



ложением его юношеского журнала поездки в Москву и пребывания в оной). СПб. : Тип. А. С. Суворина, 1898.

¹¹ Глинский Б. Виссарион Григорьевич Белинский и чествование его памяти // Исторический вестник. 1898. № 6. С. 939–940.

¹² Там же. № 6. С. 937.

¹³ Там же. С. 940.

¹⁴ Там же. № 7. С. 270.

¹⁵ Там же. № 6. С. 939.

¹⁶ Там же. № 7. С. 242–243.

¹⁷ Там же. С. 224–225.

¹⁸ Там же. С. 228.

¹⁹ Там же. № 6. С. 936.

УДК 821.161.1.09+78.071.1(470)+929[Чехов+Рахманинов]

А. П. ЧЕХОВ И С. В. РАХМАНИНОВ: НЕКОТОРЫЕ ПАРАЛЛЕЛИ

Л. А. Скафтымова

Санкт-Петербургская государственная консерватория
им. Н. А. Римского-Корсакова
E-mail: lskaft@mail.ru

В статье рассматриваются образно-смысловые параллели в произведениях А. П. Чехова и С. В. Рахманинова, выявляющие родственные черты художественного мирозерцания и поэтики писателя и композитора как выразителей национальной самобытности отечественного искусства.

Ключевые слова: Чехов, Рахманинов, романс, лиризм, психологический подтекст.

A. P. Chekhov and S. V. Rakhmaninov: Some Parallels

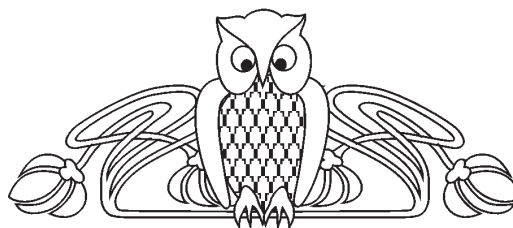
L. A. Skaftymova

The article regards image and notional parallels in the works by A. P. Chekhov and S. V. Rakhmaninov revealing similar features of the writer's and composer's artistic outlook as of those who reveal national identity of the Russian art.

Key words: Chekhov, Rakhmaninov, romance, lyricism, psychological implication.

В отечественном музыкознании в семидесятые годы прошлого века стала складываться параллель между творчеством двух крупнейших представителей русской культуры – Рахманинова и Чехова¹. Прежде всего, она связывалась с написанием ранней фантазии композитора «Утес» (1893) и романса на слова Чехова «Мы отдохнем». Но это как бы лежит на поверхности. Связь же видится нам более глубокой, многообразной и тонкой. Это, прежде всего, любовь к России, тот «русский дух», который пропитывает все их творчество, любовь негромкая, без фанфар, без деклараций («Славься, славься ты, Русь моя!»), без громких слов. В их произведениях живет русская душа, непостижимая и загадочная, русская природа, не роскошная, с морем и солнцем, а средней полосы – скромная, немного печальная, как пейзажи И. Левитана, но всегда прекрасная. Роднит композитора и писателя и пристальное внимание к душе человека, его чувствам, глубокий психологизм.

Большинство самых разных романсов Рахманинова роднит то, что в них раскрывается



психологическое состояние человека как глубоко лирический процесс. Чувства и мысли лирического героя преломляются как нечто сокровенно индивидуальное, ведется ли речь о нем самом («Отрывок из Мюссе», «Сон») или о близком существе («Вчера мы встретились»), об окружающей действительности («Пора!», «Христос воскрес») или о природе, которая находит отклик в душе человека («Ночь печальна», «Сирень», «Островок»). Поэтому порой бывает трудно провести грань между лирическими и драматическими произведениями этого жанра.

