

Константин Станиславский

Письма 1886-1917

**Москва
«Книга по Требованию»**

УДК 82-94
ББК 63.3-8
С75

Станиславский К.
С75 Письма 1886-1917 / Константин Станиславский – М.: Книга по Требованию, 2012. – 678 с.

ISBN 978-5-4241-1496-0

В книге публикуются избранные письма Станиславского к деятелям искусства, литературы и науки, а также к родным, друзьям и ученикам, начиная с юношеских лет и кончая последними годами его жизни. Широко представлена переписка Станиславского с крупнейшими писателями, художниками, актерами и режиссерами современного театра. Письма являются ценнейшим первоисточником для изучения творческой личности Станиславского, его эстетических воззрений и общественной деятельности. Они охватывают широкий круг вопросов теории и практики современного театра, раскрывают существо эстетических взглядов Станиславского. Большинство писем публикуется впервые.

ISBN 978-5-4241-1496-0

© Издание на русском языке, оформление
«YOYO Media», 2012

© Издание на русском языке, оцифровка,
«Книга по Требованию», 2012

Константин Сергеевич
Станиславский
Письма 1886-1917

Письма К. С. Станиславского

Вступительная статья

Письма Станиславского занимают особое и значительное место в его наследии. Об этом свидетельствует уже одно только их количество: в различных архивах, музеях и частных собраниях хранится около двух тысяч писем Станиславского и его автографов на книгах и портретах. Но даже и эта большая цифра, судя по многим данным так называемой встречной корреспонденции, охватывает далеко не все эпистолярное наследие Станиславского. До сих пор еще остаются, к сожалению, недоступными многие письма, хранящиеся у частных лиц как в нашей стране, так и за рубежом.

Не претендуя на полноту собрания, мы публикуем все те известные нам письма Станиславского, которые представляют наибольший интерес при изучении его жизни и творчества. Они располагаются в двух томах в хронологическом порядке; приблизительно две трети публикуемых писем впервые становятся достоянием советского читателя.

Круг адресатов Станиславского, включающий более двухсот имен, очень определенно характеризует круг его интересов, привязанностей, творческих тяготений. Среди его адресатов много людей, которым он пишет постоянно или часто, и почти совсем нет случайных фигур. Наиболее обширны серии писем к Вл. И. Немировичу-Данченко, А. П. Чехову, М. П. Лилиной, О. Л. Книппер-Чеховой, критику и другу Художественного театра Л. Я. Гуревич, артистке Александринского театра В. В. Котляревской-Пушкаревой, считавшей себя ученицей Станиславского и проявлявшей на протяжении многих лет постоянный живой интерес к его творчеству.

Среди писателей и поэтов, с которыми Станиславский переписывается в разные годы, — А. А. Блок, В. Я. Брюсов, С. А. Найденов, Е. Н. Чириков; сохранились и ранние его письма к Л. Н. Толстому.

Есть основания полагать, что письма Станиславского к А. М. Горькому сохранились или, во всяком случае, дошли до нас далеко не полностью, поэтому их сравнительно немного и в нашем издании. Но образ Горького, его творчество и общественно-политическая деятельность часто получают то или иное освещение и вызывают отклик в переписке Станиславского. В числе корреспондентов Станиславского видные общественные деятели, принимавшие близкое участие в судьбе руководимых им театров, — А. Ф. Кони, А. В. Луначарский, Н. А. Семашко; близкие ему по своему отношению к театральному искусству критики — Л. Я. Гуревич, Н. Е. Эфрос, С. В. Флеров (Васильев), С. А. Андреевский; известные художники, с которыми его связывала совместная работа в театре, — А. Н. Бенуа, М. В. Добужинский, А. Я. Головин. Основная же масса писем широко охватывает актеров и режиссеров разных поколений. Здесь представлены учителя, соратники и главным образом ученики Станиславского: Г. Н. Федотова, М. Н. Ермолова, М. Г. Савина, А. П. Ленский, Л. В. Собинов, А. А. Яблочкина, О. Л. Книппер-Чехова, В. И. Качалов, И. М. Москвин, М. П. Лилина, Л. М. Леонидов, В. В. Лужский, А. А. Санин, М. Ф. Андреева, В. Ф. Грибунин, Г. С. Бурджалов, Н. А. Подгорный, О. В. Гзовская, Л. А. Сулержицкий, А. А. Стахович, Н. А. Попов, Е. Б. Вахтангов, Н. А. Смирнова, А. В. Богданович, М. Л. Мельцер, О. И. Пыжова и многие другие. В советскую эпоху письма к отдельным актерам, ре-

жиссерам и театральным педагогам все чаще перемежаются обращениями к целым театральным и студийным коллективам — в первую очередь, конечно, к Художественному театру и к Оперной студии-театру имени Станиславского.

