind nicht so verantwortlich; und wenn N[ikolai] Apollonowitsch nicht so wäre, wie er in Bersenevs Aufführung ist, würde das halbe Stück zu einer kränklichen Fratze oder einer Possenreißerei zusammenfallen. Iwan Nikolajewitsch verkörpert seine Rolle in wunderbar edlen Tönen. Es ist mir etwas unangenehm, ihm in der Reihenfolge der gesellschaftlichen Höflichkeit zu danken; wenn es Ihnen nicht schwer fällt, übermitteln Sie ihm bitte meinen Dank.

Gotovtsev hat mich sehr berührt; er ist in vielen Momenten absolut wunderbar; zum Beispiel in dem Moment, als er über Anna Petrovna steht. Ich fasse mich kurz: es ist kurz vor dem Morgen, und aus „zwei Worten“ ist ein langer Brief geworden; ich habe weder Zeit noch Kraft, jedem Einzelnen meinen persönlichen Dank zu übermitteln. Ich möchte nur sagen: Meinen herzlichen Dank an Seraf[ish] Germanovna, Wladimir Nikolajewitsch und Alexander Iwanowitsch für ihre große Arbeit. Ich hoffe, dass ich Ihnen bald wieder persönlich danken kann.

Und verzeihen Sie mir die freiwilligen und unfreiwilligen Nörgeleien, die mir in diesen „schrecklichen Tagen“ (von der ersten Generalversammlung bis heute Abend) immer wieder entgangen sind.

Ich verbleibe in tiefer Achtung und herzlicher Liebe

Boris Bugajew

Whites ambivalente Haltung zu der Aufführung, die er in dem oben genannten Brief zum Ausdruck bringt, quälte den Schriftsteller lange Zeit. Subjektiv, als Autor, konnte er sich nicht mit der Tatsache abfinden, dass das in seiner Vorstellung aufgebaute Drama nicht stattfand („gebrochene Form“), und gleichzeitig, nachdem er sich von dem ersten „Schock“ der ersten Probe erholt hatte, sah er objektiv, als Zuschauer, „einen höchst künstlerischen Eindruck“ und sah in der Aufführung sogar „monolithisch, schlank, harmonisch“. Und bei der Beurteilung des Bildes des Senators ist Belyi gespalten: als Schriftsteller sieht er einen ganz anderen Senator. Tschechows Senator ist ein Prototyp seines Senators, nur ein Teil von ihm. Darüber schreibt er an Tschechow, und darüber wird er, mit sich selbst polemisierend („nicht einverstanden, ich bin einverstanden“), an Iwanow-Razumnik schreiben. Im Folgenden werden Auszüge aus seinen Briefen an letzteren wiedergegeben, in denen diese Meinungsverschiedenheiten zwischen den Autoren und der gleichzeitige Wunsch, die Legitimität von Tschechows Stück zu rechtfertigen, Tschechows Bestrebungen nicht nur in „Petersburg“, sondern auch in anderen Stücken zu verstehen und zu erklären, deutlich hervortreten.

„Sie schreiben über ‚Petersburg‘; oh - ‚Petersburg‘ hat mir großen Schmerz bereitet; erinnern Sie sich, im Herbst schrieb ich über meine Ratlosigkeit; aber ich war ein Optimist; ich glaubte an das Theater; es beruhte darauf, dass ich von den Daten einzelner Proben geschickt wurde und darauf, dass ich nicht den ganzen ‚Entwurf‘ gesehen hatte; als ich bei der ersten Generalprobe den ganzen ‚Petersburg‘ sah - war der Eindruck unaussprechlich: Der Eindruck des Entsetzens, des Schmerzes, der Verzweiflung über die unsagbare Hässlichkeit, zu der das ganze Drama geformt und umgestaltet war; Sie wissen, dass ich ein ‚erschossener‘ Mensch bin; und meine Stimmung hängt nicht von ‚Erfolgen‘ oder ‚Misserfolgen‘ ab, aber einen solchen ‚moralischen‘ Misserfolg habe ich in meinem Leben noch nie erlebt, ohne dass ich etwas Besonderes verschuldet hätte: etwa einen Monat lang war ich krank; es war nicht ‚Petersburg‘, sondern ein ‚Ungeheuer‘. Es war so schmerzhaft, dass ich nicht einmal darüber schreiben wollte; ich verstehe nicht, warum das ‚Ungeheuer‘ herauskam: die Schauspieler gaben ihr Bestes, sie spielten in vielerlei Hinsicht hervorragend, und doch scheiterten unsere Aufgaben: oder besser gesagt, sie wurden durch das ‚Schicksal‘ der Umgestaltung vereitelt. Aber die kläglichen Ruinen des Dramas scheinen ein Erfolg zu sein, wenn man nach den Besucherzahlen urteilt; ich war nach der missglückten ‚Premiere‘ nie mehr im Theater. Und M. A. Tschechow hat nur eine Seite des Senators herausgearbeitet; dennoch ist die Rolle des Senators die schwächste von allen seinen Rollen. Nein, gehen Sie zu ‚Hamlet!‘“ Whites widersprüchliche Einschätzung des Senators Tschechow erklärt sich aus dessen sprunghaftem, unausgeglichenem Charakter: Er zeichnet sich bisweilen durch gegensätzliche Aussagen aus, die unter dem Einfluss einer momentanen geistigen Erregung entstehen. Oft widerlegt er sich, korrigiert sich selbst. So schreibt Belyi, weiterhin über die Aufführung reflektierend, in einem Brief vom 18. März: „Ich schäme mich sehr: im letzten oder vorletzten Brief schimpfe ich über das Moskauer Kunsttheater, und inzwischen, wenn Sie wüssten, wie viel Mühe das Moskauer Kunsttheater ‚Petersburg‘ gekostet hat; denken Sie nicht, dass ich das Moskauer Kunsttheater tadle: am Ende muss ich ihm danken. Was mich an ‚Petersburg‘ stört, ist nur, dass in der Inszenierung etwas nicht passiert ist.

