Г. Бродская

Алексеев-Станиславский, Чехов и другие Вишневосадская эпопея

II том 1902 - 1950-е

«ВИШНЕВЫЙ САД» А.П.ЧЕХОВА И ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕАТРА НАЧАЛА И КОНЦЫ (1902 - 1904)

ГЛАВА 1

ЛЮБИМОВСКИЙ КОНТЕКСТ «ВИШНЕВОГО САДА» А.П.ЧЕХОВА

Весной 1902 года Чеховы — Антон Павлович и Ольга Леонардов­на пережили самую тяжелую полосу в своей супружеской жизни, едва перевалившей за первую годовщину. К легочной хронике Чехова доба­вилась серьезная болезнь Ольги Леонардовны, сопровождавшаяся та­кими нечеловеческими болями, что она «хотела покончить с собою», — свидетельствует друг семьи Чеховых артист Художественного театра Александр Леонидович Вишневский (1.3.0п.З.Ед.хр.21:8об.). Когда у Ольги Леонардовны в Москве случались приступы, днем ли, ночью ли, вызывали Вишневского. Неженатый, он жил в меблированных комна­тах в московской гостинице «Тюрби» на углу Неглииной и Звонарско­го переулка, в одном доме с Ольгой Леонардовной.

«Я, конечно, по обыкновению плакал и страдал, так как жаль ее и бедного Антона Павловича, который был кроток, беспомощен и нео­быкновенно жалок», — сообщал Вишневский Л ил иной вслед за очеред­ным вызовом к больной (1.2.№4844).

Лилина после окончания сезона отправилась с детьми за границу, поджидая там Станиславского. В Любимовке они намечали провести конец отпуска. Станиславский задержался в Москве, завершая свои ди­ректорские дела по фабрике и театру. Осенью предстоял переезд Худо­жественного из «Эрмитажа», арендованного у Щукина, в собственный дом, выкупленный на деньги Саввы Тимофеевича Морозова, одного из директоров МХТ, у купца Лианозова, хозяина кавказской нефти. Особ­няк Лиаиозова в Камергерском переулке перестраивался для Художест­венного театра по проекту архитектора Шехтеля. Савва Тимофеевич ос­тавался в Москве и сам работал на стройке круглосуточно, чтобы по­спеть к сентябрю с завершением строительных работ и с техническим оснащением сцены.

Первый сезон на новой, шехтелевской сцене намеревались от­крыть горьковскими «Мещанами», премьеру которых сыграли весной на гастролях в Петербурге, постановкой «На дне» и новой чеховской пьесой. Художественный ждал ее. Премьера «Трех сестер», последняя чеховская премьера, прошла здесь 31 января 1901 года. В истекшем се­зоне ее так и не дождались. Все надежды возлагали на предстоящий.

«На будущий сезон нам необходима Ваша новая пьеса, иначе ин­терес к нашему театру, боюсь, будет ослабевать, а Вы только один пока сила нашего театра, — писал Вишневский Чехову в январе 1902-го. -

Клянусь, я далек от лести, но я близок к делу! Пьесу Вы должны дать весной, дабы при Вас репетировать, чтобы не было никаких недоразуме­ний, и если бы открыть ею будущий сезон, мы и публика были бы сча­стливы» (И.1.К.39.Ед.хр.9б.:17 об.).

Но к весне новая чеховская пьеса не поспела.

Чехов и сам понимал, что обязан этому театру, его руководителям и труппе, вернувшим ему веру в себя как драматурга и прославившим его.

Замысел новой пьесы он вынашивал давно. В ноябре 1903-го гово­рил о том, что три года собирался писать «Вишневый сад» и три года предупреждал театр, чтобы искали старую актрису на роль Раневской (11.13:294).

Если отсчитать назад, замыслу «Вишневого сада» к лету 1902 года — почти полтора года. Ровно столько, сколько прошло от премьеры «Трех сестер».

Чехову мерещилась «либеральная старуха», которая одевается, как молодая; мерещился в роли скряги-лакея Артем, актер Художественно­го театра, игравший в «Трех сестрах» Чебутыкииа. «Скопил много денег и держит их в какой-то игрушечной коляске», — припоминал Стани­славский штрихи первоначального чеховского замысла «Вишневого са­да» (1.7:467). «Потом появилась компания игроков на биллиарде. Один из них, самый ярый любитель, безрукий, очень веселый и бодрый, все­гда громко кричащий. В этой роли ему стал мерещиться А.Л.Вишиев-ский», — восстанавливал Станиславский по памяти процесс рождения пьесы в фантазии автора (1.5:108).

Роль «либеральной старухи» — Раневской первоначального за­мысла — Чехов не предназначал для Киипиер.

Он вообще не видел в труппе актрисы на эту роль. Таковой не бы­ло в молодом театре.

Немирович-Данченко, посвященный в планы Чехова, присматри­вал актрису на амплуа старух. Он знал о том, что в пьесе будет роль по­мещицы из Монте-Карло, старухи (111.5:287).

«Помещицы», «старухи»...

Он разговаривал с А.Я.Азагаровой, когда-то служившей у Корша. Предлагал Чехову подумать о Марии Федоровне Андреевой в этой ро­ли. Она пришла в Художественный вместе со Станиславским из его те­атра в Обществе искусства и литературы, в 1900-м сыграла на гастролях труппы в Ялте Нину Заречную, в премьерном составе «Трех сестер» — Ирину, для нее написанную. Чехову нравилась эта актриса. В 1900-м он даже раздумывал, на ком жениться: на Андреевой или на Книппер. Че­хов сначала «очень» ухватился за идею Немировича-Данченко — Анд­реева в роли старухи, — но потом засомневался: «Вряд ли ей удастся старуха — выйдет, пожалуй, ряженая. Но Чехов умный человек, что-то он в этом почуял», — вспоминал Немирович-Данченко (111.5:287).

О «старухе» в первоначальном замысле «Вишневого сада» знал Н.Е.Эфрос. В статье от 18 мая 1913 года в «Одесских новостях» — к предстоящим гастролям художественников в Одессе — критик дал такую справку: «Есть некоторые основания думать, что первоначально Чехов хотел написать пьесу для О.О.Садовской, талант которой его со­вершенно покорил. Он думал поставить в центре будущей пьесы герои­ню много старше Раневской. В какой-то мере замысел этой пьесы для Садовской был близок к „Вишневому саду"».

Но никаких «оснований» и даже «слабых и далеких намеков» это­го замысла пьесы «для Садовской», знаменитой актрисы Малого театра на роли старух, критик не привел. Хотя Чехов действительно обещал Садовской написать к лету 1901 года пьесу для ее бенефиса, извинялся перед ней за «невольную праздность» — «Весь июнь я пробыл на кумысе, а июль [...] проболел» — и подтверждал, что если будет здоров, то пьесу ей непременно пришлет (11.12:57 - 58).

Эфрос знал это, конечно, от самой О.О.Садовской.

Однорукий барин, обещанный Вишневскому, появился возле ста­рухи-помещицы скорее всего к лету 1902-го. В марте 1902-го о том, «ка­кая мне будет роль в новой пьесе А.Чехова», Вишневский еще не знал.

«Обрадуйте, дорогой Антон Павлович, и напишите мне, что и кого Вы предполагаете я буду играть [...] Если бы наш новый театр в буду­щем сезоне открылся Вашей «новой» пьесой, было бы большое счастье!! А ведь это возможно. Дайте пьесу в конце июля», — писал Вишневский Чехову 17 марта из Петербурга, где гастролировал театр (Н.1.К.39.Ед.хр.9 в.:21иоб.).

Когда Чехов восстановил барину «ампутированную руку» и он смог играть на биллиарде обеими руками — неизвестно. Но осенью 1902-го сюжет все еще строился вокруг старухи и однорукого барина. В письмах к Чехову из Москвы в Ялту Вишневский рассказывал, как весь сентябрь 1902-го художественники осваивали новую сцену в Ка­мергерском, расхваливал Савву Морозова, который не пожалел денег на отделку внутренних помещений, и Шехтеля: «Мне страшно нравит­ся, что эмблема нашего нового театра «Чайка», которая проходит по всему театру, начиная от занавеса. Это до того красиво и интересно, что я Вам передать не могу, тем более, что все это в тонких и благородных тонах». Торопя Чехова с пьесой хотя бы к ноябрю 1902 года, чтобы вы­пустить премьеру до конца сезона, Вишневский все еще бредил своей ролью в ней и напоминал автору, как на дорожках алексеевского парка в Любимовке, где он оказался подле Чеховых летом 1902-го, он учился «ходить без руки!!!» Восклицания принадлежат Вишневскому (И.1.К.39.Ед.хр.9б:28иоб.).

К июню 1902-го, еще в Ялте, до отъезда в Москву, Чехов якобы сде­лал наброски к будущей пьесе. 6 июня просил Марию Павловну при­слать ему листок, «исписанный мелко», из ящика ялтинского стола. Не­мирович-Данченко уверял Станиславского, ссылаясь на июньские заве­рения Чехова, что к 1 августа 1902 года тот кончит пьесу (11.17:709). За июнь — июль Чехов намеревался завершить задуманное.

Когда старуха из Монте-Карло помолодела, превратившись в со­рокалетнюю Раневскую, — неизвестно.

То ли Чехова в самом деле смущало отсутствие в труппе Художест­венного театра немолодой актрисы.

То ли за время от первоначального замысла до канонической ре­дакции «Вишневого сада» — за 3 года — вмешались другие факторы, скорректировавшие намерения, скорее так.

С уверенностью можно сказать одно: в январе 1903 года пьеса на­зывалась «Вишневый сад». 20 января 1903 года Книппер-Чехова писа­ла мужу о том, как «жаждут» в театре «изящества, нежности, аромата, поэзии» его новой пьесы: «С какой любовью мы будем разбирать, иг­рать, выхаживать "Вишневый сад"» (IV.2:188).

О новой пьесе с этим названием в январе 1903-го Чехов вел пере­говоры с В.Ф.Комиссаржевской, просившей у него Раневскую для пе­тербургского театра, который она собиралась открыть. Комиссаржев-ская мечтала о Раневской.

Барыня, владелица усадьбы, все еще была старухой.

Чехов отвечал актрисе из Ялты: «Насчет пьесы скажу следующее: 1) Пьеса задумана, правда. И название ее у меня уже есть («Вишневый сад» — но это пока секрет) и засяду писать ее, вероятно, не позже фев­раля, если, конечно, буду здоров; 2) в этой пьесе центральная роль — старуха!! — к великому сожалению автора» (11.13:134).

В конце января 1903 года замысел будущей пьесы ~- о разорив­шемся имении и о старухе-помещице, задолжавшей скряге-лакею, — еще сохранялся.

К январю 1903-го появились, наверное, и штрихи сюжета именно «Вишневого сада», запомнившиеся Станиславскому: окно, вишневые деревья в бело-розовом цвету. И в названии пьесы ударение в слове «Вишнёвый» на второй слог, с акцентом на его поэтичность, — толковал Станиславский. Чехов «напирал на нежный звук "ё"», «точно стараясь с его помощью обласкать прежнюю, красивую, но теперь ненужную жизнь, которую он со слезами разрушал в своей пьесе», — вспоминал Станиславский в 1920-х (1.4:344). Он чувствовал в чеховском названии с ударением на второй слог в слове «Вишневый» ту же «нежность», что и в названии «Любимовка». «Вишневый сад» — это название усадьбы Раневской и Гаева, как «Любимовка» — название усадьбы Алексеевых, — проговорился Станиславский в конце 1930-х, когда работал над чеховской пьесой с учениками Марии Петровны Лилиной в Опермо-драматической студии и писал очередные главы по методу творчества роли в процессе создания спектакля. Все так просто, безо всяких там се­мантики пространства и лотмаиовских топусов, которыми современные исследователи объясняют чеховский образ-символ, концентрирующий действие пьесы.

В январе 1903-го в задуманном «Вишневом саде» предполагалось три длинных акта. Ольга Леонардовна считала, что в четырех актах бу­дет лучше. Чехов на трех не настаивал. Ему было все равно. Чуть позже он говорил, что четвертый акт будет у него «скуден по содержанию, но эффектен» (11.13:253). Но даже в конце сентября 1903 года четвертый акт у него еще не был прописан. И в феврале 1903-го Раневская была старухой. «Кто будет играть старуху мать? Кто?» - спрашивал Чехов жену, собираясь приступить к пьесе. И неожиданно в письме к ней всплывала давняя идея, та, за которую он якобы «ухватился» — со слов Немировича-Данченко — летом 1902 года: старуха — Мария Федоровна Андреева. «Придется Марию Федоровну просить» (11.13:151).

Кииппер и Комиссаржевская для Раневской - слишком молоды, а Марию Федоровну, для которой он писал младшую из сестер Прозоро­вых двадцатилетнюю Ирину, «придется [...] просить»?

Этот пассаж кажется чеховским юмором или какой-то игрой с одо­левавшими автора дамами-примадоннами, заочно соперничавшими друг с другом за центральную роль в новой пьесе.

И в апреле 1903 Раневская была «старухой». «Писать для вашего театра не очень хочется - главным образом по той причине, что у вас нет старухи. Станут навязывать тебе старушечью роль, между тем для тебя есть другая роль, да и ты уже играла старую даму в "Чайке"» (11.13:195),

- снова и снова возвращался Чехов к своему первоначальному замыс­лу пьесы, в которой Ольге Леонардовне предстояло сыграть не старуху, а «глупенькую», как говорил ей Чехов, будущую Варю, Варвару Михай­ловну, «приемыша» Раневской, «двадцати двух лет» (11.13:172).

Может быть, здесь и разгадка. Молодящаяся Аркадина, мать двад­цатишестилетнего сына, — «старая дама», «старушечья роль». Рецензенты «Чайки» писали, что Книппер для роли Аркадиной слишком молода. Текстологи подсчитали: чеховской Аркадиной 43 года. Но Раневская канонической редакции пьесы, мать семнадцатилетней Ани, младше Аркадиной. Ей — 41 год. И на момент премьеры «Вишневого сада» актрисы-сверстницы Андреева и Книппер

— моложе Раневской. Им — по тридцать пять. И сорокатрехлетний Чехов рядом тридцатипяти/четней женой — «старик».

То есть сорокаоднолетняя Раневская и есть «либеральная старуха»? Ни Мария Федоровна Андреева, ни Комиссаржевская Раневскую не сыграли, Хотя кандидатура Андреевой обсуждалась при распределе­нии ролей. Немирович-Данченко говорил при этом, отстаивая Книппер, что Мария Федоровна будет «чересчур моложава» (111.5:345).

А Комиссаржевская все же оставила свой след в пьесе Чехова.

От Комиссаржевской у Раневской — привычка пить кофе днем и ночью. В кулисах, когда Комиссаржевская играла спектакль, всегда сто­яла ее камеристка с эмалевой чашечкой наготове. И конечно, это она подсказала Чехову историю с маленьким сыном Раневской Гришей, утонувшим в пруду. Это история ее матери и утонувшего младшего бра­та, тоже Гриши. В канун отъезда Чеховых летом 1902-го в алексеевскую Любимовку Комиссаржевская, гастролировавшая в Москве, вела пере­говоры с Немировичем-Данченко о переходе в Художественный театр и была у Чехова с визитом.

Наверное, Чехов все же думал о Комиссаржевской, когда писал Ра­невскую. Ровесница Раневской — в 1904-м ей сорок лет, она и по опыту драматичной своей женской жизни, исковерканной порочным мужем, могла подойти к роли порочной Раневской ближе благополучной в семейной жизни красавицы Андреевой и угомонившейся после замужества Книппер.

Работа над пьесой с июня 1902-го растянулась, однако, еще па год с лишним.

В июне 1902-го работать над ней не пришлось.

В начале июня 1902 года консилиум врачей-светил приговорил Ольгу Леонардовну к повторной хирургической операции. Ее удалось избежать. Все обошлось. Но, сильно ослабевшая» она нуждалась в абсо­лютном покое. Чехов должен был организовать ей постельный режим и домашний уход.

Отправив Лилииу с детьми за границу, Станиславский просто де­журил у Чеховых в доме Гонецкой на углу Неглинного проезда по Зво­нарскому переулку. «Только в эти долгие дни, которые я просиживал вместе с Антоном Павловичем рядом с больной, мне впервые удалось найти [...] простоту в наших отношениях. Это время сблизило нас», — вспоминал Станиславский (11.21:338).

«Впервые...»

А в прошлом у них были совместные «Чайка», «Дядя Ваня», гаст­рольная поездка всей труппы Художественного театра к Чехову в Ялту, «Три сестры», вхождение писателя через женитьбу на Ольге Леонар­довне, первой актрисе театра, в его семью и отношения самые дружест­венные, почти родственные.

Они много говорили о будущей пьесе. Станиславский тогда и уз­нал замысел автора: в центре пьесы — старуха.

И Чехов, видно, привязался в эти дни к Станиславскому. «Стани­славский очень добрый человек», — писал он сестре в Ялту (11.11:241).

Немировичу-Данченко, также навещавшему Чеховых, скоро при­шлось уехать в Нескучное, в имение жены в Екатеринославской губер­нии. Он раньше всех возвращался из отпуска к началу сезона, чтобы подготовить его открытие. «Мыслями я, конечно, целые дни - у вас в квартире», — писал он Чеховым из Нескучного (V.10:145). Судьбу Че­ховых взялись решать Станиславский, Савва Тимофеевич Морозов, Алексей Александрович Стахович, друг Станиславского, генерал-адъю­тант великого князя Сергея, московского генерал-губернатора, и все тот же верный Вишневский. О своем летнем отдыхе он не думал, так как не мыслил оставить одного «бедного Антона Павловича», если вдруг Оль­га Леонардовна вновь попадет в лечебницу или отправится с Констан­тином Сергеевичем во Фраиценсбад.

О том, что Чехов во Фраиценсбад не поедет или если поедет, то только для того, чтобы отвезти жену и вернуться обратно в Россию, бы­ло известно. Чехов не выносил «неметчину», несмотря на ее комфорт­ный бытовой уклад. «Не чувствуется ни одной капли таланта ни в чем, ни одной капли вкуса, но зато порядок и честность, хоть отбавляй. На­ша русская жизнь гораздо талантливее», — писал он сестре из Баденвей-лера в июне 1904 года (11.14:123 — 124).