Лирика пропитывает практически все романсы композитора, по сути, они все лиричны – хотя принято их делить на лирические, лирико-драматические и драматические. Она характерна не только для ранних драматических вокальных произведений, имеющих так много общего с лирико-драматическими. Теплога и непосредственность эмоциональных высказываний Рахманинова в его зрелых драматических романсах в большой степени связана с их внутренней лиричностью. Так, например, огромно смысловое и драматургическое значение лирического эпизода в балладе «Судьба» («Но есть же счастье на земле!»).

Этот эпизод имеет много общего с лирическими любовными романсами и романсами-пейзажами Рахманинова. Длительное и томительное ожидание здесь выражено во многом подобно тому, как и в одном из лирических романсов – «Я жду тебя». Во второй части лирического эпизода «Судьбы», где раскрывается картина безмятежной и прекрасной ночной тишины, невольно вспоминается «Островок», где «еле дышит ветерок», куда «гроза не долетает». Подобные эпизоды встречаются во многих лирических романсах композитора (например, «Утро», «Здесь хорошо»).

Скорбные лирические романсы – «Тебя так любят все», «На смерть чижика», «Перед иконой», «К детям», «Ночь печальна», «Вокализ», «Вчера мы встретились» и другие уже – в большинстве



случаев раскрывают ту же тематику, что и многие драматические: трагизм одиночества и горечь утраченного счастья. Особо надо упомянуть о своеобразном чеховском монологе «Мы отдохнем», где Рахманинов сумел воплотить со всей чуткостью глубокую тоску по лучшей жизни трагических в своем *лиризме* чеховских героев – типичных представителей современной музыканту интеллигенции.

Подчеркнем, что именно в сфере лирической зарисовки, полной внутренней трагедийности, Рахманинов является художником, наиболее близким Чехову. В этом плане показателен и романс «Вчера мы встретились». О нем можно сказать, что он не только близок чеховскому рассказу, но и написан в чеховской манере. Сдержанное, подернутое легкой дымкой недосказанности произведение раскрывает тему неудовлетворенности, трагедию повседневности русского интеллигента, не знающего пути к лучшему. Как и Чехов, Рахманинов здесь лаконично повествует, рисует скупым мазком.

Как будто имея в виду романс «Ночь печальна» (на слова И. Бунина) или под его впечатлением, Чехов пишет свой рассказ «Враги», который Бунин считал одним из совершенных произведений Чехова. Писатель здесь очень тонко подмечает особенность человеческого характера, человеческой психики в национальном их преломлении, связывающие такие далекие сферы – лирику и драматизм, лирику и трагизм. Это качество рассказа было подмечено уже современниками художника. Так, В. А. Гольцев пишет: «Как художник, Чехов может опозитизировать горе, самую смерть...»². Добавим только, что эти слова можно отнести и к Рахманинову. «Тот отгалкивающий ужас, – пишет Чехов, – о котором думают, когда говорят о смерти, отсутствовал в спальне» (С., VI, 33). И далее. Было «что-то притягивающее, трогающее сердце, именно та тонкая, едва уловимая красота человеческого горя (выделено нами. – Л. С.), которую не скоро еще научатся понимать и описывать и которую умеет передавать, кажется, только музыка». Герои рассказа – земский врач Кирилов и его жена, только что потерявшие ребенка, «молчали, не плакали, как будто кроме тяжести потери, сознавали весь *лиризм* (выделено нами. – Л. С.) своего положения» (С., VI, 34). Таким же настроением проникнут и романс «К детям», кстати, обнаруживающий сюжетное сходство с рассказом «Враги».

Общезвестна особая роль *колокольности* (колокольных звонов) в творчестве Рахманинова. Почти все музыковеды, пишущие о нем, упоминают о колокольности в его музыке, о ее влиянии на творчество, о претворении в конкретных произведениях. Впервые это явление было отмечено Б. В. Асафьевым: «Любопытна привязанность Рахманинова к интонациям, невольно ассоциирующимся со звоном. В колокольных переливах, переборах и звонких отзвуках, может

быть, мужицких бубенцов и колокольчиков, вообще в музыке “колокольности”, в разлитии по воздуху “волн звука” композитора привлекала красота мерного развертывания, расцветания, наконец, разбега музыкальной интонации»³.