in der Inszenierung; vielleicht liegt die Wurzel des Fehlers bei mir, in dem enormen Umfang des Dramas und in der Zerstörung desselben, als es um 3/4 komprimiert wurde - weder ich noch das Theater, abgesehen von äußeren Umständen, konnten nichts als Textfetzen mit einem um 3/4 reduzierten Text geben, und so war es: statt einer dramatischen Fabula - ‚Szenen‘ zu einem Drama, das irgendwo hinter dem Hintergrund steht. Tschechow und andere Künstler sagen etwas anderes: ‚in ‚Petersburg‘, de, in der Methode der Arbeit der Künstler Leistungen: sucht‘; sie betonten die Bildung des Bewusstseins der Schauspieler, nicht Leistungen für das Publikum. Vielleicht haben sie Recht. Nach Tschechow hatte das Theater vor ‚Petersburg‘ eine Aufgabe; danach suchte es in einer anderen Richtung; das Theater stolperte über ‚Petersburg‘: nach Tschechow - zum ‚Guten‘; aber ich, der Autor, erlebe das Stolpern über ‚Petersburg‘ als einen Stoß in ‚Petersburg‘; es mag eine Lektion für die Schauspieler sein; aber für mich ist die ‚Lektion‘ auf Kosten von ‚Petersburg‘. Was passiert ist, war ungefähr so: Ich sehne mich nach der gebrochenen Form; das Theater freut sich, dass die Scherben eine so gute Verwendung gefunden haben.

eine so gelungene Verwendung gefunden haben, vielleicht hätte die Form zerbrochen werden sollen (zumindest die Größe), auf dem Standpunkt der ‚Scherben‘ werde weder ich, der Autor der zerbrochenen Form, noch die Leser des Romans stehen“ (d. 17, fol. 10 ob. - 11).

Und um noch einmal auf die Reflexion über Tschechow zurückzukommen, schreibt Bely im selben Brief: „Ich wundere mich über diesen Mann: er tut nur, was er lernt, und vor allem außerhalb des Theaters lernt und sucht, aber alles, was er findet, schleppt er sofort mit unfreiwilligem Eigennutz (in einem edlen Sinne) ins Theater, mehrere Jahre großer moralischer Suche außerhalb der Bühne, und das Ergebnis - ‚Hamlet‘ .... Ich studiere M. A. seit langem, und ich bin überrascht über die enorme geistige und moralische Intension, Ansteckung, in ihm handelnd mit empirischer sogar

einige Hilflosigkeit, diejenigen mit wenig Wissen würden sagen - Blindheit, fast Fyodor Ioannovitch'ev. Aber das ist nur eine Fassade der Persönlichkeit Tschechows, dessen Leben in der „individuellen“ Sphäre stattfindet; innerlich ist er ein Mann von eisernem und selbstlosem Willen für „Bewusstsein“ und „Mit-Bewusstsein“.

„Bewußtsein“ und „Mitbewußtsein“: mit einem Wort, wie man lebt, nicht wie man spielt; und deshalb ist sein ‚Spiel‘ für mich so außerordentlich aufregend; alle seine ‚Typen‘ sind absolut unvergeßlich; sie tauchen aus dem Rahmen der Dramen auf; Hamlet taucht als die liebste Figur auf, ohne Rücksicht darauf, ob er Shakespeareaner oder Nicht-Shakespeareaner ist: wichtig ist, dass er „unserer“, unserer Tage ist; Malvolio aus „Zwölfte Nacht“ - steigt wieder unanständigerweise zu einer Karikatur à la Bregel auf und sprengt die Architektur der Shakespeare-Szenen; im „mittelgroßen“ Drama „Die Sintflut“ - dem kolossalsten auf dem ewig charakteristischen Ton von Agasfer - steigt Fraser, ein Typus des internationalen Spekulanten, auf; aber der Jargon des Typus ist etwas von „für immer und ewig“: Fraser kann nicht vergessen werden. Wenn es Leben auf den Planeten der Konstellation „Der Hund“ gibt - dann gibt es sicherlich Fraser-Tschochow mit seinen durchhängenden Kniescheiben von heruntergefallenen Hosen, seinen halb gebeugten, nicht gebeugten Knien, seinem Kneifer und seiner Blindheit. Tschechows Ableuchow ist nicht der meine, aber ein Teil des meinen: er nimmt in meinem Ableuchow seinen ewigen; er ist Saturn, Chronos, der im Leben gestorben ist und von dort aus agiert; er ist ein Bild des Deliriums von Nik. Apollonowitsch, der unter der Schale des Senators auf Jurfixen herumläuft; und wieder - nicht zustimmend, stimme ich zu; und dankbar; wenn Tschechow interpretiert, schafft er - neu; und er ist in der Mitschöpfung jedem dramatischen Klassizisten sympathisch, mir nicht, sündhaft; und daher, in teilweiser Uneinigkeit mit meinem Apoll. Apoll. entnehme ich viel Erbauung für mich; und am wenigsten trägt meine Uneinigkeit den Schatten der Polemik; Tschechow hat aus dem Ableuchow von White den Ableuchow von Tschechow gemacht; und ich weiß nicht, wessen Ableuchow wirklich ist.

Lieber Razumnik Vasilievich, - ich habe unfreiwillig über Tschechow geschrieben; aber es ist verständlich: ich habe M. A. sehr geliebt. A. geliebt; und zwar nicht einmal im Sinne unserer Bekanntschaft mit ihm oder einer ideologischen Verbindung, sondern uneigennützig: für sein moralisches Pathos, für sein Streben; in meiner Sympathie für ihn, glauben Sie mir, steckt etwas objektiv Wichtiges.

Glauben Sie mir, in meiner Sympathie für ihn steckt etwas Objektives. Ich möchte sehr gerne, dass Sie ihn kennenlernen; lassen Sie uns zu ihm gehen, wenn Sie in Moskau sind, obwohl ich Sie warne, dass es notwendig wäre, ihn lange anzuschauen, damit unter der Schale, ich würde sagen, der unzulässigen (aber aufrichtigen) Bescheidenheit und dem Tragen der eigenen Persönlichkeit als eine Art „okayanstvo“, das Bild zum Vorschein kommt, das sich in mir während dieser drei Jahre des Anschauens entwickelt hat; der ständige Zustand von M. A. in der Gesellschaft - ängstlich. Der ständige Zustand von M. A. in der Gesellschaft - verängstigt - ist Furchtsamkeit, Schüchternheit und Angst davor, dass ihn jemand für Tschechow im üblichen künstlerischen Sinne hält, wie Tschaljapin oder Kachalow; daher gibt es in ihm fast so etwas wie eine Dummheit; es ist eine ständige „Verwirrung“ in der Öffentlichkeit. Aber hinter dieser Erscheinung verbirgt sich ein sehr, sehr großer Mann; und da ich ihn besser kenne, habe ich ständig Angst um ihn; es ist absolut unmöglich zu sagen, was morgen mit ihm geschehen wird. Es würde mich nicht wundern, wenn er morgen zum Beispiel an die Universität geht, weil er seine Defizite in der soziologischen Ausbildung erkannt hat, oder wenn er an eine Universität geht, oder wenn er an eine soziologische Schule geht.