То немного, чем мы располагаем для настоящего издания из переписки Станиславского с деятелями западного театра, в сочетании с его письмами к родным и друзьям во время заграничных путешествий и гастролей, позволяет хотя бы отчасти представить себе диапазон его интересов и связей в самых разнообразных сферах мирового театрального искусства. В этом смысле большое значение имеют даже единичные письма Станиславского к бельгийскому драматургу-символисту М. Метерлинку, к известным режиссерам — М. Рейнгардту, Г. Крэггу, Ж. Эберто, Ф. Жемье, к руководителю чешского Национального театра Я. Квапилу, к знаменитой танцовщице Айседоре Дункан, к театральным критикам Л. Бенафу (Франция) и А. Керру (Германия).

Наконец, нельзя не выделить среди корреспондентов Станиславского его родных. В полном своем объеме письма к родным могли бы составить целую книгу. Мы выбрали из них преимущественно те, в которых общие театральные интересы семьи Алексеевых нашли наиболее яркое выражение и где отражены этапы творческой биографии Станиславского. В письмах к родителям, брату, сестре, дочери, сыну и внучке во всем своем обаянии предстает пленительный, чистейший и благороднейший облик Станиславского — любящего, отзывчивого и в то же время непоколебимо требовательного и по отношению к самым близким ему людям.

Знание писем Станиславского неотделимо от его эпистолярного таланта. Он умел и любил писать письма, и, как бы он ни жаловался иногда на чрезмерную широту своей корреспонденции, общение с людьми искусства в письмах всю жизнь оставалось для него внутренней необходимостью. Он писал свои письма не только в редкие часы и дни отдыха, обычно вынужденного, а не добровольного, но преимущественно среди самой кипучей работы. Его письма органически сливаются со всем бурным потоком его напряженнейшей творческой жизни.

Поистине поразительно его умение буквально за полчаса, во время спектакля, в перерыве между выходами на сцену, набросать на страницах письма целую программу на долгий срок дальнейшей жизни театра, обобщить в четких формулах целые периоды своих исканий. В редкостной степени он обладал способностью выразить в письме то ту, то другую сторону своей личности и раскрыть свой внутренний творческий мир, всегда полный увлечений, поисков и открытий.

Он почти никогда не сочинял и не отделял литературно своих писем и меньше всего был озабочен их «стилизацией» во вкусе адресата. Обычно он отправлял их, даже не перечитывая, очевидно, инстинктивно дорожа непосредственностью высказанного. Однако эта непринужденность формы не лишает большинство писем Станиславского яркого литературного своеобразия. Нельзя не оценить красочность и точность его описаний природы, событий, встреч, произведений искусства. Он все видит глазами художника с острой восприимчивостью и резкостью «приятной» и «неприятной» окружающей жизни. Он передает свои впечатления, минуя красивые шаблоны и избитые «общие места», ясно и образно, путем своего особенного художнического видения. Поэтому, что бы он ни описывал — путешествие ли на знаменитый финский водопад Иматру или традиционный ритуал купеческой свадьбы в имении Алексеевых Любимовке,

пестроту парижских театров или гастроль МХАТ в Америке, — письма Станиславского всегда в той или иной мере выражают его неповторимые творческие черты. Он замечательно владеет искусством эпистолярной характеристики, портрета, мгновенной и исчерпывающей зарисовки. В этом искусстве ему свойствен и искренний пафос, и тонкий юмор, и безошибочный психологический акцент, позволяющий нам сразу увидеть главное в человеке, которого он описывает. Так возникают в его письмах монументальные и в то же время полные живого творческого трепета образы Ермоловой и Федотовой, звучат волшебные тембры Неждановой и Собинова, вырисовывается обаятельно простой, ласковый и мужественный облик Горького, жадно слушающего на Капри вести с родины и вместе со Станиславским мечтающего о воспитании нового актера для нового театра России.