В этом плане интересны работы В. Н. Брянцевой, которая истоки колокольности в произведениях Рахманинова отмечает уже в его слуховых впечатлениях детства, формирование – в юношеских произведениях и, самое главное, делает вывод о колокольности как важной особенности национального стиля художника⁴.

Колокольность, развиваясь и эволюционируя, прошла через все творчество композитора. Это Прелюдии до-диез минор, ми-бемоль мажор, финал Первой сюиты для двух фортепиано, вступление ко Второму концерту, некоторые Этюды-картины, эпизод перед каденцией первой части Третьего концерта, кульминация первой части Третьей симфонии и многие другие страницы его произведений, где колокольность трактуется в широкой и разнообразной гамме.

Рахманиновская колокольность – от «красного звона» до зауспокойного – живая речь художника, горячая и страстная. Порыв и стремление, призыв, доходящий до крика, тревога, возрастающая до ужаса, – вот колокола Рахманинова. Густой и полный звук жизни, мягкий, колышущийся тон природы, щемящий, не находящий резонанса в волне тон души – тоже колокола Рахманинова. Но самая главная особенность этого явления, его суть в том, что тематика, связанная с колокольными звонами, имеет у композитора глубоко национальные истоки и получает в творчестве художника значение особой психологической сферы национальной образности.

На наш взгляд, таковы же особенности чеховской колокольности. А колокола у писателя «звучат» нередко. Это тоже сфера национальной образности, образа России, поданная ярко и убедительно. Таковы, например, колокольные звоны в уже упоминавшемся рассказе «Враги»: «Святою ночью... донесся протяжный звон большого колокола. Звон был густой, низкий, как от самой толстой струны контрабаса; казалось, прохрипели сами потемки... Не успели застыть в воздухе волны от первого удара, как послышался другой, за ним тотчас же третий, и потемки наполнились непрерывным, дрожащим гулом» (С., VI, 93–94). Такие примеры можно продолжить.

Известно, что Чехов и Рахманинов были знакомы, но, судя по письмам и воспоминаниям современников, испытывали взаимную симпатию задолго до первой встречи, как, впрочем, и после нее. Интересна запись в дневнике В. Н. Буниной, сделанная 24 сентября 1926 г., когда Рахманинов уже жил за границей: «Вспоминаю обед у Рахманиновых... Трогательное отношение к Чехову. Все просил Яна порываться в памяти и рассказать об Антоне Павловиче. Ян кое-что рассказал. Рахманинов очень заразительно смеялся. Рассказал, что



когда он был совершенно неизвестным, он в Ялте сопровождал Шаляпина. Чехов сидел в ложе. В антракте он подошел к нему и сказал: «А знаете, Вы будете большим музыкантом». Я сначала не понял и удивленно посмотрел на него, – продолжал С (ергей) В (асильевич), – а он прибавил: «У Вас очень значительное лицо». – Вы понимаете, что тогда для меня значили слова Чехова»⁵.

Объединяющим фактором этих двух великих художников, несомненно, явился Московский художественный театр, с которым сотрудничал Чехов и в котором работала его жена О. Л. Книппер-Чехова (этот театр очень любил Рахманинов), а также дружба их обоих с К. С. Станиславским и Ф. И. Шаляпиным.