Надо же было ему умереть в Германии и с немецкими словами на устах - «Ich sterbe\* («Я умираю») — под бокал искристого шампанско­го, выпадавший из рук. «Силушки-то у тебя нету, ничего не осталось, ничего...» — бормотал его Фирс, укладываясь умирать.

Видно, этот немецкий был его последней шуткой — над собой. Тут было над чем посмеяться рожденному «под смешливой звездой». Рус­ский писатель, кровно, генетически связанный с Россией, нелепой, бес­толковой до абсурда, с ее безотцовщиной, разгильдяями и недотепами — его героями не-героями, привязанный к этой России, воплощенной в его литературном слове, — умирал в чужой, чистенькой, вылизанной, выстриженной стране, отпугивавшей его сухим, неодушевленно-схола­стическим порядком и аккуратностью.

Было от чего заговорить по-немецки...

«Эх ты... недотепа!.. (Лежит неподвижно)» — он и это написал в своей комедии «Вишневый сад» (11.3:254).

Станиславский не понял чеховской самоироиии, прокомментиро­вав последние слова писателя «/с/г sterbe»: «Смерть его была красива, спокойна и торжественна» (1.4:348).

Но впереди у Чехова еще два лета, две зимы, «Вишневый сад» в Ху­дожественном, торжественное чествование по случаю 25-летия его ли­тературной деятельности и последняя весна... «Новая пьеса», якобы су­ществовавшая на листках, «мелко исписанных», которые Мария Пав­ловна так и не нашла в ящиках ялтинского письменного стола брата, еще не написана; еще не решено лето 1902-го с маячившим Фраицен-сбадом, прописанным докторами Ольге Леонардовне.

Мария Петровна Лилииа присматривала во Франценсбаде кварти­ру, пансион и врача для Ольги Леонардовны, сообщала ей о лечебных свойствах местной грязи и об особенностях курорта, давала житейские советы, как лучше добраться до Франценсбада и что брать с собой.

Станиславский, когда приехал к Лилиной и детям, чтобы прими­рить Ольгу Леонардовну с неизбежностью Франценсбада, посылал ей открытки с видами типичных улиц вполне милого курортного городка с гостиницами, парками, с грязелечебницей, ваннами и источниками. «Прогулки чудесные, много сосны [...] Одно нехорошо - климат сырой. Запасайтесь теплым на случай дождливой погоды. Захватите даже ва­точное пальто», — беспокоился он (1.8:453 — 454).

Богатые друзья предлагали Чехову помощь.

Стахович звал в Пальну, свое имение на границе Тульской и Ор­ловской губерний.

Морозов готов был устроить путешествие по Волге и Каме и отдых в своей вотчине на Урале.

На то время, пока Ольга Леонардовна будет лечиться во Францен­сбаде, как планировалось, Станиславский приглашал Чехова пожить у него в Любимовке.

Этот проект долго и капитально обсуждался.

Чехов утверждал, что в Любимовке он был и что там очень хорошо.

В Любимовке он был, скорее всего, в конце августа 1898 года и по приглашению не хозяина дачи, а Немировича-Данченко. Станислав­ский в августе 1898-го уехал в Григоровку писать режиссерский план «Чайки», а Немирович-Данченко репетировал в Пушкине с молодой труппой еще не открывшегося Художественного театра «Царя Федора Иоаниовича» и жил в кабинете Станиславского на втором этаже двухэ­тажного деревянного алексеевского дома, дома «с ушами», как называ­ли его Алексеевы.

Елизавета Васильевна, должно быть, жила, как обычно, на своей половине, в своем флигеле - «ухе» — в окружении приживалок, и Чехов уже тогда приметил эту очаровательную полуфранцужеику, «либераль­ную старуху». В 1898-м Елизавете Васильевне — пятьдесят шесть. Он мог приметить и ее старшего сына Владимира Сергеевича, мягкого, кон­фузливого. Его дом, построенный в 1886-м, стоял подле родительского, на том же пятачке. Но они могли не встретиться. Владимир Сергеевич рано утром уезжал на фабрику и с вечерним поездом возвращался, уста­лый. Немирович-Данченко с утра до вечера проводил с артистами в Пушкине. Чехов, если поехал в Любимовку, то через Пушкино, как пла­нировалось, смотрел, как приятель репетировал «Царя Федора», приглядывался к актерам. Ближе к ночи алексеевский кучер привозил их на алексеевскую дачу и они допоздна разговаривали о постановке «Чайки» и о mise en scene Станиславского, присланной из Григоровки.

В Любимовке Чехов провел тогда день-два, вряд ли больше.

«Если начну пьесу, то Ольгу с собой на дачу не возьму, буду жить отшельником», — откликнулся Чехов на приглашение Станиславского (11.12:245). Раньше он мог работать в любой обстановке. Даже когда за фанерной перегородкой в соседней комнате шумела богема: художники, певички и актерки, компания брата Николая Павловича. Он и сам по­минутно забегал туда, отрываясь от стола, чтобы развлечься. Теперь пи­сал трудно, мучительно и нуждался в полной тишине.

Елизавета Васильевна согласилась на приглашение Чехова. Толь­ко не сразу. Станиславскому пришлось ее уговаривать. Чехову «хочется писать, и в Любимовке он будет это делать» (1.8:453); «необходимо дать возможность Чехову написать пьесу, без которой нам будет плохо в бу­дущем сезоне», а положение Чеховых «безвыходно», — звучало рефре­ном в его уговорах (1.8:460).

У Чехова была открытая форма туберкулеза, а Елизавета Василь­евна панически боялась простуд и инфекций. Станиславский и Лилина разделяли этот страх. Вопрос тем не менее решили в пользу Костигюго гостя.

Елизавета Васильевна июнь и часть июля ежегодно проводила во Франции. Вернувшись из-за границы, она должна была поселиться у Нюши в соседней Комаровке, в пяти минутах от своего любимовского дома, подальше от заразы, если Чехов согласится на Любимовку, а в комнате, куда предполагали поместить Чехова, Станиславский обещал мамане осенью, после отъезда гостя, переклеить обои.

И Чехова Станиславский уговаривал выбрать Любимовку, пока Ольга Леонардовна будет лечиться во Франценсбаде. «Антону Павло­вичу не мешает пожить в Любимовке. У нас много типов», — говорил Станиславский Ольге Леонардовне, заманивая писателя на свою дачу (1.8:462). Он тут же указывал на них: на маманю Елизавету Васильевну, старую хозяйку имения, купленного в 1860-х у дворян Туколевых, — до­ма с разросшимся яблоневым садом, с хозяйственными постройками вокруг него, теплицами, конюшнями и каретным сараем; на сестру Шо­йгу — Анну Сергеевну и брата Владимира Сергеевича, ближайших сосе­дей Чехова по даче; на их детей; на няню; на алексеевскую прислугу.

Маманя — эта «живая натура», которую Станиславский предо­ставлял писателю вместе с жильем, — беспокоила его едва ли не больше, чем старый дом и имение, пришедшие в запустение из-за отсутствия на­стоящих хозяев. Алексеевы были в подмосковной Любимовке дачники.

«Заглядываю в будущее и волнуюсь [...] за Антона Павловича. Не­дели через две приедет мать [...] Спешу предупредить и сделать Вам ее характеристику» (1,8:461), — писал Станиславский Ольге Леонардовне из Франценсбада, набрасывая в пространных письмах ей и Антону Пав­ловичу психологический портрет Елизаветы Васильевны.

«Моя мать — это маленький ребенок с седыми волосами», — писал Станиславский Чехову (1.8:461), приготавливая его к встрече с Елиза­ветой Васильевной, никудышной помещицей, как с «типом», подходя­щим к задуманной пьесе о старухе, проигравшей в Монте-Карло свое разоренное русское поместье.

Образ великовозрастного маленького ребенка Станиславский впоследствии закладывал в образ Раневской своего режиссерского плана.

Когда Раневской у Чехова, прибывшей из-за границы домой, что-то мерещилось из детства — ее покойная мать, например, проходившая в белом платье по саду, — она у Станиславского «так живо» уходила в прошлое, что забывала, «что она не ребенок» (1.12:325).

На копне во втором действии «Вишневого сада» Раневская и Гаев у Станиславского возились, как «расшалившиеся дети».

В третьем действии Раневская режиссерского плана приходила в хорошее расположение духа и «по-детски» увлекалась фокусами Шар­лотты в сцене бала. В плохом настроении Раневская у Станиславского «необыкновенно искренна и жалка», серьезное придавливает ее. Расст­раиваясь, она горько плачет, плачет, как дитя, — намечал Станислав­ский.

Дорошевич, посмотревший премьеру «Вишневого сада» в Художе­ственном театре, жалел и Раневскую, и Гаева, «жалкого» в исполнении Станиславского, как «провинившегося ребенка».

«Они беспомощны, как дети.

Как дети.

Вот это-то и наполняет чеховское произведение щемящей грустью.

Перед вами гибнут, беспомощно гибнут старые, седые дети. И как детей, вам их жаль», — писал Дорошевич после премьеры.

Образом маленького ребенка с седыми волосами образ матери в письмах Станиславского к Чеховым, однако, не исчерпывался. Если бы эта детскость была единственной характеристикой мамани, он бы не за­тевал ее портрет.

Он стеснялся мамаииной необразованности - «на втором слове пе­репутает «Чайку» с «Тремя сестрами», Островского с Гоголем, а Шекс­пира с Мольером». И опасался ее неуравновешенности, проистекавшей от гремучей смеси в ней русского купеческого характера со взбалмош­ным французским. Тут Станиславский напрягался.

«Она наполовину француженка и наполовину русская. Темпера­мент и экзальтация от французов, а многие странности — чисто рус­ские», — писал он из Франценсбада, причисляя к «странностям» мама­ни ее склонность к перепадам в настроении — от приступов веселости и даже кокетства к дрожащим в голосе слезам (1.8:461). Елизавета Васи­льевна и сына удивляла резкими противоречиями при общем ее очаро­вании: властность и деспотизм уживались в ней со щедростью и чутко­стью души, беспредельной добротой и безмерным состраданием к боль­ным и бедным.

Станиславский сообщал Чехову, что он может стать свидетелем непристойных скандалов — маманя тиха и добра, но и вспыльчива, и мо­жет раскричаться на прислугу в полную меру своего купеческого темпе­рамента: «Да как! Как, бывало, кричали на крепостных!.. Через час она пойдет извиняться или баловать того, на кого накричала. Потом она найдет какую-нибудь бедную и будет дни и ночи напролет носиться с ней, отдавать ей последнюю рубашку, пока, наконец, эта бедная не об­крадет ее. Тогда она станет ее бранить» (1.8:462).

Тот лее портрет мамани давала и Нюша, Анна Сергеевна Штекер, хо­зяйка соседней с любимовской комаровской.дачи, сестра Станиславско­го, в своих мемуарных записках: «Вспылит, накричит, но скоро у нее это проходило, и она становилась опять ласковой, доброй, как будто ничего не случилось, и даже казалась сконфуженной, как будто ей было совест­но за свою горячность»1.

Станиславский унаследовал этот маманин характер — купеческий в мягком, либеральном его варианте. Предупреждая Чехова о страннос­тях мамани, он набрасывал, в сущности, свой автопортрет. Он, как ма­маня, смолоду и в зрелые годы в работе с актерами был склонен к вспышкам, всплескам, разносам, был несдержан, срывался с тормозов — точь-в-точь как Елизавета Васильевна, когда она кричала на слуг, по­добно завзятой крепостнице. «Я видел, как Константин Сергеевич ме­нялся в лице и доходил до исступления в сцене суда над нами», — вспо­минал артист театра Общества искусства и литературы Н.Д.Красов од­ну из репетиций со Станиславским (1.16:117). Черты купеческого само­дурства вместе с конфузливостью и совестливостью прорывались в нем обычно накануне выпуска спектакля, когда он, первый человек в театре, его хозяин, терял контроль над собой. Это знали все. В таких случаях рядом с ним в Художественном появлялся, по взаимному соглашению, Немирович-Данченко.

За вспышками следовали извинения. Как у мамани. Записочки с извинениями получали от него многие артисты. Чаще других — само­любивая Ольга Леонардовна. Она не умела тут же, на репетиции, на гла­зах у присутствовавших подчиниться режиссеру и выполнить его указа­ния. Многих актеров Станиславский доводил до слез, добиваясь того, что хотел видеть на сцене. Его замыслы лучше реализовывал с актерами Немирович-Данченко: «Ступайте к Владимиру Ивановичу: это по его части»2, — отсылал Станиславский актеров к Немировичу-Данченко.

Тот терпеливо прорабатывал с ними на репетициях психологический рисунок роли, давая ей литературное освещение.

С годами, совершенствуясь и цивилизуя себя, Станиславский пре­одолевал свою наследственную неуравновешенность. Изживая в себе черты купеческой вседозволенности, срывался все реже и становился в манере общения с людьми типичным российским интеллигентом.

Станиславский боялся сцен, на которые способна маманя, а еще пуще — что маманя чрезмерной назойливостью в своих ухаживаниях за Чеховым отпугнет его и он потеряет «уютность».

Он опасался и няни, и старика управляющего, и «странностей» бе­зобидного брата. И готовил к ним писателя, представляя их и как своих родных, домочадцев и челядь, и как типы, подходящие к чеховскому за­мыслу новой пьесы: «Обращаю особенное внимание на старую няню Феклу Максимовну. Это штучка!.. Недурен тип управляющего (он ни­когда ничем не управлял). Все ждут, когда можно будет его отправить на пенсию, и боятся почему-то сделать это... так он и живет. Все вокруг разрушается, а он живет в свое удовольствие, никогда не следит за хо­зяйством» (1.8:462).

Старая няня Фекла Максимовна, бывало, «разливалась слезами», если ей становилось «скучно жить» (1.8:452).

Оберегая покой «своих», не жаловала «чужих».

«Если бы, милая маманя, ты написала бы при случае Фекле Мак­симовне, чтобы она не выкинула какой-нибудь штуки по отношению к Чеховым. От нее это станется. Чехов болезненно деликатный человек. Если только он почувствует, что его присутствие кого-нибудь стесняет, он уложит чемодан и убежит» (1.8:460), — просил Станиславский мама­ню урезонить Феклу Максимовну. А сам думал о неловкости, которая может случиться, если вдруг и маманя не сдержится, выкажет свои страхи или выкинет свои «штуки». Знал ее взрывной характер: и от нее «могло статься».

Няню в последние годы вывозили из красноворотского дома в Лю­бимовку «подышать воздухом». Она тихо молилась в своем кутке перед киотом и образами, освещенными лампадой, - на проходе в детскую, в комнату Киры и Игоря Алексеевых, детей Станиславского и Лилиной, где стоял ее старенький продавленный кожаный диван.

Она была преданнейшим человеком, членом семьи Алексеевых, и жила исключительно ее интересами, как Фирс, верный своим господам и их великовозрастным детям до гроба. Ее, еще крепостной, ожидавшей ребенка, молочного братика первенца Елизаветы Васильевны — Влади­мира Сергеевича, - папаня Сергей Владимирович «откупил» у ее хозя­ев и у мужа-пьяницы. Это было как раз в 1861-м. Волей, данной крепо­стным, она не воспользовалась, никуда от Алексеевых не ушла и вынян­чила всех детей Алексеевых — Сергеевичей. Никого, кроме Алексеевых, у нее не было.

Владимира Сергеевича няня боготворила и была привязана к нему больше, чем к собственному ребенку. Дети вместе росли. Нянин сын, когда вырос, оказался вором.

И Владимир Сергеевич был привязан к няне. Она так избаловала своего любимца, что он и сорокалетний в 1902 году шагу не мог ступить без нее: нуждался в ее опеке, как пятидесятилетний Гаев — в опеке дрях­лого Фирса. Няня умерла в 1909-м в его доме, где жила «на покое». Не то, что няня сестер Прозоровых. Той, уже никчемной, ни на что не год­ной, пришлось на старости лет, в свои восемьдесят два, съехать на казен­ную квартиру при Олечкиной гимназии. В 1909 году Владимир Сергее­вич сделал такую запись в «Семейной хронике»: «Няня до моего отъез­да в Азию стала путать слова и засыпать. По моему возвращению я на­шел ее тихою [...] 7 января скончалась няня и моя кормилица Фекла Максимовна на 73-м году жизни» (1.2.№16147:38об.,39).

Фекле Максимовне в 1902-м — шестьдесят шесть.

«Если бы Антону Павловичу захотелось музыки и пения, то у бра­та он найдет консерваторию. Пусть Вишневский сведет его к Володе. Сам он по болезненной застенчивости не решится придти. И долго бу­дет кланяться и сопеть при свидании от конфуза. Володя — это удиви­тельный человек, большой музыкант, погубивший свою карьеру», — продолжал Станиславский представлять своих родных Чехову и Ольге Леонардовне, рассчитывая, что Вишневский будет сопровождать Чехо­ва в Любимовку, когда Ольга Леонардовна будет лечиться во Францеи-сбаде (1.8:462 — 463). Станиславский отдавал должное музыкальному таланту Владимира Сергеевича. И подтрунивал над его слабоволием, не позволившим ему стать профессиональным музыкантом, и над полным отсутствием в нем, хозяине алексеевских фирм и Даниловской пря­дильни, необходимой директору административной авторитарности. Все были сильнее его, и всякий, имевший с ним дело, мог бросить ему в лицо: «Баба!» — как Лопахин Гаеву. И не только покойный Николай Александрович Алексеев Володю ни во что не ставил, но и его подчи­ненные, и даже прислуга, трепетавшая перед Паиичкой, могли быть с ним непочтительными, как впоследствии с Гаевым чеховский Яша.

Каждый чеховский герой — немножко «человек, который хотел», сказал о себе чеховский Сорин.