Иногда Станиславскому достаточно для психологического портрета буквально нескольких слов. Так он описывает Элеонору Дузе, уже старую и больную, приехавшую без предупреждения на один из гастрольных спектаклей Художественного театра в Нью-Йорке и незаметно сидящую где-то в задних рядах партера. Так схватывает он как бы на лету внутреннюю сущность Качалова, описывая его на летнем отдыхе во французском городке Сен-Люнэре в кругу семьи и близких друзей, а потом в работе над «Гамлетом». В других случаях характеристика дается им подробно, развивается в ряде писем, иногда отражая его меняющееся отношение к человеку. Так, восторженный гимн Айседоре Дункан, ломающей все каноны классической хореографии ради внутренней правды свободного, одухотворенного музыкой танца сменяется иронией разочарования, когда Станиславский впоследствии описывает Дункан в шикарной обстановке ее парижской квартиры-студии, ничего общего не имеющей с высоким искусством. Другие развернутые в письмах характеристики-портреты возникают вне каких-либо контрастов; просто с течением времени они приобретают новые черты, глубже раскрывающие внутренний мир человека. Таков в эпистолярном изображении Станиславского один из его любимейших учеников, воспитатель театральной молодежи, энтузиаст и мечтатель Л. А. Сулержицкий.

Познавательное значение писем Станиславского огромно, несмотря на то что их содержание ограничивается почти исключительно театральным искусством. Когда бы и кому бы ни писал Станиславский, он писал о театре, который был всепоглощающим смыслом его жизни. Даже самые большие события эпохи отражались в его письмах не непосредственно и не умозрительно, а через призму творчества, через новые напряженные творческие искания и новые мысли об общественных задачах театра. Это не значит, что политическая и социально-философская проблематика чужда Станиславскому; она лишь предельно сконцентрирована вокруг наиболее близких ему вопросов искусства. Чтобы убедиться в этом, достаточно оценить хотя бы ту упорную, непримиримую антибуржуазную тенденцию, с которой он защищает Художественный театр от идейного снижения его творчества, стремясь сделать его общедоступным даже в самые тяжелые дореволюционные годы. А в советскую эпоху — каким подлинным социалистическим гражданским пафосом одухотворены его письма о небывалой ответственности художника перед народом, его мысли о том, что только художник-герой достоин звания артиста в стране героического революционного созидания, его призывы к содружеству театров всех стран в интересах всеобщего

мира.

В области истории Художественного театра письма Станиславского являются ценным дополнением к его книге «Моя жизнь в искусстве». Почти каждая глава этой книги получает в них внутреннее развитие или документальное подтверждение. Мемуары Станиславского, написанные в 1923 году, таким образом, сочетаются с непосредственными отзвуками и свидетельствами тех далеких прошлых дней, о которых он вспоминает в книге, а дальнейшая жизнь Художественного театра, не вошедшая в книгу, как бы продолжается на страницах писем. Продолжается в них и творческая автобиография Станиславского.

В особом аспекте предстает в письмах так называемая «система Станиславского» — основа творческого метода Художественного театра. Она дана здесь в развитии, в процессе своего становления на протяжении многих лет. По письмам можно в известной мере проследить историю создания «системы», процесс ее постепенного обогащения и углубления. В письмах разных лет можно увидеть огромный, поистине титанический труд Станиславского в области науки о театре, представить себе все этапы его литературно-театрального творчества, начиная с первых набросков «Руководства для начинающих артистов» и кончая фундаментальной «Работой актера над собой».

Но еще важнее то, что в некоторых письмах мы находим наряду с изложением «системы» (которое, конечно, в несравненно большей полноте и последовательности дано в книгах о «работе актера») непосредственные уроки Станиславского. В этих письмах (к В. В. Котляревской, О. В. Гзовской, О. Л. Книппер-Чеховой, Л. М. Леонидову, О. И. Пыжовой и другим) «система» раскрывается в действии, вернее сказать, в прямом воздействии режиссера-педагога Станиславского на того или иного актера, работающего над ролью. Здесь его теория сливается с его творческой практикой и от этого становится непреодолимо убедительной и по-особенному доступной. И не только система работы актера над собой и над ролью, но и вся эстетическая система воззрений Станиславского на искусство театра в целом приобретает в письмах живую конкретность, переплетаясь с творческой деятельностью Станиславского — режиссера, актера и руководителя театра.

Разумеется, даже среди избранных писем Станиславского встречаются такие, значение которых в наше время остается лишь биографическим или только историко-познавательным. Но большинство его писем как будто адресовано нам сегодня. В противовес убогому представлению об «учительствующем» Станиславском, сухом наставнике актеров, они дают радость общения со Станиславским подлинным — страстным, увлекающимся, противоречивым, изменчивым и всегда неподкупно правдивым. В них звучит его живой голос, зовущий вперед, требовательный и ободряющий, и бьется сердце, необыкновенно чуткое ко всему истинно новому и талантливому в искусстве. В них, как в живительном источнике, можно найти ответы на многие вопросы, волнующие современный театр.