Первое свидетельство знакомства писателя и музыканта – записка от 20 сентября 1898 г., посланная Чехову (он жил в это время в Ялте) и подписанная Шаляпиным, Рахманиновым и Миртовым: «Сейчас же, как придете домой, дорогой Антон Павлович, и прочтете эту писульку, идите в городской сад, мы там обедаем и Вас ждем»⁶. Известно, что в этот день Шаляпин выступал на сцене Городского театра с группой артистов «Русской частной оперы» при участии Рахманинова. В письме к М. П. Чехову от 19 сентября 1898 г. Антон Павлович сообщает: «Я в Ялте, дача Бушева... Приехал сюда только вчера», то есть 18 сентября⁶. 21-го же сентября писатель пишет Л. С. Мизиновой: «Милая Лика, Вы легки на помине. Здесь концертирует Шаляпин и С (екар)-Рожанский, мы вчера ужинали и говорили о Вас» (П., VII, 273). По-видимому, за этим ужином и произошло знакомство Чехова с Рахманиновым.

Почти сразу после этого (23 сентября) Чехов обращается к своей сестре М. П. Чеховой с просьбой: «Милая Маша, возьми 1 экз(емпляр) “Мужики” и “Моя жизнь”, заверни в пакет и, при случае, занеси в музыкальный магазин Юргенсона или Гутхейля для передачи Сергею Васильевичу Рахманинову» (П., VII, 276). Возможно, по получении этих рассказов Рахманинов в ответ на знак внимания со стороны Чехова посылает ему свою фантазию «Утес» с дарственной надписью: «Дорогому и высокоуважаемому Антону Павловичу Чехову, автору рассказа “На пути”, содержание которого с тем же эпиграфом служило программой этому музыкальному сочинению. 9 ноября 1898 г.» (партитура с этой надписью находится в Библиотеке им. А. П. Чехова в Таганроге).

Заметим, что на первой странице автографа четырехручного переложения написано: «Фантазия» и далее эпиграф – «Ночевала тучка золотая на груди утеса великана. Лермонтов». Получается, что к своей симфонической фантазии Рахманинов предпосылает две программы. Но в то же время совершенно ясно, что программа одна – это извечно русская проблема несбывшегося, идея несостоявшегося счастья. Она лежит в

основе лермонтовского «Утеса», как и рассказа «На пути». Ю. В. Келдыш считает, что рассказ Чехова «послужил лишь толчком к зарождению творческого замысла композитора»⁸. Известный музыковед считает, что «Рахманинова могла привлечь в чеховском рассказе не только сама ситуация – мимолетная встреча незнакомых мужчины и женщины, у которых возникает взаимное влечение, но жизненные пути их различны, и разлука наступает раньше, чем они успевают отдать себе ясный отчет в своем чувстве. Во многом близким оказался композитору и самый образ героя рассказа – “вечного странника” в жизни, ищущего, беспокойно мятущегося и не находящего ни чем удовлетворения»⁹. Думается, что это лишь одна из причин обращения Рахманинова к чеховскому рассказу, основная же, на наш взгляд, состоит в другом.

Невозможность, недостижимость счастья – эта тема пронизывает творчество обоих художников – и Чехова, и Рахманинова. Добавим, и И. Бунина, если вспомним такие рассказы, как «Чистый понедельник» или «Чарли», а также В. Набокова с его «Машенькой». В этом, видно, и есть загадочность русской души. И в русской литературе эта тематика отнюдь не случайна. Ведь вся народная протяжная лирическая песня, а этот жанр самый характерный для нашего музыкального фольклора и самый популярный и любимый народом, в сущности, об этом – о несбывшемся и несбываемом. Вспомним «Тонкую рябину» (кстати, одна из самых гениальных русских песен), которой никогда не «перебраться» к дубу. А ведь счастье совсем рядом, и она даже видит, как «тонкими ветвями» прижимается к нему. «Но нельзя рябине к дубу перебраться»... Об этом же поется и в других знаменитых русских песнях – «Ноченька», «Липа вековая», «Не одна во поле дороженька» и многих др.