Soziologische Ausbildung, oder aus irgendeinem unerwarteten, aber immer tiefsinnigen Grund, würde er anfangen, den Bürgersteig zu pflastern. Für mich ist er, mehr als jeder andere, eine menschlich verkörperte, zweibeinige Idee der menschlichen Krise“ (d. 17, fol. 11 ob. -1 3 ob.).

Um auf das Thema des Stücks zurückzukommen, sollte hinzugefügt werden, dass er nach nur zwölf Aufführungen von der Bühne kam, genau genommen von der Bühne kam, und nicht entfernt wurde. Das interessant konzipierte Experiment war offensichtlich nicht erfolgreich, obwohl es eine große und laute, meist negative Presse hatte. Aber alle Kritiker wiesen auf die Bedeutung des von Tschechow geschaffenen Bildes des Senators hin. Lunatscharski, der das Theater während seiner Arbeit an „Petersburg“ unterstützte, betonte in seinen Rezensionen ebenfalls das „überflüssige Stück“ und stellte gleichzeitig fest: „Aber die Leistung des Schauspielers wurde durch die brillante Darstellung des Senators Ableuchow geschärft. M. A. Tschechow fügte dieses Bild, als nicht weniger schauspielerischen

zu der Reihe von Gesichtern, die er während seines noch kurzen Dienstes am Theater schuf. Diese halb mechanische, halb affenartige, in Würde gekleidete, vor Exzentrik überquellende Greisengestalt wurde mit vollkommener Perfektion dargestellt. Das vielleicht Überraschendste ist hier, wie in vielen anderen Bildern Tschechows, die Verbindung von Theatralik, die fast bis zur Übertreibung reicht, mit ungewöhnlich überzeugender Wahrhaftigkeit. Tschechow kann keineswegs als Schauspieler-Realist bezeichnet werden. Er treibt die Figuren, die er erschafft, immer ins Extreme, ins Paradoxe. Aber das ist das Geheimnis eines außergewöhnlichen Talents, dass er, indem er sie zuspitzt, nicht mit dem Leben bricht, und seine unmöglichen Kauze wirken nicht nur völlig lebendig und lassen einen in fast allen Momenten der Bühnenhandlung den Schauspieler selbst vergessen, sondern charakterisieren darüber hinaus die ganzen Streifen des Lebens“ (A. W. Lunatscharski. Gesammelte Werke, Bd. 3. M., 1964, S. 280).

Der letzte Brief in dieser Publikation. Belogo richtet sich an Tschechow, den Schriftsteller, an Tschechow, den Memoirenschreiber. Tschechows Buch „Der Weg des Schauspielers“ in der Reihe „Theatermemoiren“ wurde Anfang 1928 im Verlag „Academia“ veröffentlicht. White lebte zu dieser Zeit zurückgezogen in der Nähe von Moskau, in der Nähe des Bahnhofs Kuchino. Ständig besuchte ihn Klavdia Nikolaevna Vasilieva - eine treue Bewunderin des Schriftstellers, mit der ihn eine langjährige Freundschaft verband und die später seine Frau wurde - und half ihm bei seiner Arbeit. Sie ist es, die Belyi in dem nachstehenden Brief erwähnt, in dem er ihre gemeinsame Meinung bei der Beurteilung von Tschechows Buch im Vergleich zu Stanislawskis Mein Leben in der Kunst zum Ausdruck bringt. Diese Einschätzung ist sehr subjektiv, und man muss annehmen, dass sie nicht nur die unerschütterliche Verehrung von Tschechows Talent widerspiegelt, sondern auch die Emotionalität und den unausgeglichene Charakter von Belyi, seinen Hang zum Enthusiasmus und vielleicht auch die Frische des Eindrucks von dem Buch, das er gerade gelesen hatte.

während der Eindruck von Stanislawskys Buch, das zwei Jahre zuvor veröffentlicht worden war, verblasst und verschwommen sein könnte. Wenn Belyi sich zustimmend auf die „Rezension von Meyerhold“ bezieht, meint er Tschechows Artikel „Die Inspektorin am Meyerhold-Theater inszenieren“, der in der Sammlung Gogol und Meyerhold (Moskau, 1927, S. 84-88) abgedruckt ist.

Michail Alexandrowitsch,  
Lass mich dich aus der Ferne umarmen und küssen.  
Ich danke dir!

Und dieser Dank ist nicht nur persönlich - er ist allgemein; ich habe schon etwas über Ihr Buch „Der Weg des Schauspielers“ gehört. Gute Leute sind von diesem Buch begeistert, und das ist eine Menge. Sie haben mich erfreut - so wie Sie mich mit „Hamlet“, „The Case“ usw. erfreut haben. Nicht weniger, wenn nicht mehr! Ich schreibe ohne Romantik, eher mit Zurückhaltung. Und hier ist meine zurückhaltende Rezension.

Dies ist keine Memoiren, keine Autobiographie, sondern eine Darstellung der Wahrheit ohne die geringste Verstellung, denn wer schreibt, schreibt über sich selbst, ohne zu beschönigen.

Kuchino. 24. Februar 28.

und ohne unnötige „Selbsterniedrigung“ (eher Selbsterniedrigung als Stolz); er lehrt, ohne zu belehren; er enthüllt ruhig und einfach, was er war, was er ist und was er werden möchte. Dieses Buch ist von echter Einfachheit. Seine moralische und soziale Bedeutung ist enorm. K[lavdiya] N[ikolayevna] und ich pflegten zu sagen: „Eine Tasse der ‚Waage‘ ist Stanislavskys Band, die andere ‚Der Weg des Schauspielers‘; und das kleine Buch überwiegt in jeder Hinsicht sofort den großen Band“.

Nun zum äußeren Stil des Schreibens (es heißt - „Literat“; und - nur): hell, scharf; mit feiner literarischer Feder geschrieben; wenn es nicht um Ihre riesigen Aufgaben ginge, würde ich gerne sagen: „Schreib - und mehr, und mehr“. Alles, was Sie geschrieben haben, sprüht vor Interesse (aber das ist nichts Neues für mich: Ihre Notiz in „Russland“, Ihre Besprechung von Meyerhold, usw.). Hier ist eine diskrete Rezension.

Und nun lassen Sie mich Sie warm und herzlich bei beiden Händen nehmen und küssen.

Von mir und natürlich auch von uns - nochmals vielen Dank.

Ich wollte zu Ihnen kommen, aber ich bin krank; ich bin seit mehr als einem Monat weg gewesen. Ich habe Halsschmerzen, bin müde oder habe Zahnschmerzen. Es ist nicht das eine oder das andere, sondern eine allgemeine körperliche Schwächung.

Ich würde mich immer freuen, dich zu sehen, aber ich habe Angst, dich anzurufen: bei deiner Eile kannst du nicht nach Kuchino kommen! Ich selbst, wenn ich in der Lage bin, vorbeizuschauen, - wenigstens für 10 Minuten, aber ich weiß nicht, wann es sein wird (Krankheit, viel eilige Arbeit, usw.).