Владимир Сергеевич Алексеев в этом смысле — абсолютно чехов­ский тип. Он не сумел построить жизнь по-своему, и жизнь подмяла его. «Кто не овладел жизнью, тем она владеет. Кто не ее господин — ее раб», — писал Николай Ефимович Эфрос, размышляя над чеховскими персо­нажами, которых «перевернула» жизнь, пользуясь их слабостью. Его статья о «Вишневом саде» и чеховских героях, по-прежнему ив-героях, появилась в московской газете «Новости дня» через три дня после пре­мьеры в Художественном.

Константин Сергеевич жалел брата и всех, кто слаб, вял, безволен, кто бесхарактерен. Жалел, любя, всех, вплоть до императора Николая II. «Бедный царь, должно быть, он очень беспомощен», — писал он ма­мане из Франценсбада о Николае II, прослышав, что немецкие газеты сообщили, будто царь намерен пригласить Льва Николаевича Толстого и «двести выборных из народа и интеллигенции, чтобы просить у них совета о новых государственных мероприятиях» (1.8:460). Просить со­вета, пусть и у Толстого, было проявлением монаршей слабости.

Маманя больше, чем Чеховым, интересовалась «своим Государем», оттого Станиславский и писал Елизавете Васильевне о нем. Сказыва­лось ее петербургское детство. Ее отец старался для Государя, поставляя из финских каменоломен с риском для жизни цельную мраморную гро­маду для Александрийского столпа, украсившего площадь перед цар­ским Зимним дворцом. А Елизавета Ивановна Леонтьева, гувернантка сестер Яковлевых, Мари и Адель, в молодости, до Яковлевых, служила то ли у знатного генерала, то ли у великого князя, бывала на балах у Ни­колая I, знала Жуковского, наставника цесаревича Александра II, и вос­питывала из девочек Яковлевых верноподданных государевых слуг. Этот дух сохранялся в мамане до конца ее дней. В этом духе она воспи­тала и своих детей.

Опомнившись, что перебарщивает в письмах Чеховым, возможным любимовским дачникам, со «странностями» ближайших их соседей по даче, их будущих знакомцев — мамани, брата и няни, Стани­славский хватал себя за руку: «Однако! Зачем я все это пишу? Не то я осмеиваю своих, не то рекламирую их. Нет, это не так... Я их всех очень люблю» (1.8:463). В этой оговорке Станиславского - «осмеиваю» и «люблю» — был весь Чехов с его интонацией юмора и сочувствующей, соболезнующей грусти, пронизывавшей его фельетоны в будилышков-ской рубрике «Среди милых москвичей». Их он вышучивал и, не хваля и не умиляясь, жалел: «осмеивал» и жалел, любя.

Сам того не сознавая, Станиславский смотрел на родных, их порт­ретируя Чехову, чеховскими глазами, видел их чеховским, двойным зре­нием ~ любуясь ими и над ними посмеиваясь. Как только вспоминал смешную домашнюю сценку, так сразу же думал: ее «не мешало бы по­казать Чехову» (1.8:452). Не отдавая себе отчета, он писал Чеховым свои письма в характерной чеховской стилистике. Если бы он так смот­рел на чеховских персонажей, когда ставил «Вишневый сад», между ним и Чеховым не возникло бы противоречий, отметивших спектакль Художественного театра.

Станиславский готов был создать Чеховым соответствующие ус­ловия, если бы они захотели пожить в Любимовке вдвоем, так, чтобы

2 Бродская, том 2

Чехов мог «отшелы-шчать», а Ольга Леонардовна — приходить в себя. Он готов был отдать им в полное распоряжение обе половины большой алексеевской дачи, купленной для двух семей — папани и тетки Веры Владимировны Сапожниковой. Дом был настолько удобен, а сад и парк возле него так разрослись, давая тень, что Чеховы могли бы уединяться и не мешать друг другу.

Чеховы не имели ни собственного дома в Москве, ни дачи в Под­московье, о которой мечтали. Особенно Ольга Леонардовна. Стани­славский, чтобы снять со своих дачников все комплексы, связанные с его богатством и их интеллигентской бездомностью, каламбурил, эле­гантно обращая риторику в шутку — в духе Антона Павловича. Скром­ное подмосковное сельцо Любимовка, будь оно отмечено пребыванием Чеховых, не уступит в будущем по популярности туристическому ме­мориалу пушкинского Царского Села, — писал он Ольге Леонардовне из Франценсбада, Чехову не решился: «На стенах дачи мы поместим две мраморные доски. Одна из них будет гласить: «В сем доме жил и пи­сал пьесу знаменитый русский писатель А.П.Чехов (муж О.Л.Книп­пер). В лето от Р.Х. 1902». На другой доске будет написано: «В сем доме получила исцеление знаменитая артистка русской сцены (добавим для рекламы: она служила в труппе Художественного театра, в коем Стани­славский был актером и режиссером) О.Л.Книппер (жена А.П.Чехо­ва)». Потом в саду появятся «березка Чехова», «скамейка Книппер», и все эти реликвии будут огорожены решеткой [...] Когда же мы прова­лимся с театром, мы будем пускать за деньги осматривать наши места. Как видите: большой вопрос — кто кому окажет любезность и принесет пользу» (1.8:456).

«В сем доме жил и писал пьесу знаменитый русский писатель А.П.Чехов...»

«Писал пьесу...» — проходит рефреном в письмах Станиславского. Планы Чеховых в канун их любимовского лета непрерывно меня­лись.

Поездка Ольги Леонардовны во Фраиценсбад не состоялась.

Проплыв с Саввой Морозовым на пароходе до Перми, Чехов отды­хать на Урале не остался. Через три дня повернул обратно. Волновался за жену, хотя ежедневно получал от нее письмо или телеграмму, и сам с той же частотой отвечал ей.

5 июля 1902 года Чеховы с дозволения врачей и в сопровождении Вишневского водворились в Любимовке. Алексеевы умолили Вишнев­ского задержаться подле Чеховых. Он оставался в России их связным доверенным лицом.

Чехов пробыл в Любимовке до 14 августа.

Станиславский и Лилина с детьми вернулись из-за границы 19 ав­густа.

Ольга Леонардовна, дождавшись возвращения хозяев, оставалась в Любимовке вместе с ними до начала сезона в театре.

Радушные Станиславский и Лилина продумывали малейшие ше­роховатости, которые могли возникнуть у Чеховых в контактах с алек-сеевским родовым гнездом. Зная болезненную деликатность Антона Павловича, они старались предугадать каждое его желание, облегчить каждый его шаг. Оставляя Чеховым старый дом с бездарным управляю­щим в полное распоряжение и с няней в детской на первом этаже, Ста­ниславский и Лилина велели Чехову и Вишневскому жить наверху, на втором этаже. Там тихо и даже в дождливую погоду сухо. Ольге Леонар­довне, еще не оправившейся после болезни, велено было расположить­ся внизу, в спальне, чтобы не подниматься по крутой лестнице, и боль­ше времени проводить на террасе, где можно целый день лежать и отку­да видны лес, поле, деревня, железнодорожный мост с проходящими по­ездами и дорога в усадьбу Алексеевых со множеством хозяйственных построек.

«Займите нашу спальню и сделайте из нее свою», — собственно­ручно писал Станиславский Ольге Леонардовне (1.8:456).

Лилина любила поэтичный вид, открывавшийся с террасы, люби­ла с тех пор, как Станиславский в мае 1889 года, тринадцать лет назад, привез ее в Любимовку. И была уверена, что и Ольге Леонардовне он понравится.

Лежа на террасе, Ольга Леонардовна «пьянела» от воздуха. Сель­ский пейзаж утешал. Когда поздней осенью 1902-го, включившись в ра­боту, она вспоминала Клязьму, Любимовку, нелепого садовника, сено­кос на том берегу, запах липы, плотик, солнечные закаты, — на душе ее становилось «очень хорошо и мягко». «Здесь очень хорошо, просто, гладко, никаких красот, кроме реки Клязьмы», которая «протекает близко от дома», — писала она Евгении Яковлевне Чеховой, матери Ан­тона Павловича (II.1 .К.77.Ед.хр.10:23).

«Если Вы привыкли к своей горничной, то возьмите ее, она может поместиться внизу в комнате рядом с детской [...] Если не хотите брать горничной, то Дуняша Вам все сделает [...] Насчет кухарки [...] Если у Вас есть хорошая, к которой Вы привыкли, то мой совет: возьмите ее, потому что тогда Вы будете совсем как у себя. Кухня у нас отдельная и помещения для кухарки отдельные», — писала Лилина Ольге Леонар­довне (1.2.№3384).

Чеховы своей горничной не взяли, согласились на алексеевскую Дуняшу — Авдотью Назаровну Копылову. По имени и отчеству ее ни­кто не называл. И кухарку не взяли. Обеды из кухни им носил Егор, Егор Андреевич, лакей Станиславского. Он же прислуживал за столом.

Когда Чеховы поселились в Любимовке, Станиславский расширил свой список любимовских «типов», подходящих для пьесы, Дуняшей и Егором, советуя Чехову присмотреться и к ним.

По поручению Лилиной Вишневский свел Ольгу Леонардовну с Дуняшей, и они «до всего договорились, так что с этим вопросом мож­но считать дело поконченным, — отчитывался Вишневский Лилиной. — Вы не смейтесь, дорогая Мария Петровна, но было мне невыразимо приятно даже видеть Дуняшу, и на душе сделалось тепло в ожидании Любимовки», — добавлял он (1.3.0п.З.Ед. хр.21:13).

До переезда Чеховых Дуияша протопила дом. Погода в конце ию­ня стояла холодная. «Сегодня, например, холод собачий и целый день и ночь проливной дождь», — писал Вишневский Лилиной, представляя, как «прескверно» при такой погоде в загородном доме, где никто не жи­вет, «а жильцы будут здоровьем неважные».

За Дуняшу при Чеховых Станиславский был спокоен. Он знал ее со своих гимназических лет — деревенской девушкой. У Алексеевых она расцвела, превратилась в барышню и постарела. Это та самая Ду-ничка К., которая в начале 1880-х, двадцать лет назад, «утешала» баловня Костю Алексеева, потерпевшего фиаско у фифипочек — у Со­нечки Череповой и у петербургской балерины Анны Христиановны Ио-гансон. Родив ребенка, Дуняша не ушла от Алексеевых. Продолжала ве\* сти их хозяйство почти как экономка, помогала во всем — даже прини­мала роды у Лилиной. Трижды. Первая девочка Станиславского и Ли­линой умерла младенцем.

Дуняша не занимала места в душе и сердце Станиславского. Мук совести он не испытывал и в герои толстовского «Воскресения» не го­дился. Человек другой среды, образа жизни и воспитания, чем князь Нехлюдов, дитя природы и патриархальных родителей, он не ведал, что творил. Мудреных толстовских вопросов молодые богатые купчики се­бе не задавали и об искуплении вины страданием или о нравственном совершенствовании, как и о возможности социального протеста уни­женных и оскорбленных, не задумывались. Да и Дуияша не испытыва­ла, служа господам, ни униженности, ни оскорбления. Она чувствовала себя на своем месте. На месте горничной у барина Константина Сергее­вича и барыни Марии Петровны.

Дуняшин Володя жил вместе с матерью. И рядом со Станислав­ским.

В лето 1902-го Дуияшииому Володе — девятнадцать.

Исполнительность Дуняши была проверена годами.

По поручению Константина Сергеевича и Марии Петровны она хлопотала по дому — протапливала и убирала комнаты, накрывала стол к утреннему чаю, ставила самовар и ходила за барыней Ольгой Леонар­довной.

Егор присматривал за барином Антоном Павловичем и исполнял его поручения. Если бы Антону Павловичу вдруг что-нибудь понадоби­лось бы в Москве, пиво например (Станиславский знал, что Чехов лю­бит мартовское пиво и стрицкое пиво «Экспорт»), он должен был напи­сать записочку, Егору следовало передать ее Владимиру Сергеевичу Алексееву. Тот каждый день ездил на фабрику, кучер Пирожков утром отвозил его к ближайшей железнодорожной платформе Тарасовка, где останавливался поезд из города и в город, а вечером встречал. Влади­мир Сергеевич переправлял просьбу Чехова управляющему красиово-ротского дома и вечером привозил заказ в Любимовку.

Прикомандированный к Чехову, Егор внушал Станиславскому тревогу.

Станиславский волновался за пиво, столы, скамейки, экипажи и за лодки, находившиеся в ведении Егора. С лодки Чехов удил рыбу, сосре­доточиваясь в тишине на чем-то своем. Удочки он возил свои. «Чувст­вую, что Егор забыл про лодку. Она существует, хотя, вероятно, в жал­ком виде. Скажите ему, чтоб ее спустили и поправили», — еще и еще раз напоминал Станиславский Ольге Леонардовне (1.8:461). На управляю­щего, из-за которого все вокруг разрушалось и приходило в негодность, не надеялся.

Станиславский предупреждал Антона Павловича, что Егор ленив и демагог, и инструктировал его, как вести себя с ним, если тот будет от­лынивать от дел и приставать с разговорами. Он сам частенько разгова­ривал с Егором, когда летом, отправив жену и детей в Любимовку или к Юре под Харьков, оставался в городе без семьи, в одиночестве. «Нет сил сидеть в компании с Егором», — жаловался он тогда Лилиной (1.8:191).

Егор был грамотный, читал душещипательные романы, подтаски­вая их из шкафов о трех растворах в библиотеке красноворотского до­ма, собранной Елизаветой Васильевной и Сергеем Владимировичем, и книги серьезные из режиссерской библиотеки Станиславского, не раз­резанные барином. Тому было некогда. Егор мнил себя «развитым» не меньше господ и любил с господами потолковать о прочитанном. А по части городской московской жизни он точно был осведомленнее Стани­славского, слишком загруженного делами фабричными и театральны­ми. Егор приносил домой слухи о происшествиях. Он был в гуще мос­ковских событий. В мае 1896 года, например, во время коронации Ни­колая П, его занесло на Ходынское иоле, и Станиславский со слов Его­ра тогда же, в мае 1896 года, сообщал подробности жене, отдыхавшей с детьми под Харьковом: «Что пишут в газетах — неправда. Было что-то совершенно необъяснимое. Шеренги каких-то сумасшедших брались за руки и толкали народ вперед. Говорят, что этим занимались морозов-ские мастера. Давили до того, что падали в рвы и канавы. 200 человек попадали в колодцы, так как их забыли прикрыть. Егор был вечером и говорит, что горы тел свалены. У многих оторваны челюсти, ноги, руки. По Тверской навстречу Государю возили возами тела» (1.8:176).

Что Егор будет отлынивать от обязанностей, Станиславский не со­мневался. «Прикажите Егору в разных уединенных уголках сада и пар­ка поставить столы и стулья. Со свойственной ему привычкой он будет говорить, что это очень трудно сделать... что нет столов... Но Вы настой­те, потому что столы есть, и это нетрудно. Во время Вашего пребывания я больше всего боюсь Егора. У него плохая школа и много пафоса. Если он задекламирует, гоните его и позовите Дуняшу, горничную, она поос­новательнее», — писал Станиславский Чехову (1.8:454 — 455). Подстра­ховываясь, он поручал Дуняшиному Володе быть у Егора на подхвате.

Чехов Егора не гнал. Напротив, проявлял к этому «типу» благос­клонное внимание, а «тип» и с барином Антоном Павловичем не цере­монился. Все лето пристраивался к нему с разговорами. «Чехов часто беседовал с ним», — вспоминал Станиславский (1.4:342). Вишневский письменно докладывал ему обо всем.

«Егор, нельзя же быть лакеем, это ужасная служба — вы же грамот­ный», — говорил Чехов Егору, а Вишневский записал (ПЛ.К.бб.Ед.хр. 136:4).

И с Дуняшей Чехов разговаривал. «В Любимовке Антон Павлович взбудоражил всю прислугу. Он стал ей говорить, что теперь такое вре­мя, что все должны быть образованными. Стал настоятельно советовать горничной, уже довольно пожилой женщине, чтобы она зимой ходила на вечерние курсы, лакею [...] чтобы он учился французскому языку», — рассказывал Станиславский интервьюеру в 1914-м, вспоминая люби-мовское лето Чехова (1.7:467). О том, что речь идет именно о Дуняше и Егоре, не названных по именам, свидетельствуют черновые записи Ста­ниславского: «Жизнь Чехова в Любимовке. Прототип Дуняши — Дуня­ша [...] Егор — прототип Яши, отчасти Епиходова по мудреной речи [...] Они захотели учиться. Дуняша — по вечерам курсы, Егор — по-фран­цузски» (1.14:20).

Поселившись в Любимовке, Чехов окунался в налаженный алексе-евский быт с горничными, кухарками, прачками, лакеями, с другой при­слугой. Челядь жила в постройке рядом с господским домом. Чехов яв­но приглядывался ко всем любимовским «типам», неожиданно ворвав­шимся в его жизнь: к няне, управляющему, как велел Станиславский, к Егору и Дуняше, к Дуняшиному Володе, к обитателям соседних дереве­нек — Фииогеновки, Комаровки, Тарасовки, к родственникам Стани­славского: Сапожииковым, Штекерам, Смирновым и к их прислуге.

Ни к няне, ни к Егору с Дуняшей он претензий не имел. Он чувст­вовал себя на подмосковной даче Станиславского лучше, чем дома. Бес­сознательно, с таганрогской бездомности, он тянулся к такому, отла­женному предками, буржуазному быту. В сущности, он не обрел его в

Ялте, «у себя». Провинциальная Ялта, как и Таганрог, была слишком далеко от столиц, от Москвы, куда он всегда стремился. А Любимовка — близко.

Благодарные за гостеприимство, Чеховы и Вишневский при них писали Алексеевым во Фраиценсбад, в Люцерн, по всему их европей­скому маршруту.

«Нянюшка Ваша славная», она скучает по детям и совсем не меша­ет нам, — успокаивала Ольга Леонардовна Станиславского и Лилину.