А разве не об этом рассказ «На пути», вдохновивший Рахманинова, или пьесы, практически все, но особенно «Дядя Ваня». В рассказе эта идея несбыточности счастья, которое, казалось бы, рядом, почти декларирована, высказана, можно сказать, «впрямую»: «Ему (Лихареву. – Л. С.) вдруг стало казаться, что еще бы два-три хороших, сильных штриха, и эта девушка простила бы ему его неудачи, старость, безделье и пошла бы за ним, не спрашивая, не рассуждая. Долго стоял он, как вкопанный, и глядел на след, оставленный полозями... Скоро след от полозьев исчез, и сам он, покрытый снегом, стал походить на белый утес, но глаза его все еще искали чего-то в облаках снега» (С., V, 477).

У Рахманинова эта тема несбыточности счастья также находит широкое преломление, подчас объединяясь с темой одиночества. Это не только «Утес», но и оперы «Алеко» и «Франческа да Римини», // три русские песни // для хора и оркестра / и, конечно, многие романсы – «Я опять одинок». «Над свежей могилой», «По-



любила я на печаль свою», «Вчера мы встретились», «Ночью в саду у меня», «К ней», «Ау!», «Мы отдохнем».

А. П. Скафтымов в своей статье «К вопросу о принципах построения пьес А. П. Чехова» пишет о наиболее существенном принципе в драматургии чеховских пьес – «подводном течении», который впервые был отмечен К. С. Станиславским и В. И. Немировичем-Данченко: «Они раскрыли за внешне-бытовыми эпизодами и деталями присутствие непрерывного внутреннего интимно-лирического потока и все усилия своих творческо-сценических исканий справедливо направили к тому, чтобы сделать этот эмоциональный поток наиболее ощутимым для зрителя»¹⁰. «Подводное течение» – термин, введенный знаменитыми режиссерами для определения психологической ситуации, не выраженной в тексте, но предполагаемый им, обогащающий характеристики основных образов, можно применить и для определения психологического метода Рахманинова. Умение дать психологический подтекст – одна из важнейших особенностей композитора, во многом связанная с интонационно-тематическим развитием в его драматических романсах.

Часто «подводное течение» уже с самого начала предвещает закономерности развития и даже его итог. Так происходит в развернутом произведении типа баллады «Судьба» на слова Апухтина, занимающем особое место среди вокальных сочинений Рахманинова. В нем поставлена философская проблема жизни и смерти, столкновения человека и рока. Эта идея воплощена в контрасте образов человека и судьбы, данном в различных жизненных ситуациях и постепенном утверждении рокового образа на протяжении всего произведения.

Для обрисовки этого образа композитор использовал тему судьбы из Пятой симфонии Бетховена (в бетховенской же тональности – до минор), но на основе этой короткой темы-тезиса он развивает самостоятельный образ, сохраняя от темы ее «стучащий» ритм, дающий начало мрачной маршевости.

Развитие темы рока – этого своеобразного лейтмотива, через динамизацию, и тембровую, и гармоническую, и осуществляет «подводное течение», приводящее к окончательному утверждению образа в конце. Целеустремленно его развитие не только в соответствии с текстом, но и в тех моментах, когда в нем прямо не говорится о роке и даже, наоборот (во втором эпизоде), – в тексте речь идет о счастье, о любовном свидании, а в партии фортепиано вызревает тема рока. Это и составляет «второй план» баллады, ее «подводное течение».

Драматический подтекст обнаруживается и в монологах «Все отнял у меня», «Пощады я молю». В последнем он имеет двойственный характер. С одной стороны, это активный, волевой порыв,

выраженный как в вокальной партии (взволнованный ритм отдельных фраз), так и в фортепианной («бурлящая» фактура с «вырывающимися» секундовыми интонациями). С другой стороны, мятежный порыв как бы скован: тонический органичный пункт, отсутствие определенной точки, к которой стремится восходящее секундовое движение в фортепианной партии, как будто являющееся началом мелодии, но не имеющее возможности развернуться.