* * *

Так же как и книга «Моя жизнь в искусстве», письма Станиславского освещают предысторию, зарождение и этапы творческой деятельности Художественного театра в неразрывной связи с его личным актерским и режиссерским творчеством. В немногочисленных юношеских письмах Константина Алексея

— будущего Станиславского — к родным и друзьям перед нами проходит последний период работы домашнего любительского кружка Алексеевых, окончившийся постановкой оперетты Сюлливана «Микадо». Они дают представление об атмосфере дома Алексеевых, где вся семья живет театральными увлечениями и где центральные события дня — репетиции, спевки, литературно-музыкальные вечера и спектакли.

Следующий цикл писем посвящен любительскому Обществу искусства и литературы, душою которого стал Станиславский. Здесь можно найти интересные данные об организации Общества, его репертуаре и труппе, о том, с каким увлечением Станиславский собирал для предполагаемых постановок всевозможные бытовые, этнографические и исторические материалы, с какой необычной для того времени требовательностью он относился к внешней стороне своих первых постановок, добиваясь единства и целостности всего строя спектакля.

Накануне создания Художественного театра Станиславский пишет ряд программных писем, значение которых выходит далеко за пределы интересов Общества искусства и литературы. Например, в письмах к старшинам Охотничьего клуба (в помещении этого клуба руководимые Станиславским любители давали свои спектакли) и к известному антрепренеру М. В. Лентовскому во многом предвосхищаются те организационные и этические принципы, на которых впоследствии был создан Художественно-Общедоступный театр. Замечательное письмо к французскому критику Л. Бенару от 20 июля 1897 года можно смело назвать, наряду с «Художественными записями» предшествующего периода, краткой программой сценического реализма в понимании Станиславского. На материале современных спектаклей мировой классики в России, Германии и Франции Станиславский в этом письме ставит вопрос о подлинной и мнимой традиции в театральном искусстве, отвергая традицию, переходящую в рутину. Видя сущность подлинной и непреходящей традиции реалистического театра в знаменитом наставлении Гамлета актерам, он защищает Шекспира от «отживших условностей» *Comedie Francaise* — театра, который позднее будет олицетворять в его глазах «искусство представления», противоположное непосредственному переживанию на сцене. «Гений вдохновляется правдой, красотой, самой жизнью», — пишет он, противопоставляя в репертуаре Шекспира искренний темперамент Сальвини напыщенной игре Муне-Сюлли, «громадный талант» которого «изуродован фальшивыми традициями». С тех же позиций он отдает предпочтение Ленскому и актерам немецкого Мейнингенского театра, сравнивая их исполнение Мольера с игрой прославленных актеров *Comedie Francaise*. «Мы, русские, привыкли прислушиваться, что делается и говорится у вас, — пишет Станиславский Бенару. — Отрешитесь же поскорее от традиций и рутины, и мы последуем вашему примеру. Это будет мне на руку, так как я веду отчаянную борьбу с рутинной у нас, в нашей скромной Москве. Поверьте мне, задача нашего поколения — изгнать из искусства устарелые традиции и рутину, дать побольше простора фантазии и творчеству. Только этим мы спасем искусство».

История создания Художественного театра по-разному отражена в письмах Вл. И. Немировича-Данченко и К. С. Станиславского периода подготовки к открытию первого сезона. Письма Немировича-Данченко в более обобщенной и концентрированной форме выдвигают основные положения идейно-творческой программы молодого театра; в письмах Станиславского эти проблемы находятся

большей частью как бы на втором плане, в «подтексте» сообщений о событиях дня, в пестроте разнообразных впечатлений от встреч с актерами на первых репетициях, в нагромождении бесчисленных каждодневных дел и задач, связанных с подготовкой первых спектаклей. Тем не менее важнейшие принципы всесторонней реформы драматической сцены, предпринятой основателями Художественного театра, совершенно явственны в письмах Станиславского к Немировичу-Данченко 1897 и 1898 годов.

Из перечней и оценок множества обсуждаемых ими пьес видно, с какой ответственностью относится Станиславский к репертуару, отвергая все, что может его засорить, как он боится искажения идеи общедоступности и художественности, в воплощении которой он видит «лицо» будущего театра.