Тихо молившаяся на проходе в детскую, няня не причиняла Чехо­вым хлопот и не нарушала их покоя. Чехов испытывал к ней особую нежность. Ему и в детстве, и сейчас, в его годы, когда он нуждался в ухо­де, не хватало такой Феклы Максимовны, которая приголубила бы его, как нянька Марина ~ Серебрякова, поцеловала бы в плечо и попричи-тала бы над ним: «Пойдем, батюшка, в постель... Пойдем, светик... Я те­бя липовым чаем напою, ножки твои согрею... Богу за тебя помолюсь. У самой-то у меня ноги так и гудут, так и гудут» (11.4:78). Сурово-сдер­жанный Чехов, скрывавший от близких свою немощь, никого не обре­менявший ею, посвятил няням пронзительные строки.

«Здесь как бы весь Чехов» — петербургский литератор Д.В.Фило­софов на этой реплике няньки Марины из «Дяди Вани» построил свою знаменитую статью «Липовый чай», написанную к пятилетней годов­щине со дня смерти Чехова3. Нянька Марина не вылечила больного профессора, не вернула на кафедру, где тот купался в счастье. Но Чехов, подобно Марине, несомненно помогал людям, внося в «атмосферу все­общего недомогания и раздражения» «нежную, человеческую ласку»: «Он с особым искусством умел поить нас липовым чаем, а главное — за всеми его словами чувствовалось, что ножки у него так и гудут, так и гу­дут», — писал Философов, размышляя о творчестве Чехова .

Будущее России, возрождение России - «не в свободном слове ума и науки, а лишь в последнем слове любви», сказанном няней или уми­рающим преданным Фирсом, в этом «липовом чае», — считала редак­ция религиозно-философского журнала «Новый путь» Философова -Мережковских5.

Отголоски няниной истории — алексеевской няни Феклы Макси­мовны Обуховой — слышатся в рассказе восьмидесятисемилетиего Фирса: «Воля вышла, я уже старшим камердинером был. Тогда я не со­гласился на волю, остался при господах» (11.3:222). А отголоски исто­рии няниного сына, осужденного за воровство, — в истории молодого Фирса, отбывшего за воровство срок. Рассказ Фирса о себе, безвинно пострадавшем, и о родителях Раневской и Гаева — Андрее Гаеве с супру­гой, пригревших его, когда он вышел из тюрьмы, — в опубликованный при жизни Чехова текст «Вишневого сада» не вошел. Чехов изъял его по просьбе Станиславского, соглашаясь с требованиями «сценичности» пьесы.

Безымянной няни Раневской и Гаева нет среди действующих лиц чеховского «Вишневого сада». Однако она появлялась в пьесе Чехова собственной персоной. Может быть, застряла в пьесе из черновых заго­товок Чехова? «Без тебя тут НЯНЯ умерла», — сообщал Гаев сестре, вернувшейся из Парижа, как только они оба, растрогавшись встречей, окунулись в детство, неотрывное от няни — вроде чеховской Марины или алексеевской Феклы Максимовны.

А Симов, бывавший в Любимовке и работавший над декорациями «Вишневого сада» в Художественном театре, как обычно, в тесном кон­такте со Станиславским, предусмотрел в обстановке первого акта ком­нату няни, которой тоже нет у Чехова, — она была как бы за перегород­кой в детской. В проходе за «многоуважаемым шкафом» стоял «нянин» кожаный диван. «Кофе я буду пить на старом диване [...] диван — вроде как стоял в длинной проходной комнате, рядом с нашей столовой. По­мнишь?» — рассказывала Ольга Леонардовна Чехову о том, как поздней осенью 1903 года репетировали в Художественном премьеру «Вишнево­го сада».

И Егор, которого нет среди действующих лиц пьесы Чехова, появ­лялся в «Вишневом саде» под собственным именем — среди гаевской дворни. Видно, сильно озаботил Станиславский Чехова своими опасе­ниями насчет Егора. Они оправдались не в реальности, к счастью, а в драматургической версии Чехова. Безответственность Егора в пьесе оказалась зловещей. Егор должен был отправить Фирса в больницу. И не отправил его. Именно Егор забыл Фирса в заколоченном доме:

«А н я (Епиходову, который проходит через залу). Семен Пантеле-ич, справьтесь, пожалуйста, отвезли ли Фирса в больницу.

Яша (обиженно). Утром я говорил ЕГОРУ. Что ж спрашивать по десяти раз!» (11.3:246)

Чеховы и Вишневский в три голоса уверяли Станиславского, что няня им - совсем как родная и что Дуияша и Егор все отлично устрои­ли. Вишневский писал накоротке Марии Петровне: «Дуияша и Егор так внимательны ко всякой нашей мелочи, что я сказать Вам не могу» (1.3.0п.З.Ед.хр.21:19). «Егор и Дуияша очень заботливы и радушны, — вторила Вишневскому Ольга Леонардовна, расписывая ялтинским Че­ховым в подробностях, как ухаживает прислуга за Чеховым, как забо­тится о его покое. — При каждом появлении какой-нибудь барышни ли­ца у прислуги делаются неприятными; даже, говорят, благовестить за­претили громко» (Н.1.К.77.Ед.хр.16:15).

Барышни — это родные и двоюродные племянницы Станиславско­го с соседних с Любимовкой родительских дач в Тарасовке, Комаровке и Финогеиовке: Маня, Наташа, Женя и Таня Смирновы, дочери Сергея

Николаевича и Елены Николаевны, урожденной Бостаижогло; Соня Штекер, дочь Анны Сергеевны, сестры Станиславского; девочки Са-пожииковы, дочери Владимира Григорьевича и Елизаветы Васильевны, урожденной Якуичиковой.

Благовестившая на всю округу, старинная, XVII века, ровесница любимовского дома с ушами, церковь Покрова Святой Богородицы на территории алексеевской усадьбы была благоустроена и украшена по­койными Сергеем Владимировичем, старостой Болшевского прихода, и Николаем Михайловичем Бостаижогло, хозяином тарасовской дачи. В этой церкви венчались в 1880-х одна задругой дочери Николая Михай­ловича — Александра Николаевна Бостаижогло-Гальнбек и Елена Ни­колаевна Бостанжогло-Смирнова и старшие дети Елизаветы Васильев­ны и Сергея Владимировича: Владимир Сергеевич с Прасковьей Алек­сеевной; Зинаида Сергеевна с доктором Костенькой Соколовым; Анна Сергеевна с Андреем Германовичем Штекером, потомственным почет­ным гражданином Москвы, коммерсантом, служащим бумагопрядиль­ной фабрики; Станиславский с Лилиной в 1889-м. В 1890-х венчались младшие Алексеевы — Люба с Г.Г.Струве и Борис с О.П.Полянской. Свадьбы справляли по всем дедовским канонам ~ с шаферами, с деть­ми, держащими длинный шлейф невесты, с многолюдным застольем после венчания и непременным заграничным свадебным путешествием.

Старые тени витали над куполом церковки, оберегая покой люби-мовских, финогеновских, тарасовских, комаровских, куракинских при­хожан. А Владимиру Сергеевичу Алексееву, подходившему к окну, ког­да она благовестила, казалось всякий раз, что вот-вот сам папаня в па­радном черном сюртуке по случаю великого праздника, в шляпе и с тро­стью чинно прошествует по узкой тропинке, протоптанной от дома к церковке, откуда уже доносилось пение.

Когда в четвертом чеховском акте расчувствовавшийся Гаев наде­вает теплое пальто с башлыком, чтобы навсегда покинуть дом и сад, про­данные с торгов за долги, и говорит, отворачиваясь к окну, чтобы скрыть подступающие к горлу рыдания: «Помню, когда мне было шесть лет, в Троицын день я сидел на этом окне и смотрел, как мой отец шел в цер­ковь...» (11.3:252), — «Вишневый сад» просто размыкается в Любимов­ку. Кажется, что Андрей Гаев — уже не Гаев, а Сергей Владимирович Алексеев, и не Леонид Андреевич Гаев, а Владимир Сергеевич Алексеев переносится в свое любимовское детство.

«Летняя, славненькая, и слышно пение, когда сидишь в саду или на террасе», — писала о церковке Ольга Леонардовна ялтинским Чеховым, рассказывая им о своем с Антоном Павловичем житье-бытье (П.1.К.77.Ед.хр.16:15).

Церковное пение и малиновый звон Чехов любил. Он любил, ког­да в юности жил в Москве, рано встать, зажечь свечи, сесть за письмен­ный стол, pi если на дворе звонили — работа ладилась. А звон любимов-ской церковки ему не нравился, если верить Вишневскому. Чехов гово­рил Вишневскому, что вообще хороший звон можно слышать только в Страстном монастыре в Москве. Тем не менее весь месяц в Любимовке он каждую субботу и каждый церковный праздник приходил к ограде, садился на скамейку и слушал благовест. Вишневский как-то спросил у Чехова, когда они сидели у церковных ворот: «Скажите, Антон Павло­вич, отчего Вы так любите колокольный звон и так много говорите о нем?» Чехов, помолчав, посмотрел вверх на густую листву и ответил: «Это все, что у меня осталось от религии» (П.1.К.66.Ед.хр.136:3).

И Зинаида Григорьевна, жена Саввы Тимофеевича Морозова, за­писала подобное и в тех же словах: «Я не могу равнодушно слушать цер­ковный звон, — говорил Антон Павлович Зинаиде Григорьевне. — Я вспоминаю детство, как я [...] ходил к заутрене. А в пасхальную ночь я теперь иду на Москворецкий мост, где на реке разливается звон сорока сороков. Вот и все, что у меня осталось от религии»6.

Первые две недели Чеховы провели в Любимовке без Елизаветы Васильевны — в соседстве с распорядительной Прасковьей Алексеев­ной, женой Владимира Сергеевича, и под деликатной опекой Анны Сергеевны Штекер. Подготовленный Станиславским, Чехов ждал при­езда Елизаветы Васильевны из-за границы. Он видел, как готовились родные к встрече старой хозяйки имения. «Сейчас идут хозяйственные приготовления в Любимовке по поводу приезда Елизаветы Васильев­ны и Любовь Сергеевны в Комаровку», — сообщал Вишневский Лили­ной (1.3.0п.З.Ед.хр.21:19). Чеховы наблюдали, как суетились алексеев-ские слуги, убирая и украшая ее апартаменты, — Дуняша; Дуияшии Во­лодя; Егор; даже управляющий имением; садовник, срезавший для гос­тиной букет. Вся прислуга была на ногах. Андрей Германович Штекер, Нюшии муж, хлопотал под окнами в каретном сарае, отправляя экипа­жи на станцию к утреннему поезду из города, и сам с кучером, Дуняши-ным Володей и Егором встречал Елизавету Васильевну с дочерью Любовью Сергеевной на железнодорожной платформе Тарасовка.

Кажется, сбывались надежды Станиславского на то, что «живая натура» будет полезна Чехову. У писателя, должно быть, вызревала си­туация первой сцены первого акта «Вишневого сада» и обрастал реаль­ностью образ немолодой помещицы, мечущейся между Францией и Россией, между Парижем, дачей в Ментоне и запущенным загородным русским имением.

«Старуха из Монте-Карло» возвращалась домой из Франции...

...Молоденькая горничная Гаевых Дуняша, Авдотья Федоровна Козодоева в день приезда барыни встала рано-рано. Протопила дом. Смахнула последние пылинки со столетнего книжного шкафа. Сияла чехлы с полуразвалившейся мягкой мебели, ровесницы дома, и с такого же возраста люстры в нижней гостиной. Накрыла стол скатеркой с вен­зелями Гаевых бабушек и прабабушек, вышитых в углах их крепостны­ми мастерицами. Поставила в вазу цветы, присланные садовником. И обмерла, похолодела вся, заслышав цокот копыт под окном: «Едут! [...] Я сейчас упаду... Ах, упаду!»

И Любовь Андреевна Раневская, урожденная Гаева, хозяйка име­ния, завещанного ей родителями, в сопровождении дочери, ее гувер­нантки и молодого лакея; приемной дочери, брата и старого лакея, встречавших ее на станции, впорхнула в детскую через нянину проход­ную.

Так начинается чеховский «Вишневый сад».

Любимовка и ее «типы», описанные Станиславским в письмах к Чеховым, годились для пьесы и могли попасть в нее, так что представ­ления их Станиславским Чехову получались чем-то вроде заказа писа­телю — места действия и действующих лиц, очень деликатного, оберну­того шутками, не заметного ни исполнителю, ни заказчику.

Благодаря Чеховым, Вишневскому и Елизавете Васильевне карти­на любимовского лета Чеховых восстанавливается объемной, с житей­скими подробностями и широким кругом лиц из алексеевско-бостан-жогловского клана в третьем и четвертом коленах, попавших в иоле зре­ния Чехова. Антон Павлович и Ольга Леонардовна писали в Ялту Евге­нии Яковлевне и Марии Павловне Чеховым. Мать и сестра Антона Пав­ловича не привыкли расставаться с ним надолго, на целое лето, и Ольга Леонардовна, невольная разлучница, считала своим долгом держать родных мужа в курсе всех дел. И Антон Павлович не забывал своих.

Переписка у них и у Вишневского, связного Чеховых и Алексее­вых, получилась обширная.

Информация о Чеховых поступала к Алексеевым и через Анну Сергеевну. Нюша в отсутствие Елизаветы Васильевны присматривала за столом и хозяйством Чеховых, помогая Вишневскому, и исправно пи­сала мамане, а маманя пересказывала Нюшины отчеты в письмах к Ко­сте, отдыхавшему с семьей в Германии, во Франценсбаде, потом, по до­роге домой, в Швейцарии.

Елизавета Васильевна вообще много писала писем, писала по но­чам, путая день с ночью, писала всем детям и внукам, списываясь из Па­рижа, а потом из Любимовки еще и с младшей своей дочерью Маней, Марией Сергеевной. Маня с детьми от распавшегося первого брака — с Женей и Сережей Олениными — жила в июле и в августе в Кисловод­ске, лечилась у доктора Оболонского, приятеля Чехова его холостых лет и мужа Сонечки Череповой, Софьи Витальевны, бывшей Костиной подружки. Доктор нашел у Мани сильное нервное истощение.

Женя и Сережа Оленины получали от бабушки Елизаветы Васи­льевны иллюстрированные открытки с видами Парижа и с ее коротень­кими приписками. Например, такой — на открытке с изображением Па­рижской «Орега». Ее невозможно не привести: «Ангелочек мой родной Женюша, как поживаешь, не соскучился ли ты о бабе Лизе, а я так страшно скучаю по вас с мамой, кажется еще целую вечность не увижу вас. Здесь ты видишь оперный театр, верно папа твой будет в нем петь когда-нибудь, и вы с мамочкой сюда приедете. Только бабы Лизы с ва­ми, верно, не будет, вот о чем я горюю, моя детка родная. Будь весел и здоров. Пиши бабе Лизе. Целую тебя. Лиза» (1.2.№16846).

Маиины дети и дети Станиславского и Лилиной, Кира и Игорь, получали от бабы Лизы трогательные записочки и по возвращении ее в Россию. Об их любимовских собачках, например: «У нас пресмешной щенок, его все ужасно любят, он толстун и блестит шерсть его, точно он атласный. Он играет с Кубышкой» (1.1).

«Кубышке и Цыгану поклон особый», — писал Чехов в одном из первых писем Ольге Леонардовне уже из Ялты в Любимовку (11.13:14). Он привязался к ним.

Поселившись у Нюши, Елизавета Васильевна продолжала свою переписку: и с сыновьями Костей и Володей за границей, и с Майей в Кисловодске, и с внуками Олениными, и с внуками Алексеевыми. Им сообщала об их кузенах и кузинах, их сверстниках, о детях Володи Алексеева, Нюши Штекер, Лены Бостанжогло-Смирновой и Саши Бо-станжогло-Гальибек, об их забавах и шалостях, обо всей любимовской молодежи. Смирновы и Гальибеки жили на даче в бостанжогловской Тарасовке. И хотя центр алексеевской жизни с конца 1890-х резко сме­стился в сторону Станиславского, театральной знаменитости, Елизаве­та Васильевна оставалась между всеми Алексеевыми и Бостаижогло, распавшимися на семьи, скрепляющим звеном.

Опасения Станиславского относительно мамани и Чеховых оказа­лись напрасными. Вернувшись из Франции, Елизавета Васильевна все заботы о них взяла на себя, освободив Июшу. И не сорвалась. Чехов симпатизировал Елизавете Васильевне, обставлявшей заботы о нем с Ольгой Леонардовной по-русски «талантливо и со вкусом»: без педант­ства, не стесняя ничьей свободы. Так могло быть только в родовом гнез­де с патриархальными семейными отношениями, больше нигде. «Ваша мать — прекрасная женщина. И имение очень хорошее», — признавался Чехов Станиславскому (1.7:467).

И Ольга Леонардовна успокаивала Станиславского: «Антон Пав­лович чувствует себя отлично, находит Вашу матушку интересной жен­щиной [...] Она такой чудесный, такой необыкновенной доброты чело­век. От нее глаз не оторвешь, когда она говорит с такой любовью о сво­их детях, о своих внучатах. О нас она тоже заботится и хлопочет, но ра­ди бога, не думайте, что это могло бы быть в тягость и нарушило бы гю­кой нашего писателя. Мы, наоборот, тронуты ее вниманием» (1.2.Ш627).

Чехов давно так покойно не проводил лета.

Вставали в восемь утра, в час обедали, ужинали в семь, в десять или в половине одиннадцатого ложились спать. Как в санатории или как в усадьбе Войницких до приезда в нее Серебряковых, нарушивших привычный распорядок дня.

«Вот какую скромную и порядочную жизнь мы ведем в Любимов­ке. Хозяйничаю я здесь недурно, и сам заказываю обеды и ужины», — писал Вишневский Лилиной (1.3.0п.З.Ед.хр.21:18об.).

«В доме питаемся и спим, как архиереи», — успокаивал Антон Пав­лович Станиславского (П. 13:11). Тот все волновался, как живется Чехо­вым на его даче.

За обедом, чаем и ужином Чехов всех, по обыкновению, смешил. «Насколько нам хорошо живется в Любимовке благодаря Вашей лю­безности, — писал Вишневский Лилиной, — можете судить но тому, что Антон Павлович часто говорит: «От такой хорошей жизни сделаюсь, пожалуй, оптимистическим автором и напишу жизнерадостную пье­су». Но вот последнему я очень мало верю, ибо то, что он иногда про­болтает, уже чувствуется опять чеховская скорбь. Бог с ним, пусть пи­шет, что хочет, лишь бы была новая чеховская пьеса! А она будет к се­зону — за это я Вам поручусь», — обнадеживал Вишневский Алексее­вых (1.3.0п.З.Ед.хр.21:17).