Симптоматичен в этом плане монолог на слова Чехова «Мы отдохнем», представляющий собой фрагмент заключительного высказывания Сони из пьесы «Дядя Ваня». Не существует даже краткого анализа этого романса, в то время как он очень интересен, особенно с точки зрения воспроизведения здесь подтекста. Это драматический монолог в одной из любимых тональностей Рахманинова – ре миноре – декламационного склада. Такая нарочитая декламационность в романсах, в общем, не свойственна вокальному стилю композитора. Можно предположить, что Рахманинов здесь следует за «темпоритмом» исполнения этого монолога О. Книппер-Чеховой в Художественном театре.

Поначалу вокальная партия развивается в соответствии с текстом Чехова: «Мы отдохнем, мы услышим ангелов, мы увидим все небо в алмазах». Особой лирической выразительности достигает она на слова: «И наша жизнь станет тихую, нежною, сладкою, как ласка». Казалось бы, все предвещает прекрасную, безоблачную жизнь героев – Сони и дяди Вани. Но в конце монолога на ключевую фразу «Мы отдохнем» вместо ожидаемого мажора (третья ступень ре минора) звучит минор (третья минорная), как бы перечеркивая все светлые надежды на будущую «тихую, нежную» жизнь и утверждая – «не отдохнете».

Параллели между двумя великими художниками можно было бы продолжить, но этого не позволяют сделать рамки статьи. Это лишь первая попытка в нашем музыковедении коснуться данной проблемы, думается, что впереди ее ждет более широкое и масштабное исследование.

Примечания

- ¹ См.: *Келдыш Ю.* Рахманинов и его время. М., 1973 ; *Брянцева В. С. В.* Рахманинов. М., 1976 ; *Скафтымова Л.* Основные черты стиля С. В. Рахманинова предоктябрьского десятилетия : автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Л., 1979.
- ² Цит по: *Чехов А. П.* Полное собрание сочинений и писем : в 30 т. Сочинения : в 18 т. / АН СССР. Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького. М. : Наука, 1974–1982. Т. 6. С. 632 (комментарий). В дальнейшем цитируется это издание с указанием в тексте серии (С. – Сочинения), тома римскими цифрами и страниц – арабскими цифрами.
- ³ *Асафьев Б.* Избранные труды : в 2 т. М., 1954. Т. 2. С. 503.



- ⁴ См.: *Брянцева В.* Фортепианные пьесы С. Рахманинова. М., 1966; *Она же.* С. В. Рахманинов. М., 1976.
- ⁵ *Рахманинов С.* Литературное наследие: в 3 т. М., 1978–1980. Т. 1. С. 546.
- ⁶ Там же. С. 280.
- ⁷ *Чехов А. П.* Полное собрание сочинений и писем: в 30 т. Письма: в 12 т. / АН СССР. Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького. М.: Наука. 1974–1983. Т. 7. С. 270.

- В дальнейшем цитируется это издание с указанием в тексте серии (П. – Письма), тома римскими цифрами и страницы – арабскими цифрами.
- ⁸ *Келдыш Ю.* Указ. соч. С. 130.
- ⁹ Там же.
- ¹⁰ *Скафтымов А.* Полн. собр. соч.: в 3 т. Самара, 2008. Т. 3. С. 445.

УДК 821.161.1.09-2+929 Чехов

«ШАРЛОТТА – ЗНАК ВОПРОСА». ИГРА И СУДЬБА ШАРЛОТТЫ ИВАНОВНЫ

К. М. Захаров

Саратовский государственный университет
E-mail: zahodite@list.ru

В статье рассматривается образ гувернантки Шарлотты Ивановны, героини «Вишневого сада». Ключом к пониманию образа становятся реализующиеся в тексте мотивы игры. Уделяется внимание также истории создания и сценической судьбе персонажа.
Ключевые слова: игра, комедия, образ, Чехов.