P. S. Ksenia Karlovna sendet ihre herzlichen Grüße.

Ich bleibe Boris Bugajew, der dich innig liebt.

P. P. S. Ich wage zu hoffen, von Ihnen ein kleines Buch mit einer Aufschrift zu erhalten: denn um das „Gute“ zu verbreiten, beabsichtige ich, unseres als Geschenk an Raz[umnik] Vas[ilievich] Ivanov zu schicken.

Im Sommer 1928 fahren Tschechow und seine Frau in den Sommerurlaub ins Ausland. Er geht für kurze Zeit, bleibt aber für den Rest seines Lebens. Aber das sind andere Seiten von Tschechows Biografie. Es sei nur gesagt, dass Tschechow in den Jahren seiner Wanderschaft durch die Städte Europas und Amerikas viel als Schauspieler, Regisseur und Lehrer arbeitet und als Theatertheoretiker auftritt. Aber er erreicht nie solche schöpferischen Höhen, die ihm während eines kurzen Dienstes am Theater in der Heimat zuteil wurden. Es war die Sternstunde von Tschechows Talent, und

sein Glanz, den Bely in den veröffentlichten Briefen festgehalten hat, funkelt und leuchtet noch heute, ein halbes Jahrhundert später, und überrascht und erfreut.

### **Briefe von Michail Tschechow an Andrej Belyom**

*(Nicht vor dem 15. Oktober 1921 Moskau)*

Hochverehrter Boris Nikolajewitsch!

Ich interessiere mich zur Zeit sehr für Dr. Steiner und habe in diesem Zusammenhang eine Reihe von Fragen, auf die ich sehr gerne von Ihnen persönlich eine Antwort erhalten würde.

Bitte verzeihen Sie um Gottes Willen die Störung und erlauben Sie mir zu kommen.  
Mit freundlichen Grüßen *Mih. Chekhov*

Lieber, lieber Boris Nikolajewitsch!

Ich schreibe mit Bleistift in Eile - verzeihen Sie mir. Ich habe die erste Hälfte von „Petersburg“ erhalten - wir warten auf die zweite Hälfte. Ich werde sie den Schauspielern vorlesen, wenn das ganze Stück eingetroffen ist. Wir haben mit Vergnügen die neuen Dinge gelesen, die Sie dem Stück hinzugefügt haben. Danke, unser lieber Boris Nikolajewitsch.

Ich schüttele Ihnen fest die Hand *Mih. Tschechow* (siehe Rückseite).

Iwan Nikolajewitsch Bersenev wird diesen Brief mit nach Moskau nehmen. Wenn die zweite Hälfte von „Petersburg“ fertig ist, können Sie sie vielleicht Iwan Nikolajewitsch geben? Wladimir Nikolajewitsch wird alles arrangieren.

Nochmals alles Gute für *M. Ч.*

*[Dezember 1924 - Januar 1925]*

Frohes neues Jahr!

Lieber, geliebter Boris Nikolajewitsch!

Ich träume von Dir. Nichts, niemand und keine Entfernung trennt mich von dir. Von allem,

*21 / V 24 St. Petersburg*

Ich wünsche dir, dass du glücklich, ruhig und stark bist - du musst jetzt, wo du an „Moskau“ arbeitest, außerordentliche Kraft brauchen! Ich schüttele dir fest die Hand.

Immer dein *Mih. Tschechow*, der dich innig liebt .

Lieber, lieber Boris Nikolajewitsch!

Dein Brief - wie eine zerstörerische Granate flog in meine geistigen Konstruktionen, Träume und Pläne! Du hast alles verstanden und alles zu Asche zerschlagen! Ich stehe jetzt ohne die Hoffnungen da, mit denen ich vor Deinem Brief getröstet wurde. Die Scherben fliegen noch, die Zerstörung ist noch nicht vorbei, und ich weiß nicht, wie die Trümmer aussehen werden, aber ich weiß, dass das ehemalige Gebäude unwiederbringlich verloren ist. Ich weiß auch, dass es *nicht* mit Ruinen enden kann; es muss wieder etwas aufgebaut werden. Aber was? Das ist meine ganze Frage und das ist der

Sinn meines Briefes an Sie, mein notwendiger Boris Nikolajewitsch! Lange konnte ich mich nicht entschließen, Ihnen zu schreiben, aber jetzt ist mir klar geworden, dass es möglich und notwendig ist, zu schreiben, und dabei weder im Stil, noch in der Silbe, noch im Sinn schüchtern zu sein - nichts! Du wirst alles verstehen, und die Sache ist zu ernst für mich. Und Ihre an mich

[Herbst 1925 Moskau]

Deinen Brief an mich nutze ich als mein Recht, dir alles zu sagen und dich *zu fragen*. Du hast mich von der Hoffnung weggerissen, *dort* einen Leitfaden zu bekommen. Wenn ich an *sie* dachte, dachte ich nicht nur an das Theater - ich dachte an die Christengemeinschaft, ich dachte an die Human2. Ich dachte, ich würde dort ein Gesicht finden, das mich mit all meinen Nöten annimmt und mich endlich auf den Weg bringt, nachdem ich meine ganze Verwirrung. Ich selbst war lange Zeit nicht in der Lage, irgendetwas über *mich selbst* zu verstehen, über meine Fehler, über die beschämenden Positionen, in denen ich mich befinde, über richtig und falsch, kurz gesagt, über das, was ich tun soll und wie ich es tun soll. Ich schreibe bewusst *über mich selbst*, denn ich bin *in mir selbst* verwirrt, so beschämend und egoistisch es auch sein mag, aber es ist so! Ich lese Dr3, ich verstehe, was ich lese, ich weiß, dass ich das brauche, um weiterzukommen, *und ich weiß*, dass nichts dabei herauskommen wird, ich lege das Buch beiseite und - praktisch - nichts! Als ich Sie, Boris Nikolajewitsch, nach der Schwellenwache, nach der Meditation4, nach Ihrem Zusammenleben und Ihrer Arbeit mit dem Doktor *fragte* - ich *fragte* nicht *Sie*, sondern ich *bat Sie*: „Boris Nikolajewitsch! Hören Sie mich, ich will Sie als *Lehrer*, ich brauche *Sie*. In deiner besonderen Aufmerksamkeit für mich als verwirrten „Junior“. Ich habe gewartet (wie