«Проболтает...»!

Ко сну, к завтракам, обедам и ужинам, поднимавшим настроение дачников, относились с таким вниманием, что по письмам Вишневско­го и Чеховых можно восстановить их меню.

Часто ели белые грибы. Они росли прямо у крыльца. Белые грибы для Чеховых собирала Женя Смирнова, третья по старшинству из доче­рей Елены Николаевны Бостанжогло-Смирновой после Мани и Ната­ши. Женя сидела на веслах, когда Чехов изъявлял желание покататься на лодке. Значит, лодку Егор все же приготовил к приезду Чеховых. Впрочем, и у Смирновых, и у Сапожниковых, и у Третьяковых, кура-кинских дачников, были собственные лодки.

Свое письмецо Антону Павловичу зимой 1902 года, уже после Лю­бимовки с Чеховыми, Женя Смирнова так и подписала: «Уважающий Вас гребец Женя Смирнова».

Часто варили уху из щук, окуней, ершей, плотвы. Особенно много рыбы водилось в смирновской купальне. Станиславский рекомендовал Чехову ловить там. Даже Ольга Леонардовна однажды, когда собралась удить, поймала там с ходу двух ершей.

Елизавета Васильевна, как только водворилась в Комаровке, стала баловать Чеховых своим фирменным блюдом — мятными лепешками.

«Скажи Елизавете Васильевне, что я каждый день вспоминаю ее и бла­годарю за мятные лепешки», — просил Чехов жену в письме к ней в ав­густе 1902-го, уже из Ялты (11.13:19).

Антон Павлович пил деревенское — из-под коровы — молоко и сливки и прибавлял в весе, что всех радовало. К чаю Вишневский рас­поряжался приготовить «разных печений, сливок, малины», что не ра­довало Ольгу Леонардовну. Она боялась от этого чревоугодия потерять творческую форму: «Я при таких харчах и без движения, без работы разжирею адски здесь» (Н.1.К.77.Ед.хр.16:6об.).

Вдобавок ко всему, угощения присылали Костиным гостям соседи. Отовсюду в алексеевский дом несли фрукты, конфекты, как говорили тогда, печенье, мороженое.

По конфектам специализировалась Елизавета Васильевна. Она и в театр приходила с огромными кулями и раздавала содержимое артис­там за кулисами и знакомым в зале.

Фрукты пошли с августа. Первый Яблочный Спас (его еще назы­вают Медовым), открывавший фруктовый сезон, отмечали водосвяти­ем. Для водосвятия над Клязьмой перед церковью был сооружен специ­альный помост. Чеховы смотрели водосвятие с лодки, стоявшей у дру­гого берега. «Очень было красиво», — писала Ольга Леонардовна Евге­нии Яковлевне (П.1.К.77.Ед. хр. 16:29).

«Помните водосвятие в этот день, мы были с Вами на лодке; я да­же помню, что Антон Павлович говорил тогда», — писала Маня Смир­нова Ольге Леонардовне два года спустя, в день чеховских сороковин, воскрешая в памяти то славное любимовское лето (IV.1.№4909).

На второй Яблочный Спас, на праздник Преображения — 6 авгус­та по старому стилю, когда разрешалось яблоки убирать и употреблять в пищу, — все ходили к обедне. «Сегодня освящали яблоки, мы все бы­ли около церкви, так как войти невозможно было. И Антона Лили при­тащила», — писала в тот день Ольга Леонардовна Евгении Яковлевне (И.1.К.77.Ед.хр.10:29).

Лили — это Лили Эвелин Мод Глассби, англичанка, гувернантка детей Бостаижогло-Смирновых. Елена Николаевна и Сергеи Николае­вич Смирновы наняли ее в середине 1890-х. Лили выучила английско­му барышень Смирновых, теперь возилась с младшим Смирновым — Кокой. Ему в лето 1902-го — десять лет.

От Смирновых присылали Чеховым кофейное мороженое. В архиве Антона Павловича сохранилась записочка от Лили, приложенная к моро­женому. Чехов аккуратно пометил на ней карандашом: «Е.Р.Глассби, 1902, VII». Лили называла себя на русский лад — Еленой Романовной. Старательно выписывая русские слова и «яти», она просила Чехова:

Брат Антон! Мороженое для тебе, но хорошо если ты други тожа буду дать, только не простудес. Будет здоров. Христос с тобой. Твой друг Лили (Н.1.К.59.Ед. хр.2:3)7.

Однажды Смирновы затащили Ольгу Леонардовну к себе на шо­колад.

Лили развлекала Чехова. Ольга Леонардовна чуть-чуть ревновала мужа к легкой, подвижной и веселой англичанке. Маленькая, 153 санти­метра ростом, по-балетному хрупкая и очень женственная, Лили запле­тала волосы в две длинные косы и носила мужской костюм, если верить мемуарам Станиславского.

Чехов и Лили встречались каждое утро, до завтрака, у церковки. Лили приводила в церковку Коку Смирнова. Идя по тропинке навстре­чу, Чехов издали махал ей рукой вместо приветствия. Ходил он очень медленно и опирался на палку. Лили думала, что палка для рисовки. Она не предполагала, что он так слаб и без опоры не смог бы двигаться. Они много смеялись. Лили шутила: если он уедет и бросит ее, она по­кончит с собой. Чехов отвечал ей, что они слишком похожи и слишком благоразумны, чтобы сделать это. Так свидетельствуют приятельницы Лили, знавшие ее в 1930-х, когда она уехала из СССР в Англию. Их оп­росил и записал их рассказы английский славист Харви Питчер, автор поэтичной документально-художественной новеллы о Лили, Чехове и Смирновых8.

Лили говорила, что никогда не могла понять, шутит Чехов или го­ворит всерьез.

О ее шалостях и словесных турнирах с Чеховым ходили легенды. Одну из них подхватил или сочинил Станиславский в «Моей жизни в искусстве». Он считал, что Лили — прототип чеховской Шарлотты: «Рядом, в семье наших соседей, жила англичанка, гувернантка [...] про­тотип Шарлотты» (1.4:342). Он писал о гувернантке Смирновых: «Она обращалась с Антоном Павловичем запанибрата, что очень нравилось писателю. Встречаясь ежедневно, они говорили друг другу ужасную че­пуху. Так, например, Чехов уверял англичанку, что он в молодости был турком, что у него был гарем, что он скоро вернется к себе на родину и станет пашой, и тогда выпишет ее к себе. Якобы в благодарность, ловкая гимнастка-англичанка прыгала к нему на плечи и, усевшись на них, здо­ровалась за Антона Павловича со всеми проходившими мимо [...] то есть снимала шляпу с его головы и кланялась ею, приговаривая на ло­маном русском языке, по-клоунски комичном: «Здласьте! Здласьте! Здласьте!» При этом она наклоняла голову Чехова в знак приветствия» (1.4:342).

А в записной книжке, набрасывая тезисы интервью к очередной чеховской годовщине о том, как Чехов обдумывал в Любимовке свой

«Вишневый сад», и этот сюжет о гувернантке, Станиславский назвал ее имя: «Лили у Смирновых (садилась на плечи, здороваясь за Чехова: здравствуй, Антоша). Рассказы его о гареме, о том, что он был султаном. Узнали Шарлотту» (1.14:19).

Станиславский не мог видеть этой картинки. Он приехал в Люби­мовку, когда Чехов отбыл в Ялту, его не дождавшись. Ольга Леонардов­на встречала Алексеевых одна. Станиславский все же, наверное, фанта­зировал, путая, по обыкновению, жизнь и искусство: родители чехов­ской Шарлотты Ивановны в «Вишневом саде» — бродячие цирковые артисты. В таком ярмарочно-балаганиом ключе Станиславский решал Шарлотту Ивановну в своей постановке.

На самом деле Лили Эвелин Мод Глассби — дочь придворного ко­ролевского художника. Видимо, драматургический, а потом и сцениче­ский образ гувернантки затмил у Станиславского оригинал.

А он мог, если бы хотел, восстановить подлинную реальность лю-бимовского лета Чехова. В 1926-м, когда вышло русское издание «Мо­ей жизни в искусстве» с отдельной главой, посвященной «Вишневому саду», где приведена эта легенда, Лили все еще жила в басмаином доме Бостаижогло на Разгуляе. Станиславский мог бы встретиться с Лили. Но в русском издании мемуаров он создавал свой миф о Чехове как о пророке русской революции, и подлинная русская жизнь первых лет на­чала века, да еще связанная с иностранкой в России, не вписывалась в него.

А вот о том, что Лили смешно - «прекурьезно» — коверкала слова и ко всем, в том числе и к Чехову, обращалась на «ты», — свидетельст­вует и Ольга Леонардовна в письмах к родным Чехова в Ялту.

Это «ты» придавало Лили первозданную естественность, почти эк­зотичность, пленявшую Чехова. Она действительно, как сказал Стани­славский, выглядела «оригинальным существом» — на фоне робко заис­кивавших перед Чеховым соседей. Все старались не отвлекать писателя от раздумий над пьесой для Художественного театра, уважали его стремление к отшельничеству, не знали, как ему угодить, и невольно в его присутствии тушевались. За исключением, пожалуй, Егора, приста­вавшего к Чехову с разговорами.

Даже Станиславский, встречаясь и беседуя с Чеховым, чувствовал себя перед ним, как психопатка в присутствии кумира. Это его собст­венное признание. «Я всегда помнил, что передо мной знаменитость, и старался казаться умнее, чем я есть. Эта неестественность, вероятно, стесняла Антона Павловича. Он любил только простые отношения», — не раз повторял он (11.21:337).

А Лили Чехову «тыкала» с их первого любимовского дня. Для нее, верующей евангелической христианки, все люди были братья и сестры во Христе. И Чехов был как все: братом во Христе, «братом Антоном». Что Станиславский ошибочно принял за «панибратство».

Еще до отъезда в Россию Лили вступила в члены «Армии спасе­ния». Эта организация евангелических христиан существовала в Анг­лии с 1878 года. И Чехов, и Суворин испытывали к «Армии спасения», помогавшей нищим и больным, нескрываемый интерес. Суворин посе­щал собрания, заседания «Армии» в Париже. Чехов — когда был на Цейлоне, на обратном пути с Сахалина в Москву. «Впечатление ориги­нальное, но давящее на нервы. Не люблю» (11.7:219), ~ обмолвился он в письме к Суворину, вспомнив молельный зал с рядами стульев, с под­мостками, на которые с божьим словом к собравшимся поднимались «генералы», «офицеры» и «солдаты» «Армии», и самих «спасителей» — мужчин и женщин всех возрастов в положенной им форме одежды: в темных платьях и пиджаках с символикой движения на воротниках и лацканах и в одинаковых для всех черных шляпах. Насладившись сло­вом и хоровым пением, Чехов не принял религиозного фанатизма веру­ющих.

Лили была прилежной христианкой, Она и в самые тяжелые совет­ские времена гонений на религию посещала храм святого Никиты-вели­комученика па Старой Басманной, хоть и православный, — свою до­машнюю московскую церковь. Пока его не закрыли. Оттого, может быть, она и Чехова, балансировавшего на грани непосредственной веры и сознательного неверия, тащила за собой в переполненную по христи­анским праздникам душную любимовскую церковку. Исполняя миссию солдата «Армии спасения», хотела, видимо, укрепить его в вере: «И Ан­тона Лили притащила» на второй Яблочный Спас, — как писала Ольга Леонардовна Евгении Яковлевне Чеховой.

«Притащила...»

Из всех милых дачных радостей Чехов предпочитал все же уедине-

Подмосковиая природа — лесистые берега и глубокая Клязьма — пришлись ему по вкусу. Он ведь не любил Ялту, а любил среднерусскую полосу и большие, шумные города зимой. «Я ловлю рыбу в превосход­ной глубокой реке — и мне хорошо. Зелени очень много, зелени густой, какой в Ялте не найдешь», — писал он сестре (11.13:13).

«Я живу в Любимовке, на даче у Алексеева и с утра до вечера ужу рыбу. Речка здесь прекрасная, глубокая, рыбы много», — писал он Горь­кому (11.13:13).

«Местоположение чудесное, река глубокая» — восхищался природой, оглядываясь вокруг, подвыпивший в ресторане Лопахин.

Погода с начала июля стояла отличная, и Чехов целый день проси­живал на берегу или на плотике в «смирновской купальне», — как сове­товал Станиславский, — поглощенный созерцанием окрестностей и

3 Бродская, том 2

рыбной ловлей. «Ловится недурно», — радовался он, прислушиваясь к звуку пастушьего рожка, доносившемуся из деревни на другом берегу.

«Антон Павлович в отличном настроении, пошучивает и с утра си­дит на речке с удочкой», — читал Станиславский в очередном послании Ольги Леонардовны (IV.5:41).

Вишневский о той же идиллии с пастушком на другом берегу пи­сал с подробностями и с пристрастием. Знал, адресат оценит: «Антон Павлович по целым дням ловит рыбу и обдумывает новую пьесу, ибо он мне говорил, что нигде и никогда так хорошо не обдумаешь произведе­ние, как за рыбной ловлей! Я чувствую, что ему осталось вынашивать пьесу еще несколько дней, и он засядет писать. Это чувствует и Ольга Леонардовна, и мы с ней об этом очень часто толкуем, ибо видим, как он с каждым днем все больше и больше загорается, и поэтому мы оставля­ем его совершенно одного» (1.3.0п.З.Ед.хр.21:16 об.).

«Обдумывает новую пьесу», «загорается»...

Дело, казалось, двигалось.

Вопреки «всяким маленьким незадачам», которые «преследовали» писателя, — вспоминал Станиславский.

Отклонение от режима, от идиллического деревенского монотоиа выбивало Чехова из колеи. Он с трудом восстанавливал равновесие.

Крайне тяжелой — бессонной — выдалась ночь 11 июля, в Ольгии день — именин Ольги Леонардовны. Из-за пустяка.

В ту ночь почтальон разбудил Чехова телеграммой.

Телеграммы Чеховы и Вишневский получали от Алексеевых. Уст­раивая быт дорогих дачников, Станиславский и Лилина бомбардирова­ли их письмами и телеграммами. «Алексеев каждый день пишет и теле­графирует, чтобы мы распоряжались Любимовкой, как своей собствен­ностью», — писала Ольга Леонардовна Марии Павловне Чеховой в Ял­ту (Н.1.К.77.Ед.хр.16:11об.). Эти телеграммы сохранились в чеховском архиве.

Ночная телеграмма была не от Алексеевых.

«Сегодня я целый день смеялся, — рассказывал Вишневский Ма­рии Петровне Лилиной в письме к ней, — ибо произошло следующее: утром приходит ко мне бледный и расстроенный Антон Павлович и по­казывает телеграмму, которую принесли в 4 часа утра с уплатой одного рубля нарочному от Тихомирова, который поздравляет Ольгу Леонар­довну с днем ангела. Вам нужно было видеть это лицо и тон, которым он мне жаловался! — продолжал Вишневский, приводя гневный монолог писателя. — "Я терпеть не могу телеграмм и кому это нужно и зачем, да еще платить за такие глупые телеграммы рубль нарочному! Никогда Тихомиров у меня не получит роли за эту телеграмму, и пусть мне не по­падается на глаза". А я катался по полу [...] ибо он как заслышит лай со-

бак или стук, кричит: "Это опять от кого-нибудь телеграмма и мне пла­тить за нее рубль"» (1.3.0п.З.Ед.хр.21:17об.,18).

Вишневский весь день в именины Ольги Леонардовны смеялся и смеясь, рассказывал эту историю Алексеевым. А Чехов всерьез сердил­ся на артиста Художественного театра, ученика Немировича-Данченко по Филармоническому училищу милейшего Иосафата Александровича Тихомирова, Медведенко в «Чайке» и Федотика в «Трех сестрах». И в памяти Вишневского и в его мемуарной книге «Клочки воспоминаний», изданной в 1928 году, осталось отнюдь не смешное: Чехов «был скупо­ват, и эта телеграмма испортила ему все настроение. Он прибежал ко мне наверх, взволнованный, и кричал: „Ольга Леонардовна совсем не русская, а немка. Поэтому она не именинница"»9.

Что это? Из Чехова вылез таганрогский мещанин?

Письма свои к Чехову с осени 1902-го Вишневский посылал с оп­лаченным ответом.

В «Вишневом саде» Тихомиров роли не получил. Но осенью 1903 года, когда распределялись роли в «Вишневом саде», он в театре не ра­ботал.

И следующий день после именин Ольги Леонардовны оказался у Чехова нелегким, насыщенным визитами соседей.

12 июля, накануне отъезда за границу, к Чеховым зашли простить­ся Владимир Сергеевич и Прасковья Алексеевна. Они отправлялись в Европу, чтобы проводить маманю, завершавшую отдых во Франции, Любовь Сергеевну с Иосифом Ивановичем Коргановым, третьим Лю-биным мужем, и мамаиину приживалку Лидию Егоровну Гольст в об­ратный путь до поезда в Париже, а потом отдохнуть за границей — без детей — в свое удовольствие.

Дети Владимира Сергеевича — мальчики Кока, Шура, Мика и дочь Вера, Вева, как звали девочку в семье, оставались в Любимовке с гувер­нерами и гувернанткой, с горничными и лакеями и под присмотром родных — Сапожниковых, Смирновых и Штекеров.

Вырывавшийся из своей фабричной повседневности, застенчивый Владимир Сергеевич за границей преображался. За границей его как будто подменяли.

Фабричная повседневность его угнетала. А когда он думал про хлопковое дело, которым приходилось заниматься, ему становилось тошно. Он постоянно огорчался из-за него. Но от Владимира Сергееви­ча зависело благосостояние всех его братьев и сестер и всех его и их де­тей. Такая уж доля — старшего из сыновей, доля наследника, — выпала ему от рождения. Он появился на свет первым и покорялся фамильно­му долгу.