Характеристики приглашаемых в труппу актеров, с которыми Станиславский знакомится в это время лично или которых вспоминает по прежним своим впечатлениям, определяют критерии непоколебимых требований, предъявляемых им актеру, достойному стать строителем нового театра.

В описании атмосферы репетиций в Пушкино, где только что сформировавшаяся труппа проводила лето 1898 года и готовилась к открытию первого сезона, отчетливо вырисовываются новые устои творческой этики, основанной на беззаветной, жертвенной преданности общему делу.

И о чем бы ни писал Станиславский в этот период, неизменным внутренним лейтмотивом всех его писем остается стремление разрушить сковывающие театр шаблоны и косные традиции, заменить искусственную, искаженную жизнь на сцене поэтической жизненной правдой. Этот стремительный натиск на все опоры старого театра и радость первых завоеваний ощутимы не только тогда, когда Станиславский взволнованно пишет о «новом рождении» Москвина на черновой генеральной репетиции «Царя Федора Иоанновича», но и когда он сообщает о подготовке здания театра, о шитье костюмов по музейным образцам, об изготовлении декораций и бутафории, о поездках с целью сбора подлинных бытовых материалов для обстановки спектакля, о закупках, заказах, расходах, постановочных изобретениях, о любой мелочи театрального быта, в которой так или иначе проявляется борьба с ненавистной ему рутинной.

Письма к Чехову и о Чехове, естественно, образуют центр переписки Станиславского в первый период жизни Художественного театра, до 1905 года. Они окружены немаловажными для истории МХТ и творческой биографии Станиславского письмами, связанными с его режиссерской работой над «Смертью Иоанна Грозного», «Снегурочкой», «Властью тьмы». К ним примыкают интересные описания первых петербургских гастролей театра и их общественного резонанса. Но чеховская тема остается все время основной на протяжении всего этого периода. Ее не заслоняет даже такое важнейшее событие в жизни Художественного театра, как постановка первых пьес Горького «Мещане» и «На дне». Характерно, что именно Чехову в первую очередь Станиславский сообщает о ходе репетиций этих пьес, о новых приемах игры, которых они потребовали, Чехову подробно объясняет причины, мешающие ему взять на себя исполнение роли Нила в «Мещанах», ему же пишет об огромном успехе «На дне». В его восприятии Чехов и Горький связаны своим участием в создании нового театра, но, как бы ни было сильно его увлечение Горьким, властителем дум его в этот период остается Чехов.

В ранних письмах к Немировичу-Данченко, в начале работы над режиссерской партитурой «Чайки», Станиславский признается, что он еще «не пропитан» Чеховым: «Понимаю только, что пьеса талантлива, интересна, но с какого конца к ней подходить — не знаю. Подошел наобум...» Это признание не следует понимать буквально, хотя оно и совпадает с общеизвестным свидетельством Станиславского (в его позднейших воспоминаниях) о том, что он сначала не понимал до конца всей значительности и прелести пьесы Чехова. «Наобум», то есть интуитивно, он находил, создавая свой режиссерский план первого чеховского спектакля, такие глубокие психологические решения, такие точные бытовые краски и яркие жизненные детали, которые, по определению Немировича-Данченко, приближались «к толстовской гениальности».

Впервые так пристально вглядываясь в чеховских героев, он угадывал их затаенную сущность каким-то внутренним слухом и зрением. Раскрывая скупые авторские ремарки, он окружал этих людей обстановкой, которая казалась от них неотделимой. С помощью пауз, вещей, мизансцен, игры света на сцене и звука за сценой он создавал «настроение» пьесы, ее живую и поэтическую атмосферу. И если в этой первой работе Станиславского над чеховской пьесой его режиссерская фантазия подсказывала ему иногда слишком многочисленные и мелкие или, наоборот, слишком громоздкие бытовые подробности, несовместимые с прозрачностью чеховского стиля, их нетрудно было отсеять на репетициях, которыми руководил Немирович-Данченко или которые проводились ими совместно.