Märchen), dass du mir eins zu eins sagst: „Ich verstehe dich und ich werde *dir* helfen“. Als du uns erzählt hast, wie du nach einem Lehrer gesucht hast und wie du den Lehrer in Vladimir Soloviev gesehen hast - war ich besorgt und wartete.... auf dich. Wahrscheinlich hätte ich mich nicht getraut, dir über all das zu schreiben, wenn du nicht meine Träume von *denen* zerstört hättest. Ich dachte: *Die dort* betrachten es als ihren „Beruf“, mit Menschen wie mir umzugehen, also würde ich mit meinem ganzen „Gepäck“ zu ihnen gehen. Wahrscheinlich kann ich sie mit meinem Gepäck belasten. Sie, aber nicht du, Boris Nikolajewitsch; ich bin dir immer *schweigend* gefolgt, wie ein Schatten; ich habe auf deine *Erlaubnis* gewartet, und ich hätte mich zuerst an *sie* gewandt. Aber jetzt *ist* dein Brief *gekommen* ! Wie kann ich ihn, bei all meiner Auffassungsgabe, anders verstehen; als: „Komm, ich habe dich gehört.“ Ich bin zu allem bereit: Sie

Sie können mich höflich abweisen, Sie können mir sagen, dass ich einen falsch-mystischen Weg geträumt habe, Sie können mir zeigen, dass ich für *einfache* Dinge *einfach* blind bin, dass ich „einen Sturm im Wasserglas“ habe - alles, alles, was Sie wollen, können Sie mir sagen - ich werde alles verstehen, alles bis zum letzten Ende glauben und mich über jede Antwort von Ihnen freuen. Aber ich *muss* eine *Antwort* von dir bekommen! Ich habe sonst niemanden, auf den ich mich verlassen kann, und vielleicht war es falsch von mir, Ihnen nicht direkt zu sagen, wie die

1

2 3 4

Andrej Bely besuchte R. Steiner 1922 - 1923 in Dornach, dem Zentrum der Anthroposophischen Gemeinschaft, und kam tief enttäuscht zurück.

und kam zutiefst enttäuscht zurück.

In seiner kritischen Gemütsverfassung hatte Tschchow die Absicht, nach Dornach zu fahren.

Rudolf Steiner.

„Wächter der Schwelle“, „Meditation“, ein Begriff aus der anthroposophischen Lehre.

*Ohne dich* ist es für mich *unmöglich*. Ich wusste, dass sie mir nicht so *antworten* würden, wie Sie es können, aber ich wollte mir dort *Zeit* nehmen.

Schon vor vielen Jahren im Haus der Presse, als Wladimir Nikolajewitsch und ich dir vorgestellt wurden, hatte ich diese ungeformte Sehnsucht nach dir, und als meinen „Pass“ legte ich mein „Wie erreiche ich...“ 5 Natürlich war es töricht, vielleicht ist es auch jetzt noch auf andere Weise töricht, aber was konnte ich tun? (Ich schreibe nicht zusammenhängend, aber ich werde nicht in die Verlegenheit kommen, fortzufahren.) Vielleicht ist Ihr Brief an mich einfacher zu betrachten als ich es tue, vielleicht haben Sie nur den Rat gegeben: Gehen Sie nicht weg, dort gibt es nichts zu tun? Vielleicht ja, aber dann bin ich wieder ohne Hilfe und ohne Hoffnung auf diese Hilfe. Ich brauche innere Hilfe, und ich brauche *solche* Hilfe, dass ich *Sie* nicht wahrnehmen kann. Verstehst du mich, Boris Nikolajewitsch? Im Gespräch mit Ihnen kann ich vielleicht alles klarer und ausführlicher sagen, aber eines möchte ich schriftlich sagen. Ich möchte, daß mein Brief vor Ihnen erscheint.

bevor ich es tue. Vor etwa zwei Jahren hatte ich eine Vorahnung, dass etwas über mir schwebte wie eine unausweichliche Katastrophe. Was es war, wusste ich nicht. (Ich habe es sogar, wie ich mich erinnere, in einem beiläufigen Gespräch mit Olga Nikolaevna<sup>6</sup> erzählt). Dann hatte ich allmählich das Gefühl, eine Art von Angst zu haben, eine Art von *Bodenlosigkeit*. Dieses Gefühl wurde immer stärker und wiederholte sich. Ich konnte es nicht verstehen und wusste daher nicht, was ich damit anfangen sollte. Und eines Tages, im Moment eines sehr starken Anfalls, hatte ich das Gefühl, dass ich verrückt werde. Ich kann das komplexe Gefühl nicht beschreiben, das ich hatte, die besonderen Empfindungen in meinem Kopf, in meinem Herzen usw., aber das ist jetzt nicht wichtig. Dieses Gefühl begann, sich in physische, irdische Umstände einzuschleichen: Beim letzten „Eric“ zum Beispiel kam es so weit, dass ich, als ich Erics Sterben und seine Orientierungslosigkeit in der Umgebung darstellte, merkte, dass ich nicht schauspielerte, sondern dass dies *tatsächlich geschah*, nicht mit Eric, der nicht einmal physisch anwesend war, sondern mit mir. Und wenn ich dieses „Spiel“ nicht sofort beendete, würde ich nie wieder zurückkehren. Ich ließ alles stehen und liegen, zerknüllte meine Worte und beendete die Szene. (Die Partner haben es zwar bemerkt, aber natürlich nicht verstanden, was los war.) Dieses Gefühl ist so stark, dass ich weiß, dass es mich schließlich überwältigen muss. Parallel dazu geschah dies: Nadeschda Alexandrowna Pawlowitsch, die nicht wusste, was mir angetan wurde, erhielt von Vater Nektarij den Befehl, mich nicht zu verlassen, bis ich sie „die Treppe hinunterbringe“. Wozu das nötig war, wollte er ihr lange Zeit nicht erklären. Aber nach mehreren Besuchen bekam sie eine Antwort von ihm; er sagte: „Michail Alexandrowitsch könnte verrückt werden.“ Was ihre Rolle dabei war, hat er nie gesagt. In diesem Sommer hatte ich in Italien einen dieser besonders heftigen Anfälle, und ich dachte, es sei das Ende. Es quälte mich sowohl tagsüber als auch im Schlaf, und dann kam Pater Nektarius in zwei aufeinanderfolgenden Nächten im Traum und nahm *alles* von mir weg. Und Nadezhda Alexandrowna erhielt damals einen Brief von ihm, dass sie mich verlassen könne, dass nichts passieren würde. Als ich ankam, erzählten wir

uns das gegenseitig und ich beruhigte mich. Und das Gleiche passierte mir in derselben Nacht und dann auf der „Erik“. Boris Nikolajewitsch, ich kann nicht zu einem Psychiater gehen!/? Es geht nicht um Medizin. Nur du kannst mir in diesem und in vielen anderen Dingen helfen, nur du kannst mich auf den richtigen (inneren) Weg führen. Vielleicht verursache ich diese unglücklichen Folgen

in Momenten, die ich als geistig erfolgreich betrachte? Ist es für einen Psychiater möglich, dies zu verstehen? Ich fühle mich einfach schlecht, weil ich dieses .... ruiniert habe. Sie wissen schon, die Inkarnation oder so. Und es ist nur so, dass ich nicht das Risiko eingehe, zu Ihnen zu kommen. Nun, mein lieber Boris Nikolajewitsch, ich *riskiere* es! Ich wende mich an Sie! Schimpfen Sie mit mir, schelten Sie mich, machen Sie mich lächerlich, aber tun Sie etwas.