За границей он летал как на крыльях, превращаясь в настоящего «богемца».

«Богемцы» — его любимое словцо. Чувствовать себя богемцем сре­ди рабочих будней доводилось редко. Он расслаблялся, расцветал, ста­новился богемцем, то есть свободно-артистичным, легким, только на до­машних вечеринках, когда брал в руки гитару и глушил тоску по несо­стоявшейся жизни. Или за фортепиано, когда подыгрывал себе, напевая шансонетки. Или аккомпанировал друзьям, гостям-певцам — Собинову, Шаляпину или Виктору Николаевичу Мамонтову, служившему хор­мейстером в Большом театре. Виктор Николаевич жил в Финогеиовке у Сапожниковых с семьей Елизаветы Григорьевны Мамонтовой, супру­ги Саввы Ивановича, его кузена.

За границей Владимир Сергеевич распрямлялся в полный высо­кий свой рост, чуть меньший, чем у Кости, и счастливо окунался в ту жизнь вольного музыканта, о которой только мог мечтать: ходил в опе­ру, в оперетку, на концерты, знакомился с певцами, инструменталиста­ми и композиторами, известными, как Пуччини и де Фалья, и не очень; обегал нотные магазины и закупал оперные клавиры, отдельные изда­ния арий, песен, хоров. Словом, предавался любимым занятиям, кото­рых был лишен в своих фабричных и хлопковых буднях.

Чехов Владимира Сергеевича «богемцем» так и не узнал: «консер­ватории» не захотел и к Владимиру Сергеевичу на вечерок с музыкой и шансонетками не заглянул.

Кроме Владимира Сергеевича и Прасковьи Алексеевны, 12 июля к Чеховым прикатил артист Художественного театра В.В.Лужский, Се­рии в «Чайке», первый исполнитель ролей Серебрякова в «Дяде Ване» и Андрея Прозорова в «Трех сестрах». Лужский отдыхал с семьей по той же Ярославской лселезной дороге. Сказал, что приедет в Любимовку за­втра, то есть 13 июля, чтобы идти вместе с Чеховыми и Вишневским к Анне Сергеевне Штекер. «13 июля рождение Софьи Андреевны, будет оркестр и музыка», — сообщал Вишневский Лилиной, вспоминая при этом, как они вместе с ней год назад улизнули из гостеприимного Ню-шиного комаровского дома пораньше (1.3.0п.З.Ед.хр,21:18).

Каждое лето 13 июля Нюша давала бал в честь дня рождения сво­ей старшей дочери Сони, Софьи Андреевны Штекер. Летом 1902 года отмечали Сониио шестнадцатилетие.

Нюша до балов была охотница и мастерица их устроить и в городе, в родительском красноворотском доме в осенне-зимний сезон, и на да­че, в Комаровке, где она поселилась после свадьбы с Андреем Германо­вичем Штекером, Ей, «вертушке», «ветренице», как говорил о ней папа­ня, самой беспечно-веселой и самой общительной из Алексеевых треть­его колена, Елизавета Васильевна передала все правила дедовских стрешневских балов — конца 1850-х. Нюшины девические дневники полны описаний веселых котильонов и кокетливых нарядов, вперемеш­ку с разборами многочисленных поклонников, кого держать «в первых рядах», кого «в хвосте». Бальные танцы она ставила сама. «Готовила ко­тильон, который, благодаря тебе, моя милая мамочка, выйдет у нас пре­интересный, и очень оригинальный, я придумала одну фигуру, навер­ное, всем очень понравится [...] Приезжай, чтобы увидеть фигуры», -посылала Нюша записочку Елизавете Васильевне, приглашая ее к себе на вечеринку в начале 1880-х (1.2.№15729).

Нюша знала, как устроить праздник по дедовской рецептуре: с обе­дом, ужином, с музыкой, с бальными танцами под полковой оркестр. Она умела организовать фейерверк и заезды лодок с оркестром в одной из них. Ей ведомы были секреты того, как принять гостей, без счета при­бывавших в Любимовку, Финогеновку и Комаровку из города; как под­держать в день бала атмосферу флирта и влюбленности — «подъема ду­ха», как говорил чеховский доктор Дорн; как разместить всех на ночлег и с утра вновь веселиться — до следующего утра.

Нюшины балы в Комаровке отличались от гаевских — чеховских стариков, родителей Раневской и Гаев а, и дедовских, Владимира Семеновича — покровско-стрешиевских, — только тем, что почетное ме­сто адмиралов и генералов с белыми плюмажами, о которых говорили старый чеховский Фирс и Семен Владимирович Алексеев, покойный дядя Станиславского, занимали у нее артисты.

12 июля Нюша явилась к Чеховым — пригласить их к себе. Чеховы от приглашения вежливо уклонились, сославшись на не­здоровье. Прошла всего неделя, как они уехали из Москвы, так что ре­зоны отказаться от многолюдья, утомительного для дачников, «здоро­вьем неважных», были веские и пи для кого не обидные. Прощаясь с Ан­ной Сергеевной, Чехов попросил ее прислать ему мартовского пива.

Он и Вишневского отговаривал идти к Анне Сергеевне: «Антон Павлович говорит, что не следует тратить таких дней на такое шумное празднество, тем более, что пользы от этого никакой, а только какой-ни­будь гимназист втихомолку напьется где-нибудь, а потом начнет бле­вать. Я, конечно, все хохочу, ибо он меня смешит до упаду» (1.3.0п.З.Ед.хр.21:18об.). Но Вишневский не мог пропустить традици­онного бала у коллеги по театру. Было неудобно отказать гостеприим­ной Июше. Он не хотел и не мог ее обидеть, хотя и сам, переутомленный от нагрузки в истекшем сезоне (он завершился напряженными гастролями в Петербурге) и от хворей — собственной и Ольги Леонардовны, — избегал шумных сборищ. «По правде сказать, так я от­вык от большого общества, а там будет так много народу, что я уже с ужасом подумываю, как я буду завтра мучиться», — жаловался Вишнев­ский Лилиной.

И Станиславский, наверное, хохотал над «пробалтываниями» Че­хова. Но жадно ловил и запоминал их. Через полтора года, когда он ра­ботал над режиссерским планом «Вишневого сада», в сцене бала у Ра­невской в третьем акте среди прочих гостей появился гимназист, танцу­ющий с девочкой в малороссийском костюме. Его нет в чеховской пьесе. А критик московской газеты «Курьер» П.И.Кичеев, оценив сцену бала в спектакле как настоящий помещичий бал, от которого веяло чем-то уютно-патриархальным, заметил «неутомимого танцора-гимназиста и бравого военного»10.

Гимназист, отсутствующий в пьесе, появился в спектакле Стани­славского, минуя пьесу, — непосредственно из «пробалтываний» Чехо­ва, из его фантазий на тему Нюшиного и других балов.

Нюша Штекер была, конечно, «штучка», как говорил Станислав­ский о любимовских типах, которые просились в пьесу. «Штучка» и «первый сюжет». Так называли в старину исполнителей главных ролей на императорской сцене.

Любвеобильные младшие Нюшины сестры, богатые купеческие дочки Люба и Маня, меняли сердечные привязанности и семьи. Мои се­стры кокотки, — смеялся Станиславский. Он и сам в юности был не без греха.

Люба, по первому мужу Струве, вторым браком вышла за кузена Васю Бостаижогло, Василия Николаевича, ученого-орнитолога. И тоже ненадолго. Третий Любии муж — помещик Корганов — владел имением Спасское в Воронежской губернии. С 22 июля он вместе с Любой и Ели­заветой Васильевной жил у Нюши в Комаровке.

Станиславскому сначала казалось, что «Гаев во втором акте одет, как Корганов. Сапоги, белые брюки (коленкоровые), такая же куртка со стоячим воротником и наглухо застегнутая. Русская рубаха цветная, нижняя, шелковая. А может быть, просто по-русски, по мужицки (кон­траст с барским тоном)» (1.6:185).

Впоследствии костюм Гаева изменился.

Коргаиова рядом с Любой сменил ее четвертый, гражданский муж, доктор А.Д.Очкин, университетский сокурсник Мики, ее племянника, сына Владимира Сергеевича. Гимназисту Мике в 1902-м — шестнад­цать. Люба перепутала колена, как когда-то, в середине прошлого века, перепутали колена своими браками сестра и брат Александра Михай­ловна и Николай Михайлович Бостаижогло.

Детей у Любы не было.

Доктор Очкин в 1930-х работал в кремлевской больнице. Люба была красива, хоть и хромоножка.

Маня, Мария Сергеевна, урожденная Алексеева, младшая в треть­ем колене Алексеевых, музыкальная и артистичная, от Любы в смысле мужей не отставала. Она училась пению, выступала в любительских и провинциальных оперных спектаклях и отбирала в мужья знаменитых оперных певцов: Мамонтовской Частной русской оперы в Москве, Боль­шого театра или Мариинского в Петербурге. И ото всех имела детей. Их у нее было девять, как у мамани. Между артистами-певцами, ее мужья­ми: П.С.Олениным, В.С.Севастьяновым и С.В.Балашовым — чуть не за­тесался драматический артист Леонид Миронович Леонидов, первый Лопахин «Вишневого сада». Но родители воспрепятствовали их браку, как и другим, и Леонид Миронович не разбавил славную плеяду вокали­стов подле Мани. Кажется, и Балашов — не последний ее муж.

Нюша, Анна Сергеевна Штекер, урожденная Алексеева, была за­мужем всего два раза: за Андреем Германовичем Штекером и за Влади­миром Николаевичем Красюком, репетитором ее старшего сына Андрея и Сониным женихом. Роман Анны Сергеевны с Красюком завершился ее последним, девятым ребенком, Володей Красюком.

Нюша была замужем всего два раза, но сестрам по части мужчин не уступала.

Главным в ее жизни, как сказал Амфитеатров о чеховской Ранев­ской, был марьяжный, самочий интерес. Нюша не противилась вспыш­кам неразборчивой, биологической страсти. Натура широкая, беспечная и порочная, характер легкий, увлекающаяся, она чуть ли не каждую влюбленность отмечала ребенком. Чехов, смеясь, звал ее «живой хроно­логией». Артисты Художественного театра уверяли, что героиня его рассказа «Живая хронология» — точь-в-точь Анна Сергеевна.

Летом 1902-го Ольга Леонардовна была у Нюши в Любимовке на детском празднике в честь ее восьмого ребенка — годовалого сына Гле­ба—и сплетничала Чехову, что отец Глеба — не Андрей Германович Штекер, а какой-то заезжий музыкант. Родные Анны Сергеевны и она сама не скрывали, что все ее дети — от разных мужчин, хотя они носили фамилию Андрея Германовича. Как-то в 1920-х артистка Художествен­ного театра С.С.Пилявская, восхищаясь портретом юной Людмилы Ан­дреевны Штекер, Милуши, младшей из дочерей Анны Сергеевны, ска­зала: «Итальянская головка!» А та в ответ и с гордостью за мать: «А я от заезжего итальянца!»11

Марьяжный интерес, наверное, и погубил Нюшину артистическую карьеру. Обаятельная, с шармом и на сцене, с гибким голосом, Нюша с 11 лет принимала участие во всех театральных затеях брата: играла и в Алексеевском кружке, и в театре Общества искусства и литературы, от­кликаясь на первый зов Станиславского. Играла и первые роли, и бес­словесные, если нужно было для его спектакля, пусть это была хотя бы роль статистки, просто красивой дамы, кокетничавшей с кавалерами в массовой сцене «Уриэля Акосты». Станиславский ставил ее ближе к рампе, к зрителю. Ее шарм добавлял спектаклю успех.

Лучшей ее ролью в театре Общества искусства и литературы была роль Юлии Тугиной в «Последней жертве» Островского, которую она играла в паре с Дульчиным — Станиславским. Он считал, что у Нюши есть способности к сцене и что играет она «изящно и грациозно».

Со второго сезона Художественно-общедоступного, оправившись после очередных родов, Нюша состояла в труппе театра, не получая жалованья, как и брат, и играла под псевдонимом Алеева, безропотно, как и прежде, подчиняясь Косте. Не потому, что была уж вовсе несамо­стоятельна, нет, у нее были свои мечты о ролях, но она не смела даже высказать их. «Я помнила твои слова и верила им, что артисты должны уметь играть все с интересом и любовью к делу, которому они служат; я подавляла в себе всякое стремление к личным желаниям — хоть они и жили во мне, даю тебе в этом слово», — писала она брату, когда тот от­казывал ей в художественном чутье, вкусе и любви к сцене (1.2.№4535).

Он был к ней несправедлив и до обидного невнимателен.

Она смирилась со своей участью ~ сестры руководителя театра.

В Алексеевском кружке и в Обществе она получила хорошую ан­самблевую закваску. И у нее хватало такта не лезть в Художественном те­атре в примы: «Будьте уверены, что я не из тех артисток, что сами выби­рают и назначают себе роли и добиваются этого», — говорила она брату.

Немирович-Данченко относился к ней с симпатией и ценил как ак­трису. Когда в конце второго сезона Художественного театра он намечал ставить «Иванова», он выбрал Анну Сергеевну на роль купчихи Баба-киной как подходящий женский тип. Но она отказалась от роли: хотела расти, развиваться как актриса, а не эксплуатировать свою природу.

«Иванов» тогда не состоялся.

Анна Сергеевна играла эпизоды в «Царе Федоре Иоанновиче», бе­зымянные роли в народных сценах, как раньше называли массовки, и Марию Годунову в «Смерти Иоанна Грозного». Хотя чувствовала, что не хуже Савицкой и Роксаиовой, учениц Немировича-Данченко, могла бы играть царицу Марию Федоровну из рода Нагих, жену Ивана Васи­льевича, и сам Станиславский ей это говорил. Ее тянуло к ролям Ири­ны в «Царе Федоре Иоанновиче» и Аркадиной в «Чайке». Но в труппе была Книппер, и ей дублерш не назначали. Вообще в театре дублерши были у одной Лилиной. Хрупкое здоровье не позволяло ей, как другим актрисам, работать с нагрузкой — на износ.

Анна Сергеевна играла ведущую роль Ганны в «Возчике Геншеле» Гауптмана, Елену Прекрасную в «Снегурочке» Островского и не отка­зывалась от последней, крохотной, хотя ей хотелось играть в «Снегу­рочке» Весну, и она, выступив однажды в роли Весны, была в ней хоро­ша. Но роль отдали Савицкой, которая для Весны была суховата, а по­том ставили совсем юную и никому не известную ученицу школы МХТ Только не ее. Ее считали ненадежной. Слишком часто она ждала ребен­ка. И она играла Елену Прекрасную много раз подряд не из любви к ро­ли и интереса к ней, а только потому, что не играть вообще было для нее еще тяжелее. Кроме Елены Прекрасной, ей «нечего было делать!!» — это ее восклицания.

На театр как на развлечение она не смотрела. И брат мог бы это знать.

Но когда Немирович-Данченко принес, свою новую пьесу «В меч­тах» и Нюша заикнулась, что роль Костромской ей нравится больше, чем роль Широковой, на которую ее наметил брат, она лишилась всякой роли. Станиславский написал ей гневную отповедь: «Я в сотый раз по­вторяю тебе, что ты на ложной дороге, как актриса. Ты не вчиталась в пьесу и не понимаешь, что Широкова — это роль, на которой артистка делает себе карьеру. После Княгини и Костромского — главная роль в пьесе, как противовес мечте, — это Широкова. Ты говорила, что мечта­ешь о положении в нашем театре. Знай же, что это положение ты заво­юешь на ролях Широковой и тому подобных, но не на ролях, о которых ты мечтаешь» (1.2.№5980).

Роль Широковой репетировали Раевская, Савицкая, Муратова, пробовали кого-то из учениц школы МХТ, но играла премьеру и блис­тала в Широковой Книппер. В роли Костромской остановились на Са­вицкой. Супруга Костромской — героя пьесы Немировича-Данченко — играл сам Станиславский. Он же вместе с Саниным режиссировал не-мировическую пьесу. Немировическая Костромская ставила идею выше семьи, Станиславский таких недолюбливал и эту роль «душил», пре­вращая Костромскую в режиссерском плане в «ноющую бабу», «како­вой она и остается в глазах всех интеллигентных людей», - писал он Нюше, укоряя ее: «Твоим отказом после моих хлопот ты очень навреди­ла себе». И предлагал ей исправить положение и репетировать Широко­ву в очередь с другими претендентками, включая Книппер. Нюша вовсе не собиралась отказываться от роли, она просто сказала, прочитав пье­су, что роль Костромской ей правится больше, и все. И, не имея возмож­ности встретиться с братом, чтобы объясниться с ним, — из-за его заня­тости и своих хлопот с новорожденным Глебом, — писала ему, набрасы­вая в сохранившемся черновике, что и он, и Немирович-Данченко не­верно поняли ее, и оправдывалась: «Если роль Костромской и произве­ла на меня большее впечатление, то, во всяком случае, роль Широковой я не могу не признать эффектной и подходящей к моим данным; но не­ужели можно было, зная меня, усмотреть, что я отказываюсь играть Широкову из одного личного, мелкого расчета? Вот что больно было мне читать в твоем письме и что не обидело, но глубоко огорчило меня» (1.2.Ш535).

Это отношение к ней Станиславского, Немировича-Данченко и Санина, ее старинного приятеля (они вместе играли со времен театра Общества искусства и литературы), лишило ее энергии. После случив­шегося с ней в театре она впала в «невдух». Этот семейный бич, пора­зивший Костю и Володю, поразил и ее. Она «здорово захандрила», «за­нервничала до малодушия», «в результате теперь царит надо мной пол­ное убеждение, что я в настоящее время ненадежна как артистка (да и вообще никакая актриса), что взяться и не выполнить хуже, нежели признать открыто свою несостоятельность, что я и сделала».

Не став соревноваться с другими претендентками, Нюша этим не­приятным инцидентом к лету 1902-го завершила свою артистическую карьеру. И получилась у Анны Сергеевны Штекер, урожденной Алексе­евой, талантливой сестры Станиславского, жизнь «живой хронологи­ей», а не хронологией ролей, как у Книппер.