Дальнейшие письма к Чехову и о Чехове свидетельствуют о том, как быстро кончился у Станиславского период «интуитивного» восприятия его творчества, сменившись глубоким проникновением и уже никогда с тех пор не исчезавшим чувством внутренней близости. Он зачитывается рассказами Чехова, с наслаждением играет Астрова в «Дяде Ване», восторженно принимает новые чеховские пьесы — «Три сестры» и «Вишневый сад». Теперь уже Чехов для него не только любимый писатель, но неоценимый союзник в борьбе за новый театр. Так же как и Немирович-Данченко, он видит в Чехове «главного виновника успеха», «создателя» Художественного театра. Рассказывая Чехову о репетициях «Трех сестер», Станиславский пишет ему: «Мы часто вспоминаем о Вас и удивляемся Вашей чуткости и знанию сцены, той новой сцены, о которой мы мечтаем». Слух о намерении Чехова выйти из состава пайщиков театра, оказавшийся впоследствии недоразумением, воспринимается им как катастрофа всего дела, и он посылает Чехову письмо, полное отчаяния и боли, умоляя его не разрушать «слияния лучшего русского писателя с тем художественным учреждением, которое создано и упрочилось его произведениями».

Письма о репетициях «Трех сестер» и «Вишневого сада» нельзя назвать иначе, как письмами влюбленного в чеховский талант режиссера. Эта влюбленность сквозит во всем — в первых взволнованных откликах на только что прочитанную пьесу, в отчетах о найденных планировках, мизансценах, звуковых красках, мельчайших деталях оформления. С глубоким проникновением в драматургический стиль Чехова Станиславский описывает пейзажи и интерьеры будущих спектаклей, раскрывает «настроение» каждого акта и рассказывает о поисках той внутренней душевной характерности каждого образа, которую он называет «тоном». Мы видим, как разрозненные и пестрые жизненные впечатления Станиславского концентрируются и творчески перерабатываются им в

постановке «Вишневого сада», над режиссерским экземпляром которого он работает ночи напролет.

Как и всегда в работе над чеховской пьесой, он с волнением ждет от автора советов, пожеланий или хотя бы подтверждения того, что подсказала ему его режиссерская фантазия; он больше всего боится повторения однажды найденных приемов «чеховского спектакля». Среди художественных деталей и частностей, рядом с отдельными режиссерскими находками, которыми Станиславский спешит поделиться с Чеховым, вдруг возникает мысль, факт или признание большой принципиальной важности: так, например, восприняв первоначально «Вишневый сад» как трагедию и категорически отказавшись видеть в этой пьесе что-либо иное, Станиславский в середине работы пишет Чехову: «Чудится, что и вся пьеса пойдет в каком-то ином тоне, чем предыдущие. Все будет бодрее, легче».

Станиславский редко и мало говорит в письмах о своих ролях. Тем более драгоценны те строки его писем к Чехову, где он пишет, хоть и очень кратко, о своем отношении к образам Вершинина и Гаева, о том, почему он боится играть роль Лопухина, которую предназначал ему автор, о своих творческих муках в связи с исполнением Брута в «Юлии Цезаре» и Берника в «Столпах общества» Ибсена.

В годы личного общения Станиславского с Чеховым имя любимого писателя почти не сходит со страниц его писем к близким ему людям. О Чехове он пишет всегда с особенной нежностью, с особенной сердечной заботой и чутким пониманием его души. Как будто научившись у самого Чехова сдержанности в выражении самых сокровенных и сильных чувств, он говорит о нем так, как можно говорить только о человеке, с которым внутренне сроднишься навсегда.

Узнав за границей о кончине Чехова, он пишет жене: «Беспрестанно преследует одна мысль — это Чехов. Я не думал, что я так привязался к нему и что это будет для меня такая брешь в жизни». И в другом письме: «Плакал, читая в газете описание похорон». О. Л. Книппер-Чехова в эти же дни получила от него письмо, где говорилось: «К счастью, я захватил с собою два тома рассказов милого Антона Павловича, и в настоящую минуту его книги — мои лучшие друзья. Перечитываю их по второму разу и между строками угадываю то, что может быть понятно только тем, кто близко видел этого человека, самого лучшего из всех людей».

В письмах 1905–1917 годов, непосредственно связанных с дальнейшими этапами творческого развития Художественного театра, уже нет такого явно ощутимого внутреннего центра, каким был Чехов для первого периода. Художественный театр потерял Чехова и вскоре, после постановки «Детей солнца» Горького, надолго лишился возможности в условиях политической реакции ставить горьковские пьесы. Вызванный к жизни подъемом революционно-освободительного движения конца прошлого века, театр современной темы и демократических идей утратил своих учителей-драматургов в самый напряженный исторический момент, когда решалась дальнейшая судьба русской революции. С 1905 года для Художественного театра, как и для всей той русской интеллигенции, которая не была связана непосредственно с пролетарской борьбой, но и не предала под напором реакции своих демократических убеждений, наступила длительная тягостная пора сложнейших противоречий.

Мучительно сложная и внутренне противоречивая жизнь театра в период