5 6

„Wie man die Erkenntnis der höheren Welten erlangt“ - Steiners Buch.

Tschechow's Fehler. Richtig: Klavdia Nikolaevna.

Ich beende diesen Brief, weil man nicht alles schreiben kann, aber das *Wesentliche* ist Dir schon lange klar. Ich bitte Klavdia Nikolajewna *sehr, sehr darum*, anwesend zu sein.

In Angst und in Hoffnung, Ihr *Mih. Tschchow*.

Vielleicht ist es kein Wahnsinn, sondern etwas Gutes, von dem ich nicht weiß, wie ich es richtig aufnehmen soll?

Ich habe gelesen, was Sie geschrieben haben, und ich sehe, dass der „Wahnsinn“ in den Vordergrund gerückt ist, aber das wollte ich nicht. Es ist nur ein Detail. Ich wollte dir so schreiben, dass meine Seele die deine sucht - und *deine Diskretion und deine Führung im Allgemeinen*.

Lieber, geliebter Boris Nikolajewitsch!

Wie schrecklich ist es, dass ich nichts über Deine Gesundheit weiß! Ich weiß um die Katastrophe bei Dir<sup>7</sup> und wünsche Dir, dass Du bald gesund wirst und die Qualen leichter erträgst. Ich hoffe sehr, dass es dir jetzt besser geht. Ich liebe Dich unendlich, ich bin immer mit Herz und Seele bei Dir.

Mit freundlichen Grüßen, Ihr *Mih. Tschchow*. Ksenia Karlovna küsst Dich, und wir denken gemeinsam an Dich. Lieber Boris Nikolajewitsch!

4 / III - 28 J. [Moskau]

Lieber, lieber Boris Nikolajewitsch!

Ich habe mit Ungeduld auf Deine Nachricht über mein Buch gewartet, aber was Du geschrieben hast, hat alle Erwartungen übertroffen. Ich bin froh und glücklich. Ich danke Ihnen. Ich dachte, du würdest über vieles... dass Sie wütend sein würden.

Und für Ihr kleines Buch danke ich Ihnen sehr. Ich schwelge darin (ich hatte es noch nie). Ich werde Ihnen bald Ihr Exemplar von „The Actor's Way“ schicken. Es gibt noch viel Ungeschriebenes, und zwar das Wichtigste, und jetzt warte ich auf *einen* glücklichen Moment, in dem es möglich sein wird, alles zu schreiben.

Jetzt bin ich mit „Quijote“ beschäftigt, aber ich habe fast keine Arbeit daran: aus allen Ecken des

24 / VIII - 26 Capri

alle Arten von Hindernissen, große und kleine. Manchmal ist es so langweilig, dass man aufgeben will und „Quijote“ und vieles, vieles. Und die Menschen, die das Werk von „Quijote“ umgeben, zeigen einer nach dem anderen ihre böartigen und dunklen Seiten. Und oft: so, ohne ersichtlichen Grund, ohne Notwendigkeit, ohne Zweck. Und so sind die Umstände so, dass man, um „Quijote“ zu verteidigen, oft von ihm sprechen muss, und während man spricht, fühlt man, dass dieses Sprechen ihn tötet und schwächt. Man wünscht sich eine Kunst, in der man in den Tiefen seiner Seele, in den Träumen, das zukünftige eigene Werk intim ertragen kann und nicht von den Geschmäckern, Ansichten, Standpunkten und Meinungen - anderer Leute - abhängig ist,

7

Andrej Bely ist 1926, so Tschechow, „in eine Straßenbahn gelaufen“. Siehe auch in einem Brief an W. A. Gromow:

„Völlig erschüttert über die Katastrophe mit Andriuschan! Gott gebe ihm Genesung“.

die in der Tat noch nicht wissen, worüber sie so dreist und mörderisch ihre vorschnellen Urteile abgeben. Ist das Theatergeschäft nicht das peinlichste und unangenehmste aller Geschäfte auf der Welt?

Lieber und einziger Boris Nikolajewitsch, ich träume schon lange davon, Ihre Gedanken, Ihre Worte in Verbindung mit dem Bild des Quijote zu hören. Ich weiß, wie sehr meine Phantasie von deiner Berührung mit dem Bild des Quijote profitieren würde. Aber ich frage nicht, ich erzähle Ihnen nur von meinem Traum.

Ich danke Ihnen immer wieder. An Klavdia Nikolajewna, meine herzlichsten Grüße und Aufmerksamkeiten. Immer Ihr *Mih. Tschechow*.

*Zerreißen Sie den Brief.*

Lieber, innig geliebter Boris Nikolajewitsch!

Dein Brief ist natürlich nicht spurlos an mir vorübergegangen - er hat viele aufregende Gedanken, Gefühle und Impulse in mir geweckt. Aber was soll ich Ihnen, mein lieber Boris Nikolajewitsch, auf Ihren Brief antworten? Einspruch? Ich kann nicht. Vieles von dem, was Sie über mich geschrieben haben, hatte ich erraten, und nachdem ich Ihre Zeilen gelesen hatte, hörte ich auf zu raten und erkannte einfach, dass alles wahr ist. Vieles habe ich nicht vermutet, sondern einfach erkannt und zugestimmt: so! Du hast Recht (wie immer) - ich bin in etwas Altem, in dem, was ich liebte, aufgespürt: eine dumme Mütze ist *auf mir*. Du hast geschrieben - ich: ich unterschreibe. Aber du hast noch etwas anderes geschrieben. Du hast geschrieben: diese Mütze ist ein Kranz auf mir, einem Menschen... und da beginnt das Wunder deines einzigartigen und unvergesslichen Briefes. Als dein Satz über den Kranz erklang, erschauerte ich innerlich. Vor was? Vor einem brennenden Gedanken (oder besser gesagt, Willen): Verdiane DIESEN Kranz! Zuerst - verdiene ihn... Und ich lese (für mich) deine Worte wie folgt: diese Mütze *kann ein Kranz werden* auf... Wie glücklich wäre ich und wie dankbar war, bin und werde ich Ihnen sein! So konkret, so einfach, so zeitgemäß, die Hand auszustrecken, das kannst natürlich nur DU. Beim Weggehen habe ich viel (und sogar zu viel) über den Sinn, über den Sinn meines Lebens im Ausland nachgedacht, innere Pläne gemacht, mir Aufgaben gestellt, usw., usw., und - fast alles war verloren (und einige der inneren Pläne waren einfach nicht in Ordnung). Und hier ist Ihre Stimme! Was ist mit meinen Absichten, Plänen und Aufgaben geschehen! Sie fingen an, hektisch von einer Seite zur anderen zu rasen - einige wurden lebendig, andere starben und von den Lebenden.