Конечно, брат был отчасти виновен в этом.

Нюша обожала гостей, шум, музыку, танцы. В фамильных бальных действах она возрождалась, обретая свое природное, первородное арти­стичное естество, сбрасывала «невдух».

13 июля 1902 года родные, соседи и московские гости собрались у Нюши в шестнадцатый раз на день рождения Софьи Андреевны Ште­кер, старшей Нюшиной дочери.

Елизавета Васильевна к шестнадцатилетию внучки не поспела. Но Нюша описала ей все, что в тот день произошло. А произошло ЧП. Вся Любимовка бурлила...

Через десять дней после бала, когда Елизавета Васильевна посели­лась у Нюши и наговорилась с ней, Станиславский и Лилина получили от мамани новые подробности того бального комаровского дня.

Злополучный Июшин бал 13 июля 1902 года в честь совершенно­летия Сони Штекер стал прообразом чеховского в «Вишневом саде». А если не бояться категоричности, можно сказать больше: обещавший быть счастливым день рождения Сони Штекер решил новую чеховскую пьесу. Материал, во всяком случае, на балу у Штекеров в Комаровке был самый что ни есть чеховский. В нем смешались веселье, смех — и предчувствие трагического.

13 июля 1902 года — и число выпало на это бальное действо роко­вое, чертова дюжина, — все начиналось, как у деда в Покровском-Стрешневе и как ежегодно в Любимовке с конца 1860'Х десятилетиями прежде. Правда, и на артистов вместо генералов с белыми плюмажами в 1902-м был неурожай. Не было Кости с Марусей. Но были, как всегда, Вишневский и Лужский.

Торжество было пышное. К Штекерам в Комаровку съехались гос­ти из окрестных деревень и из города, гремела музыка, по всему дому и парку стояли накрытые столы, столы ломились от еды и питья. Во вре­мя и после ужина по заведенной дедовской традиции танцевали польки, камаринские, непременные котильоны, grand rond'u, кадрили, вальсы. Танцы, шуточные затеи и фокусы сменяли друг друга, не давая гостям перевести дух.

Гимназистов и гимназисток, Сониных сверстников, набежала тьма-тьмущая — вся любимовская, финогеновская, комаровская и тара­совская родия: Алексеевы, Сапожниковы, Штекеры, Смирновы, Гальнбеки. Кто-нибудь из гимназистов, наверное, напился.

С утра до трех часов ночи в тот роковой день «13 с/м» — сего меся­ца, — сообщала Елизавета Васильевна Константину Сергеевичу в своем июльском к нему письме, — играл полковой оркестр. Под музыку обеда­ли, ужинали, говорили глупости, танцевали. Как всегда. Июша, как прежде ее мать, в девичестве Адель, была царицей бала. Она задавала pas и в паре с Андреем Германовичем или с Владимиром Николаевичем Красюком начинала фигуру. И никто не догадывался о том, как тяжело переживала она свое театральное фиаско и беду, нежданно случившую­ся с Андреем Германовичем.

Henri, мешала полуфранцуженка маманя русский с французским в отчете Косте, дирижировал и тостами, и танцами, и играми, и заездом разукрашенных лодок, и фейерверками у воды, и другими затеями.

Вдруг перед самой закуской он закашлялся и ушел к себе наверх. «Наверху ему сделалось дурно и потом a force de tousser, он потерял гор­лом целый стакан крови. Но, немного оправившись, сошел к обеду, и ве­чер на террасе дирижировал танцующей молодежью. А вечер был све­жий. По разъезде гостей после 3 часов он почувствовал себя еще раз очень плохо. Июша говорит, что совсем умирал. Собрали Гетье, Остро­умова и еще забыла какого и посылали исследовать, и, к великому горю, нашли touberkoulh (1.1).

Доктор Гетье, Федя, Федор Гетье, сокурсник Владимира Сергееви­ча Алексеева по гимназии, наблюдавший Елизавету Васильевну, впос­ледствии лечил Ленина.

Доктор Остроумов лечил Чехова.

Консилиум Алексеевы — Штекеры собрали солидный.

Туберкулеза, преследовавшего поколения семей Алексеевых и Бо­стаижогло, очень боялись. Андрею Германовичу предстояло долгое ле­чение на заграничных курортах. Скорее всего, в Меитоне, на юге Фран­ции. В Меитоне собирались состоятельные русские туберкулезники. Чехов бывал в Меитоне. В Меитоне лечился занемогший городской го­лова Василий Михайлович Бостаижогло. Его с женой и доктором мос­ковские власти, учитывая его заслуга перед горожанами, отправили в Европу на средства из городского бюджета. Умирающую в Меитоне больную туберкулезом сестру Варвару Ивановну Немирович-Данченко в 1901 году навещал Владимир Иванович.

Конечно, дачу в Ментоне чеховская Раневская купила для своего любовника, который, несомненно, был болен туберкулезом. Как и Ан­тон Павлович Чехов. И как Андрей Германович Штекер.

«Выписали Циммлера, чтобы передать ему дела, и в среду 31-го он уезжает», — добавляла Елизавета Васильевна к своему отчету Косте.

Но бальное действо 13 июля 1902 года не прекращалось ни на ми­нуту. Несмотря ни на что. Все было по Чехову: люди обедали, только обедали или ужинали, а в это время слагалось их счастье и разбивались их жизни. Гости, оторвавшись от застолья, танцевали, а наверху, на вто­ром этаже комаровской дачи «умирал» Андрей Германович Штекер, отец новорожденной, и Нюша то хлопотала вокруг мужа в критические моменты, то, оставив его на прислугу, спускалась вниз к гостям, поддер­живая праздник, и снова бежала наверх.

«Веселье, в котором слышны звуки смерти», — напишет Мейер­хольд о третьем чеховском акте «Вишневого сада» (V. 16:45). Хотя ниче­го такого угрожающе предсмертного, как с Андреем Германовичем на ба­лу у Нюши, в бальном чеховском акте «Вишневого сада» не произошло.

Смерть, ее предвестие, отсутствующие в пьесе, могли войти в нее отзвуками любимовско-комаровских реалий.

Вишневский ушел домой пораньше, в половине одиннадцатого, поскольку устал и знал о беде, которая стряслась с Андреем Германови­чем «перед самой закуской». Она, конечно, омрачала бал для тех немно­гих, кто знал о ней. Айна Сергеевна не задерживала артистов, как обыч­но, до утра и отпустила их, нагрузив Вишневского лакомствами для Ольги Леонардовны и Антона Павловича, и Антону Павловичу — она не забыла о его просьбе — послала мартовское пиво.

Но веселье и без артистов продолжалось.

Драматургию Нюшииого бала — драматургию жизни ~ Чехов знал от Вишневского. А болезнь Нюшииого мужа, сам врач и пациент того же Остроумова, принял близко к сердцу.

Любимовка, любимовско-комаровские «типы» и житейские ситуа­ции, безусловно, подпитывали его живыми впечатлениями.

Уже к середине июля 1902 года отчетливо вырисовался образ ста­ринного дворянского имения с благовестившей на всю округу церков­кой Покрова Святой Богородицы. Она доминировала над равнинной сельской местностью, превращая алексеевскую Любимовку в центр драматического сюжета. Что-то крутилось у Чехова вокруг Любимовки, когда он обдумывал пьесу, сидя с удочкой на берегу, что-то аукалось с ее обитателями, с их образом жизни. Уже попали в пьесу старая хозяйка имения, вернувшаяся домой из Франции; няня; детская; Дуняша и Егор; гувернантка Смирновых Лили Глассби; Владимир Сергеевич Алексеев и Анна Сергеевна Алексеева-Штекер — брат и сестра. И этот веселый-невеселый бал в двухэтажной комаровской Нюшииой даче...

Связь Нюшииого бала с вишневосадским — Чехова — в спектакле Станиславского просматривалась еще отчетливее. Осенью 1903 года, когда готовилась премьера «Вишневого сада» и репетировался третий, бальный акт, Станиславский был на бале, который давала Июша в крас-новоротском доме. Кроме родных и друзей семьи, Июша пригласила к

себе, по просьбе брата, всех актеров, занятых в спектакле, вплоть до ста­тистов.

«Было скучно», — писала Чехову жена, любительница шумных до­машних вечеринок (IV.4:338). Привычная патриархальность была нару­шена. Художественники сидели за одним столом, отдельно от других гостей. Станиславский, работавший над режиссерским планом «Виш­невого сада», наблюдал за «живыми картинами» с блокнотом в руках, что-то записывал и зарисовывал. Кто знает, не тогда ли подсмотрела Ольга Леонардовна для своих сцен с Петей Трофимовым роман Анны Сергеевны с Владимиром Николаевичем Красюком, репетитором ее старшего сына и Сониным женихом, вспыхнувший еще в Любимовке.

Станиславский проводил прямые аналогии между имением Пае­вых и Алексеевых, между действующими лицами «Вишневого сада» и своими родными и прислугой. В спектакле дом Гаевых он обживал, как алексеевские дома в Любимовке и Комаровке. Он и прислугу Гаевых, бессловесную в пьесе Чехова, поименовал, расписывая в режиссерском плане мизансцены третьего, бального чеховского акта, по именам своей прислуги: Поля, Ефимыошка, Карп, Евстигней. А в биллиардной, за кулисами, откуда доносился стук шаров, с Епиходовым играл «управ­ляющий старик». Тот, видимо, которого Алексеевы боялись перевести на пенсию, который ничем не управлял, «никогда не следил за хозяйст­вом» и жил в Любимовке в свое удовольствие.

У Алексеевых служили две Поли — старшая и младшая, молодая. Полю, старую прислугу, Пелагею Моисеевну, не забыла в своем завеща­нии маманя Елизавета Васильевна. Станиславский взял тип Пелагеи Моисеевны как действующее лицо третьего акта «Вишневого сада». Она не попала в пьесу Чехова, но попала в спектакль. В 1930-х в роли Полюшки, старой прислуги Раневской, выходила Лилина.

Наверное, Станиславский имел право на аналогии Гаевых и Алек­сеевых. Все же он был «заказчик» пьесы, над которой Чехов работал в Любимовке, и понимал, из какого сора росли цветы на чеховских виш­невых деревцах.

Через три июльские недели Чехова в Любимовке Вишневский и Ольга Леонардовна обнадеживали Станиславского: пьеса будет. «Пьесу он, по-видимому, всю крепко обдумал и на днях, вероятно, засядет пи­сать. Очень ему здесь нравится шум поезда, и все думает, как бы это вос­произвести на сцене. Он здесь совершенно другой человек», — радова­лась Книппер-Чехова, радуя и Станиславского (IV.5:43).

Тот впивался в вести из Любимовки.

Все, что нравилось Чехову в Любимовке и соседних деревеньках, всплывало впоследствии перед его глазами, когда он читал «Вишневый сад». Он был уверен, что любимовские типы захватили Чехова. И все, что любимовского попало в пьесу, в ее фабулу и сюжет, в ее ремарки, ди­алоги, отдельные реплики действующих лиц и в ее ауру, попало и в спектакль: через декорации, через обстановку и ее детали, через реше­ние ролей, через атмосферу сценического действия, создаваемую све­том, звуками, интонациями актеров, исполнителей ролей, через темпо-ритмический и пластический рисунок мизансцен. Это был чеховский — и его материал. Тут он чувствовал свою творческую силу. Тут его фанта­зия «пламенела».

В спектакль попала любимовская зелень, какой нет в Ялте, и пано­рама, открывавшаяся с террасы алексеевского дома, которая пришлась по душе Ольге Леонардовне: с полем и дорогой к усадьбе Алексеевых за ним; с рядом телеграфных столбов, уходящих за горизонт, где в ясную погоду был виден город; со скамейкой у старой церкви. Церковку Чехов заменил часовней. Все это — любимовское и наро-фоминское (в Наро-Фоминске Чеховы жили следующим летом) — появилось у Чехова в ре­марке, предварявшей второй акт «Вишневого сада». А потом в режис­серском плане Станиславского, с которого, как было заведено в Художе­ственном театре, начиналась работа над спектаклем.

В декорации Симова города не было видно, к концу акта вечерело и с земли поднимался туман, перекрывавший дальние планы.

От сенокоса, которым любовалась Ольга Леонардовна, лежа на террасе, у Чехова остался один стог. Зато в режиссерском плане Стани­славского в финале второго акта у полукруглого горизонта проходила с сенокоса группа крестьян в разноцветных сарафанах с торчащими граб­лями и блестящими косами, и слышалось их стройное пение. Его долж­ны были подхватить Раневская, Гаев, Аня, Варя, Лопахин и Петя Тро­фимов.

Эту картинку Станиславский знал с детства, только все же, навер­ное, без идиллических цветистых сарафанов. Мизансценированная в плане, в спектакле она была купирована.

Все Чехову нравилось в Любимовке, все было по душе. Все, кроме садовника. Кроме «нелепого садовника», которого с такой ностальгиче­ской нежностью, как и церковку, и сенокос, и плотик на Клязьме, вспо­минала Ольга Леонардовна.

Чехов садовника невзлюбил,

Он не так поливал диковинные декоративные деревья вроде пальм, высаженных в кадках у парадного крыльца.

Чехов знал толк и в лесах, и во фруктово-ягодиом садоводстве, как и в рыбной ловле. Сам выращивал цветы и деревья на своем участке в Мелихове и теперь — в Ялте. Он объяснил садовнику, когда поселился в Любимовке, как следует правильно поливать деревья. Тот, улыбнув­шись, согласился, но продолжал поливать по-своему. Чехов не мог этого выносить и, отвечая Станиславскому по прошествии времени, почему он так внезапно, до срока, не дождавшись возвращения Алексеевых, со­рвался в свою Ялту, свалил причины отъезда на строптивого садовника. Конечно, тот был ни при чем.

И через год, следующим летом, проведенным в подмосковном На­ро-Фоминске, Чехов убеждал Станиславского, когда тот с Лилиной приехал его навестить, что садовника надо заменить, он даже подыскал Алексеевым подходящего. И еще как-то раз, посреди постороннего раз­говора, вдруг вставил: «Послушайте, садовник у Вас — отвратительный человек» (1.7:467).

Сад, нерадивый садовник — что-то застряло, застопорилось у Че­хова вокруг них. Дикий, неухоженный алексеевский яблоневый сад, примыкавший к дому, с нестрижеными ветками, залезавшими в окно, рос, как рос целое столетие. Или два. Без признаков садовничьего усер­дия и без вмешательства ножниц. Рос со времен помещиков Туколевых, старых хозяев усадьбы с садом.

Садовник этот тоже попал в пьесу. И тоже собственной персоной, как няня и Егор. Чехов вспомнил его в первой сцене «Вишневого сада»: садовник присылал букет для встречи Раневской. Он велел Епиходову поставить цветы в гостиной. Войдя в пьесу в скрипучих, до блеска начи­щенных сапогах, конторщик гаевского имения Епиходов, споткнув­шись, ронял букет. А потом, поднявшись, вручал его Дуняше, горнич­ной Раневской и Гаева, чтобы та поставила его в вазу на стол. Это по Че­хову. Дуияша, — решал Станиславский, — думала, что букет этот — для нее, потому что накануне Епиходов сделал ей предложение и она обду­мывала его. Выходило нелепо и смешно. Так виделось Станиславскому на склоне лет. Должно быть, так было в его спектакле.

Все подтверждало уверенность Вишневского, Ольги Леонардовны и Станиславского — по письмам из Любимовки, — что пьеса к началу сезона будет: и отличное настроение Антона Павловича, и его «пробал-тывания». Воображению Чехова могло рисоваться окно старого поме­щичьего дома, через которое лезли в комнату нестриженые нерадивым садовником ветки деревьев, обсыпанные бело-розовым цветом. И могло мерещиться слово в заголовке и в центральном образе будущей пьесы: сад. Факт, зафиксированный документально лишь в январе 1903-го.

А он все сидел и сидел с удочкой над водой с утра до вечера, а не за письменным столом.

Но и его не оставляла надежда на то, что пьеса скоро будет. Он только чуть сдвигал срок начала литературной работы, переносил его на август. 18 июля писал Станиславскому, посылая ему за Любимовку «тысячи благодарностей, прямо из глубины сердца»: «Все очень хоро­шо. Только вот одно плохо: ленюсь и ничего не делаю. Пьесы еще не на­чинал, только обдумываю. Начну, вероятно, не раньше конца августа» (11.13:11). И с Горьким он делился в письме к нему в конце июля 1902 года: «Я так обленился, что самому даже противно становится» (11.13:13). С мыслями о Горьком, как и о Станиславском, он не расста­вался этим подмосковным летом. Прошедшей зимой Горький жил в Ял­те. Чехов привязался к нему.

Уже не Вишневский и Ольга Леонардовна, а Чехов сам сказал: пье­су обдумываю. Сам. И это его обнадеживающее: «Начну», — хотя и по­здновато, к открытию сезона пьеса вряд ли поспевала. Но ближе к его окончанию спектакль можно было поставить.

А вообще ни один человек не мог знать в точности, что происходи­ло в душе Чехова. Маня Смирнова, старшая дочь Елены Николаевны, поклонница Ольги Леонардовны, наблюдавшая за писателем, сидев­шим с удочкой на плотике то в смирновской купальне, то в алексеев-ском гроте, никак не разделяла оптимизма Вишневского и Ольги Лео­нардовны, уверявших Станиславского, что пьеса к началу сезона будет. Маня видела в рыболовных бдениях Чехова отвлекающий, расслабляю­щий момент, нерасположенность его к творчеству. «Да Вы себя в Триго-рине вывели! — писала она Чехову год спустя, узнав в Чехове — Триго-рина из «Чайки», и напоминала ему его же, чеховско-тригоринский текст. По памяти, разумеется. — Эта фраза, например: «Если бы я жил в такой усадьбе, у озера, то разве я стал бы писать? Я поборол бы в себе эту страсть и только удил бы рыбу» [...] И мне представилась наша Клязьма, алексеевский грот и Вы удите [...] Хорошее было время!» (И.1.К.59.Ед.хр.20:10 и 10 об.)

Маня всего Чехова знала наизусть.