«Sharlotta – a Question Mark». The Play and the Fate of Sharlotta Ivanovna

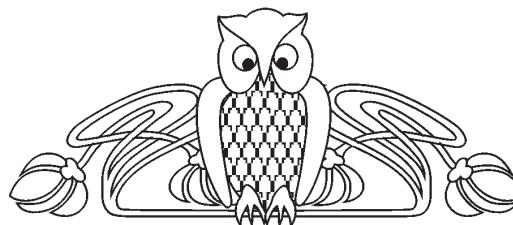
K. M. Zakharov

In the article the image of the governess Sharlotta Ivanovna, a character from *Vishnevyy Sad (The Cherry Orchard)*, is analyzed. The motives of the play realized in the text are key to understanding the character. The story of creation and the stage fate of Sharlotta Ivanovna are also considered in the article.
Key words: play, comedy, character, Chekhov.

Работая над комедией «Вишневый сад», А. П. Чехов уверял, что в этой пьесе «всё случайно», однако нельзя слова эти понимать буквально. Каждый образ в комедии является неотъемлемым и важным компонентом общего построения произведения, созданным не ради одного только колорита, но подчиняющимся единому авторскому замыслу.

В своих работах, посвященных вопросам чеховской драматургии, А. П. Скафтымов из всех героев «Вишневого сада» особо выделял гувернантку Шарлотту Ивановну. «В других лицах нет столь открытой драмы осознанного одиночества, но обособленность за каждым остается, в каждом случае сохраняя двойную тональность, то смешную, то печальную»¹, – писал он.

Фигуру Шарлотты Ивановны всегда отличала интересная судьба. Уже самые первые читатели пьесы не могли пройти мимо ее упоминания: «...и если было возможно, я хотел бы пережить все роли, не исключая милой Шарлотты»², – писал А. П. Чехову в знаменитом письме К. С. Станиславский, прочитав «Вишневый сад». «Все



вторые лица, в особенности Шарлотта, особенно удались»³, – отмечал Немирович-Данченко.

Интерес и симпатию проявляли к этому образу и артисты Художественного театра, о чем свидетельствуют письма О. Л. Книппер Чехову. Впрочем, это было ожидаемым эффектом. Ведь пока длилась работа над постановкой комедии, сам Чехов чрезвычайно переживал за будущую сценическую трактовку этой роли. Об этом свидетельствуют многочисленные письма, содержащие следы упрямого беспокойства:

Шарлотта – знак вопроса. В четвертом акте я вставляю еще ее слова; вчера у меня очень болел живот, когда я переписывал IV акт, и я не мог вписать ничего нового. Шарлотта в IV акте проделает фокус с калошами. Трофимова. Раевская не сыграет. Тут должна быть актриса с юмором»⁴.

Напиши также, кто будет играть Шарлотту. Неужели Раевская? Ведь тогда будет не Шарлотта, а несмешная, претенциозная Евдоксия (Письма, 11, 279).

Кто играет Шарлотту? (Письма, 11, 280).

Шарлотта – знак вопроса ..., конечно, нельзя отдавать Помеловой, Муратова будет, быть может, хороша, но не смешна. Это роль 2-жи Книппер (Письма, 11, 293).

Намеченная для госпожи Книппер роль, однако же, менялась в процессе работы над пьесой несколько раз. С одной стороны, «*Любовь Андреевну играть будешь ты, ибо больше некому*» (Письма, 11, 273), а с другой – «*Ах, если бы ты в моей пьесе играла гувернантку. Это лучшая роль, остальные мне не нравятся*» (Письма, 11, 258).

О. Л. Книппер сыграла Раневскую. Чехов в дни начала работы театра над пьесой воспринимал это как вынужденную меру: «*Три года я собирался писать “Вишневый сад” и три года говорил Вам, чтобы вы пригласили актрису для роли Любови Андреевны. Вот теперь и раскладывайте пасьянс, который никак не выходит*» (Письма,