[Spätestens im April 1929 wurde in Berlin]

(alte und neue) wurde etwas bestimmt, das ich nicht anders nennen kann als: VERGESSEN. Ach, lieber, lieber Boris Nikolajewitsch, wie gerne würde ich deine Hand schütteln, die Hand, die du mir gereicht hast. Es scheint mir jetzt oft, dass mein Leben hier eine Skizze für ein anderes, sehr notwendiges Leben ist. Und ich antworte auf viele Dinge: es ist alles nichts, es ist noch nicht wirklich - und die Aufregung beruhigt sich von selbst, die Beleidigung verschwindet, und der äußere (künstlerische) Unsinn wird als schwieriger, aber wünschenswerter Posten angesehen. Ich lebe nicht (in gewissem Sinne), sondern halte Ausschau nach dem, was „Leben“ genannt wird. Und wenn das scheitert, wenn ich in mein gewöhnliches „Leben“ zurückfalle - dann ist das so schmerzhaft, so unerträglich und so, ja, auf eine dumme Art *stachelig*, dass ich in unbeschreibliche Verzweiflung gerate. (Aber Sie haben die verschiedenen Elemente in meiner Seele auf den Punkt gebracht, oder besser gesagt, synthetisiert, und ich komme, dem Schicksal sei Dank, immer wieder aus der Pfütze und dem Schlamm heraus.

Ich lerne, mehr denn je, bewusst. Natürlich ist es ein Vorbereitungskurs, aber für *mich* ist es immer noch eine schwierige und ernste Angelegenheit. Für Liebe, für Erinnerung, für Aufmerksamkeit, für Zuneigung, für HÄNDE - danke. Wie viel Liebe, Zärtlichkeit, Zuneigung, Hingabe ich habe - sende ich Ihnen, meinem Landsmann Boris Nikolajewitsch. Natürlich war Ihr *ganzer* Brief eine große Freude für mich (nicht nur die Kranzmütze). Allein die Tatsache, dass *Sie* ihn geschrieben haben, dass Ihre Handschrift mit ihrem charakteristischen Zeilenlauf, Ihre Gedanken, die Zeit, die Sie für den Brief aufgewendet haben - all das ist für mich eine Freude und (im guten Sinne) Stolz.

Aber es ist noch etwas anderes passiert: Wladimir Nikolajewitsch war so nett, mir aus Deinem neuen Buch die Zeilen zu schreiben, mit denen Du... an mich erinnern<sup>8</sup>. Ich habe es gelesen... ich habe es nicht zu Ende gelesen... und (ich gestehe) ich habe gebrüllt wie ein Junge. Und warum? Oh, aus vielen Gründen: Erstens: *Du* hast geschrieben. Ich habe vor Liebe zu dir gebrüllt (ich entschuldige mich für die vielleicht übertriebene Offenheit, aber in einem Brief ist das möglich). Zweitens: Zum ersten Mal fühlte und erlebte ich, dass ein lebendiges Wesen - *du*, Boris.

Nikolajewitsch, du *warst* in mir und hast mir von innen heraus von mir erzählt. Plötzlich, während des Lesens, verlor sich die Grenze zwischen „Du“ und „Ich“, oder besser gesagt, ich verlor meine innere Kontur und sah, dass es keine Kontur gab und dass Du „in“ warst, „drin“<sup>9</sup>, gehend und, gehend, alles wissend! Habe ich mich nicht klar ausgedrückt? Und ich fühlte mich klar, als ich es las.

Drittens: Ich erinnerte mich plötzlich (nicht mit dem Kopf): *ich war Schauspieler* und wurde verrückt von der gelernten Position: „Mütze“, und verwirrte alles, was neu vereint war, und fiel in „Mitleid mit der Vergangenheit“, und sagte ungewollt laut: „Hier ist die Inschrift über dem Sarg....“ Ksenia Karlovna schaute darauf, und als sie (ich schäme mich ein wenig) die Tränen sah und die Worte (meine Worte) hörte, war sie erschrocken, und ich riss mich zusammen. Es gibt ein „viertes“ und ein „fünftes“ und ein „zehntes“, aber das ist nicht wichtig, denn ich habe „gebrüllt“, und man sollte nicht brüllen. Was wichtig ist, ist das hier: Ihre Hand. Nicht „Dankeschön“, sondern mehr, mehr. Wie gerne hätte ich dieses Buch von Ihnen. Ich habe bereits an Victor Alekseevich geschrieben, damit er das Buch holt, es Ihnen zur Unterschrift bringt (werden Sie es unterschreiben?) und es mir schickt. Ich habe vergessen, ihm zu schreiben, dass es unmöglich ist, es per *Paketpost* zu schicken, wenn es eine Inschrift gibt - es ist notwendig, es per Einschreiben zu schicken. Ich werde ihm schreiben.

Was den Satz des jungen Mannes am Bahnhof betrifft, dass Sie geliebt und geschätzt werden und dass man sich an Sie erinnert und in Ihrer Heimat auf Sie wartet (ich werde keine Worte der Dankbarkeit für Sie finden) - ich wusste und fühlte, dass es so war. Und der erste, der wirklich *nicht vergessen wird, bist du, mein einziger Boris Nikolajewitsch.*

8

In seinem Buch *Der Wind aus dem Kaukasus* (M., 1928) schrieb Andrei Bely: „Ich suche nach Analogien zu meinen Eindrücken; und

es gibt keine Analogien. Plötzlich - Tschechow steht auf; ja, der Künstler präsentiert eine Analogie: es gibt eine lebhaft rhythmische

Geste, die ein neues Terrain offenbart, unerwartet, schnell, revolutionär; und diese Landschaften haben die

Fähigkeit: in der Geste anders zu werden; wie Tschechow mehr als einmal in den Rollen von Hamlet, Eric, Fraser gesehen werden muss, um

um das Zickzack der großen Hauptgeste zu sehen; so - diese Orte: in der Studie wachsen sie durch die Eindrücke des Auges.

des Auges. Es gibt eine weitere Analogie in der Pause: Tschechow spielt aus der Pause, nicht aus dem Wort; andere Künstler spielen aus dem Wort; bei ihnen ist die Pause eine psychologische Retusche.

psychologische Retusche: sie ist nicht das Rückgrat des Stücks; Tschechow, der im Kreis der Rolle steht, tritt aus dem Zentrum derselben schweigend hervor;

erinnere dich, wie er abgewandt sitzt - in Hamlet: bis zu den ersten Worten von Hamlet wird serviert: vom Ende zum Anfang: alles,

das sich entfaltet, in Korn serviert wird: durch dieses Sitzen. Von der Pause bis zum Wort; aber in der Pause ist die Kraft der potentiellen

Energie, gegeben durch die Kinetik der Geste im nächsten Moment, wo der ganze Körper wie ein Blitz ist; vom Punkt dieses Blitzes aus, wie von der

der Energie, ist das Wort: die letzte aller Manifestationen; für andere ist das Wort die erste; danach kommt die Geste der

Mimik oder Gestik in Händen und Füßen wird nicht oft mit einbezogen; und die Pause, als Ausatmung nach dem Wort, als Akt der Passivität.

Passivität (eine Pause ist ein Gähnen); und bei Tschechow ist die Pause ein Atemzug, ein Einatmen, das das Blut oxidiert, so dass die

Muskeln; die ganze Luft wird in einem leichten Zickzack geblasen, die Geste fliegt mit einem Pfeil aus der Pause heraus; aus der Geste wird ein Wort geboren, als Frucht der ganzen Handlung.

Aus der Geste wird ein Wort geboren, als Frucht der ganzen Handlung; diese Frucht, gepflückt von der Geste, ist sauer: viele [...]. Ja, die Berge des Kaukasus und der

Tschechow. Zuerst wird das Bewusstsein eines unhörbaren Klangs präsentiert; danach, als Echo einer rhythmischen Geste; oder - der Umriss eines Zickzacks;

danach die Stabilisierung des Bildes, der Stimmapparat; oder diese Granite und diese Pyrrhite [...]. Mit diesem Gedanken von

Tschechow endete der Tag“ (S. 244 - 246).

99 Deutsch: in.

Mein äußeres Leben und meine Angelegenheiten sind wie folgt: Anfang April werde ich wieder (wie ich glaube, es treffend zu definieren) aus der Kompression senden - das heißt, eine neue deutsche Rolle spielen („Der Sänger seines Leids“ von Dymov, wissen Sie?). Am 15. August wurde ich für acht Monate in Berlin als Regisseur und Schauspieler in einem großen Unternehmen<sup>10</sup> unter Vertrag genommen. Natürlich ist das keine Kunst, sondern Fasten und Fasten und Fasten und „Hören“. Aber ich glaube, dass es notwendig ist. Solange ich mein Gleichgewicht nicht verliere. Das will ich hoffen. Ich wohne in einer 3-Zimmer-Wohnung - gemütlich. Meine Tochter Olya (12 Jahre alt) wohnt in der Nähe. Wir spielen und spielen mit ihr wie die Verrückten. Was wir alles machen! Und wie wir lachen! Sie ist schlau und merkt alles, und wir sprechen mit ihr „mit einem halben Wort“. Sie schauspielert und entwickelt manchmal ein solches Temperament, dass ich wie verrückt lache, nicht über den Inhalt des Dargestellten, sondern über die Art der Schilderung. Im Allgemeinen lache ich, wenn das Temperament eines Menschen eine geheimnisvolle Grenze überschreitet, und lache mit Vergnügen und Freude, so auch bei Olga. Aber bei ihr, einem kleinen und schlanken Mädchen, ist es besonders lustig! Und ich stehe ihr nicht nach.

dass ich nicht weiß, wie ich zurückgehen soll. Sie, Olja, ist meine große Freude und mein Trost. Sie hat etwas an sich, das ich nicht erraten kann, und ich kann nicht einmal sagen, ob *es* gut oder schlecht ist. Es muss gut sein.

Ich verbrachte den Sommer in Breitbrunn<sup>11</sup>. Wie herzlich und zärtlich du geliebt wirst. Ich habe mich gefreut und freue mich. Oft ging ich zum Grab von Trifon Georgievich<sup>12</sup>. Ich lege Ihnen 2 Fotos bei, die Ksenia Karlovna und ich extra für Sie auf dem Friedhof gemacht haben. (Die Fotos wurden vor kurzem aufgenommen. Ich war nach dem Sommer dort.) Und noch eine Karte zu Deiner Unterhaltung.

An die liebe Klavdia Nikolajewna, bitte grüßen Sie mich von hier und aus Wien.

An Pjotr Nikolajewitsch, danke für Dein Andenken. Ich liebe und danke ihm sehr. Es gibt viele neue interessante Bücher auf Pjotr Nikolajewitschs Seite<sup>13</sup> (ich erinnere mich, wie Pjotr Nikolajewitsch mir erzählte, dass er abends immer wieder das gleiche Buch liest, so habe ich hier viel Interessantes und Neues gefunden).

Immer mit freundlichen und dankbaren Grüßen

Unsere Adresse: Berlin, NW 23, Klopstockstr., 21, Cartenhaus, bei Prehn.

*Mih. Chekhov.*

Nachdem ich den Brief gelesen habe, sehe ich, dass er irgendwie einseitig ist, und ich weiß nicht, was ich tun soll. Ich sollte hinzufügen, dass ich neben dem Theater noch viele andere geistige Vergnügungen habe. Und auch mit dem Theater ist es seltsam: trotz der Abwesenheit von *echtem* Theater entwickelt sich in mir immer noch etwas, sozusagen „theoretisch“. Ihre wunderbaren

Worte, Boris Nikolajewitsch, über meine Schauspielerei (in Ihrem Buch) haben mir unheimlich viel gegeben. Nach Ihren Zeilen habe ich eine ganze Reihe von Dingen im Theaterbetrieb verstanden, und wieder kann ich es mir nicht verkneifen zu sagen.

Ich kann es nicht unterlassen, zu sagen: DANKE!

10 11

12 13

„Das große Ding“ ist vielleicht die Inszenierung von ‚Zwölfte Nacht‘ am ‚Gabim‘ und die Arbeit an der Rolle des Prinzen in der

F. von Unruhs Stück ‚Fea‘.

In Breitbrunn, einem kleinen bayerischen Dorf, lebte M. Bauer (der engste Schüler und Gefolgsmann des

P. Steiner) und M. Morgenstern (Witwe des berühmten deutschen Dichters H. Morgenstern).

T. G. Trapeznikov.

П. N. Vasiliev, Arzt, erster Ehemann von K. N. Bugaeva.