Наверное, и Вишневский с Ольгой Леонардовной, уверенные в том, что Чехов пьесу напишет, и Маня Смирнова, сомневавшаяся в этом, — все были равно правы перед таинством творческого процесса.

Да и Чехов к праздности писателя в разное время относился по-разному.

Об этом свидетельствует Бунин.

То Чехов говорил Бунину: «Писатель должен быть нищим, должен быть в таком положении, чтобы он знал, что помрет с голоду, если не бу­дет писать, если будет потакать своей лени. Писателей надо отдавать в арестантские роты и там принуждать писать карцерами, норкой, побоя­ми» (11.23:271).

В другой раз он говорил Бунину обратное: «Писатель должен быть баснословно богат, чтобы он мог в любую минуту отправиться в путеше­ствие вокруг света на собственной яхте, снарядить экспедицию к исто­кам Нила, к Южному полюсу, в Тибет и Аравию, купить себе весь Кав­каз и Гималаи» (там же).

Друзья и знакомые Чехова оставили столько его словесных порт­ретов, противоречащих один другому, интервьюеры записали столько его взаимоисключающих суждений, что сводный аналитический порт­рет Чехова из этого осколочного многоцветья не складывается в гармо­ничную мозаику. Он предстает перед читателями лишенным общей, объективной или божественной идеи, объединяющей отдельные фраг­менты в одно лицо.

Видимо, Чехов владел искусством полного внутреннего перево­площения, как гениальный лицедей, чья душа принадлежит всем и ни­кому. Его душа с будильниковской юности вмещала в себя души «зна­чительных лиц», «тузов» и «мелюзги», безымянных хористов и хорис­ток, едва различимых в общем хоре. По мере надобности, когда он рабо­тал, а душа его работала непрерывно, и в застолье, и за рыбной ловлей, он вытаскивал из себя то Платонова, то Иванова, то Нину Заречную и Тригорина, то всех персонажей «Вишневого сада». Вытаскивал из себя, беря их извне и загружая ими свою душу. Они все уживались в нем, как в треплевской «Мировой душе» - Шекспир, Наполеон и последняя пи­явка. И в зависимости от того, что и кого он обдумывал, от имени того и отвечал друзьям и интервьюерам. Отсюда и разноголосица в его вы­сказываниях, и самого Чехова не уловить.

То он говорил, что любит театр и более всех -■ Художественный.

То — что не только Александринка, но и МХТ отвратил его от сце­ны. Это записал Дорошевич, обнародовав запись в статье о Чехове на следующий день после смерти писателя12. Станиславского возмутил этот опус Дорошевича, его «мерзость» и «пошлость».

Евтихий Карпов, режиссер проваленной в Александринке чехов­ской «Чайки», записал такой текст Чехова, содержащий его антино­мии: «Какой я драматург, в самом деле... Но театр завлекает, засасыва­ет человека... Ничего не поделаешь, — тянет и тянет... Я несколько раз давал себе слово, что буду писать только повести, а не могу... Какое-то влечение к сцене... Ругаю театр и не люблю, и люблю его... Да, странное чувство...»1'5

И о Боге он говорил разное.

То что его нет, то что он, конечно, есть.

Сидя с удочкой, он вполне мог думать, что праздность — это хоро­шо для писателя. И ему действительно было хорошо. А мог думать, что это плохо, и корил себя за лень.

В любимовской праздности он все же купался. Не то что следую­щим летом в Наро-Фоминске у Якунчиковых. Только там он осознал, почему так хорошо ему было в Любимовке и не по себе - у Якунчико­вых. «Жизнь у Якунчиковой вспоминается почему-то каждый день, — писал он Ольге Леонардовне осенью 1903 года из своей «теплой Сиби­ри» в Москву. — Такой безобразно праздной, нелепой, безвкусной жиз­ни, какая там была в белом доме, трудно еще встретить. Живут люди ис­ключительно только для удовольствия - видеть у себя генерала [...] или

4 Бродская, том 2

пройтись с товарищем министра [...] И как не понимает этого Вишнев­ский, взирающий на этих людей снизу вверх, как на богов» (11.13:281).

А на хористов и хористок Вишневский глядел сверху вниз. «Если заказывать шубу, то пожалуйста без Вишневского. Этот так важно дер­жится в магазинах, что дерут всегда втридорога», — писал Чехов жене из Ялты (11.13:289)

Чехов выдавил из себя раба, его таганрогский земляк, такой же «двоешник и безобедник», как и он, - нет.

Впрочем, и из Чехова вылезал таганрогский мещанин, когда в минуты предсмертной болезни он терял над собой контроль.

Атмосферу милой патриархальной праздности, разлитую в Люби­мовке вокруг родных Станиславского, Чехов перенесет потом в «Виш­невый сад». Критики назовут ее «либеральной средой». Только в такой среде Чехов чувствовал себя хорошо.

Но в Любимовке он пьесу не написал. Как и в Наро-Фоминске. Вышло по Мандельштаму, который говорил, что ничто не может поме­шать художнику сделать то, что он должен, и благополучие или дурные условия никак не влияют на работу, а влияет на нее что-то третье...

Семнадцатилетняя Маня Смирнова, ровесница чеховской Ани Ра­невской, старшая из двоюродных племянниц Станиславского по мате­ринской линии, та, что опознала в Чехове Тригорина с его страстью к рыбной ловле, приехала в Тарасовку спустя две недели после Чеховых. Она первый раз в жизни рассталась с мамой и путешествовала с отцом по Европе. Ее свела с ума Венеция: «Я просто влюбилась в чудную мор­скую царицу городов, и три дня, проведенные там, были совсем, как вол­шебный сон», — рассказывала она Ольге Леонардовне (IV.1.№4896).

Когда читаешь ее письма из-за границы, кажется — вот-вот натк­нешься на рассказ о том, как она летала в Париже на воздушном шаре.

Путешествуя, она скучала по маме, по сестрам и Лили, «да и по са­мой матушке России»: «Чудные Швейцарские горы начинают меня да­вить, простору здесь нет! Не то, что на нашей безбрежной родине!»

И в реплике молоденькой Ани в «Вишневом саде», вернувшейся с Раневской и Шарлоттой из-за границы, появилась Манииа интонация: «Три недели я не была дома. Так соскучилась!» (11.3:325)

Реплика осталась в вариантах пьесы.

Подружки-кузины писали Мане, что в Любимовке у Алексеевых с начала июля будут Чеховы, и она еще сильнее заторопила папу домой: мечтала побыть подле обожаемой Ольги Леонардовны и познакомиться с Антоном Павловичем.

«Смирнова Маня и отец Мани вчера вернулись из-за границы, и сегодня мы, конечно, получили приглашение на 22 число. Помните, до­рогая Мария Петровна, как в прошлом году мы все славили Христа изо дня в день», — сообщал Вишневский Лилиной любимовско-тарасовские новости (1.3.0п.З.Ед.хр.21:19). Истовая религиозность Мани была изве­стна всей округе. В письме к Е.Я.Чеховой Ольга Леонардовна тоже пи­сала о традиционном праздновании чьих-то имении в двадцатых числах июля, она там была, но в многолюдном заезде лодок, украшенных фона­рями и флагами, не участвовала: «Мы с Антоном смотрели с берега» (И.1.К.77.Ед.хр.10:25,26).

Близкие сторожили покой Чехова.

Прислуга запрещала церковным службам благовестить и отважи­вала от него барышень.

Но несмотря на все предосторожности, молодежь — четвертое ко­лено Алексеевых и Бостаижогло — крутилась вокруг Чехова.

Их было много — веселых, здоровых, красивых, породистых — мо­лодых Алексеевых, Штекеров, Сапожииковых, Смирновых, Гальнбеков, правнуков канительных, хлопковых, шелковых и табачных фабрикан­тов. И держались они вместе, дружным кланом, как их деды и родители. Что-то вокруг Чехова шумело, двигалось, искрилось, полное жизни и радости.

Последние годы, когда приходилось подолгу сидеть в Ялте, Чехов не сталкивался с молодыми. Он не знал, какие они. В Ялте жил замкну­то, в своей среде: встречался с соседями — местной интеллигенцией и туберкулезниками, обреченными жить на юге; с писателями, его наве­щавшими; с артистами и артистками, ждавшими от него ролей; с врача­ми, его лечившими. И писал поэтические отходные по безалаберным восьмидесятникам, которых знал. Сам был один их них. Краткосроч­ный, но все же больше месяца любимовский опыт живого общения с мо­лодыми мог открыть перспективы его «скорбным элегиям», которыми его корила критика, постоянно сравнивая с Горьким, поэтом «новой жизни» и романтически воодушевленного героя.

В последнее время ни одна статья о Чехове не обходилась без про­тивопоставления его и Горького.

Чехов остается чуждым идейному подъему, который растет в рус­ском обществе с конца девяностых, — читал Чехов в рецензиях на «Трех сестер» 1901 года. А он и в «Трех сестрах» думал о молодых героях. Правда, те были чуть старше молодых Любимовки, Тарасовки, Финоге-новки и Комаровки. Он дал им смысл, цель жизни — труд, отправив Ирину Прозорову — на телеграф и помолвленных Ирину и Тузенбаха — на кирпичный завод. Но в «Трех сестрах» вышло по-чеховски: труд не спасал, не давал жизни выход, перспективу. Некто В.Стражев в статье 1901 года о «Трех сестрах» «Антон Чехов и Максим Горький» произнес крылатые слова. Они, видно, задели автора «Вишневого сада»: Чехов, замкнувшийся в сфере чисто художественных интересов, — писал Стра-жев, — вырос в «Трех сестрах» как писатель, сравнительно с прежними пьесами, но не как идейная личность; его творчество — это похоронный плач: «Пропала жизнь». А Горький, провозгласивший: «Безумство хра­брых — вот мудрость жизни», — это: «Да здравствует жизнь!»14

«Обдумывая» в Любимовке новую пьесу, Чехов, должно быть, раз­мышлял над этой статьей и концепцией автора, заключившего его твор­чество и творчество Горького между двумя восклицаниями: «Пропала жизнь!» и «Да здравствует жизнь!».

Он думал именно о «герое», желая вырваться из амплуа пессимис­та, отведенного ему журнальной прессой. Ему надоело быть «антите­зой» Горькому в критических статьях. Ему хотелось сорвать наконец прилипшие к нему ярлыки, хотелось написать что-то совсем новое, оп­ровергнуть упреки в том, что он смертельно устал, вечно ноет, что его ге­рои пассивны.

Он неотступно думал о Горьком, думая о новом человеке и надеясь увидеть его среди образованных барышень и молодых людей, гимнази­стов и гимназисток, что вились вокруг него.

Он думал о «новых» людях с весны 1900-го, с тех пор, как познако­мился с Горьким. Он присматривался к Горькому, человеку из другой, мало знакомой и мало понятной жизни, где водятся «новые» люди — ге­рои. Он пытался сойтись с Горьким поближе, узнать его, даже поселил у себя, когда последней, предлюбимовской зимой 1902 года «неблагона­дежный», поднадзорный Горький появился в Ялте. Других таких знако­мых, которых то высылали, то арестовали после обысков, то выпускали под домашний арест, то совсем на свободу, в окружении Чехова не было.

Он задумывал изобразить в новой пьесе героя, который «то и дело в ссылке, его то и дело выгоняют из университета» (11.13:279).

Сидя на берегу в ожидании клёва, наблюдая, как плывут по Клязь­ме лодки, или беседуя с Микой, сыном Владимира Сергеевича, — он ча­ще других забегал к соседям, — Чехов осмысливал живые связи поколе­ний. На смену восьмидесятникам шли их дети, родившиеся в 1880-х. Люди XX века, люди из будущего. Будущее, счастливое, материально обеспеченное, было за ними. Любимовская молодежь, племя младое, не­знакомое, — на нее он возлагал надежды. Он чувствовал в ней этот по­тенциал: «Да здравствует жизнь!» И он кинулся в этот опыт по мере фи­зических сил, у него остававшихся, жадно вглядываясь в молодые лица, безмолвно их вопрошая. Это был уже не кабинетный, не умозритель­ный, а непосредственный опыт общения.

«Сыновья брата — удивительно славные ребята [...] Они друг дру­га презирают, но они занятны», — писал Станиславский Ольге Леонар­довне в день отъезда Владимира Сергеевича и Паиички из Любимовки

Владимир Григорьевич Сапожников + Е.В.Якунчикона

Владимир Сергеевич Алексеев + П.Л.Захарова

Андрей Германович Штекер + А.С.Алексеева (Июша)

Сергей 11иколаев и ч Смирнов + ЕЛ I. Бостаижогло

|  |  |
| --- | --- |
|  | Александр р. 1878 |
|  | Вера р. 1880 |

Екатерина р.1882

Наталья р. 1883

|  |  |
| --- | --- |
|  | Григорий |
|  | р. 1888 |

Сергей р. 1898

Александр р. 1883

1иколай р. 1884

Михаил (Мика) р.1886

Вера р.1889

Борис р. 1890

Валентина р.1888

Александра 1(иколаевна Гальнбек (Бостаижогло)

|  |  |
| --- | --- |
|  | Андрей |
| \*\* | р. 1888 |
|  | Анатолий |
|  | р.1889 |

Софья р.1886

|  |  |  |
| --- | --- | --- |
| Василий Николаевич |  | Василий |
| Бостаижогло |  | р.1886 |

Всеволод р. 1892

Сергей р.1893

Георгий р. 1895

|  |  |
| --- | --- |
|  | Людмила |
|  | р. 1898 |

Глеб р. 1901

Владимир Красюк р.1908

Маня р. 1885

|  |  |
| --- | --- |
| Наташа |  |
| р.1887 |  |

Евгения р.1889

|  |  |
| --- | --- |
| Татьяна |  |
| р. 1890 |  |

Николай (Кока) р. 1892

Владимир Сергеевич Сергеев (Дуияшин Володя) р. 1883

I

Авдотья Назаровна Копылова (Дуняша), горничная Алексеевых

Любимовская, финогеиовская, комаровская и тарасовская молодежь лета 1902 года (четвертое колено Алексеевых и Бостаижогло)

за границу, беспокоясь, как мальчики будут себя вести без родительско­го, материнского главным образом, контроля (1.8:460).

Мальчики Алексеевы жили беспечно, легко, как настоящие «бо­гемцы», гимназией себя не обременяя, и делали все, что хотели, в отли­чие от отца. В 1902 году «все мальчики начали курить», — записал Вла­димир Сергеевич в «Семейной хронике» (1.2.№16147).

Детям своей судьбы Владимир Сергеевич не хотел. Да и понимал: из них настоящих купцов-фабрикантов не получится. И не печалился: пусть будут дети теми, кем Бог назначил им быть. Слишком страдав­ший от «какой-то вялости» в собственном характере, он учил мальчи­ков, когда они скатывались в гимназии на тройки, что все хорошее в жизни надо делать на crescendo, а не на diminuendo. Учил как умел, давая сыновьям гимназическое и музыкальное образование. Домашним учи­телем музыки служил в семье Владимира Сергеевича А.Б.Гольденвей­зер. Александр Владимирович Алексеев, Шура, — умер в 1932-м про­фессором Ташкентской консерватории. В 1902-м ему — девятнадцать. Но никто из детей не мог сравниться с отцом врожденной — в Елизаве­ту Васильевну — музыкальной одаренностью, удивлявшей даже видав­шего музыкальные таланты Н.Г.Рубинштейиа.

«Рисую себе картину, как Антон Павлович будет разговаривать с Микой. Это презанятный, талантливый мальчишка. Он играет роль не­ряхи», — Станиславский выделял Мику в представлении сыновей Вла­димира Сергеевича Ольге Леонардовне (1.8:460).

Мика, младший и любимый племянник Станиславского, был, по-видимому, из породы тех юнцов, которых в 1960-х назовут хиппи: неза­висимых, презирающих родительскую буржуазность, но и отравлен­ных ею.

27 июля 1902 года отмечали Микии день рождения. Ему, как и Со­не Штекер, исполнилось шестнадцать. Алексеевы-младшие — Кока, Шура, Мика и Вева, дети Владимира Сергеевича и Прасковьи Алексе­евны, давали традиционный бал в честь новорожденного. Собралась од­на молодежь, только что отшумевшая 13 числа на бале у Сони Штекер и 22-го — еще и недели не прошло — у Смирновых. «Будет обед на 25 че­ловек молодежи и фейерверк, который устраивает сам Шура», старший брат Мики, — сообщала Елизавета Васильевна Мане Олениной в Кис­ловодск, сожалея, что ее и внуков Олениных не будет с ними (1.2.Ш6843).

Свой сорок четвертый и последний день рождения Мика встретит 9 августа 1930 года (по новому стилю) арестантом Бутырской тюрьмы. А в соседних камерах своей участи ссыльных и смертниц будут ждать его жена и сестра жены.

В начале августа 1902 года бал для детей, не ведавших своей судьбы, давали в Любимовке и Сапожииковы. Но он прошел незаметно. Владимир Григорьевич Сапожников, глава дома, директор-распоряди­тель Куракинской шелковой мануфактуры, будущей «Передовой текс­тильщицы», еще по приезде Чеховых приходил к ним «отрекомендо­ваться» и пригласил гулять в его парк, вполне ухоженный, в отличие от любимовского — бесхозного, одичавшего.

К Сапожниковым Чехов не выбрался, как и к Алексеевым - к Вла­димиру Сергеевичу, к Смирновым и Штекерам.

Елизавета Васильевна Сапожникова, урожденная Якуичикова, — жена и кузина Владимира Григорьевича и одновременно оба они кузен и кузина Станиславского, — только накануне вернулась из-за границы после полугодового отсутствия, и у Сапожниковых было не так пышно, как обычно. «Даже фруктовщик жаловался Дуняше, что в прошлом го­ду купили фруктов на 200 рублей, а теперь только на 60 рублей» (1.3,Оп.З.Ед.хр.21:20), — летело в Европу из Любимовки Алексеевым -Станиславскому и Лилиной - от Вишневского. Он был у Чеховых на хозяйстве и знал, что сколько стоит. Вот и Дуияша Копылова вылезла из алексеевского дома на околицу пообщаться с деревенским людом. А может, фруктовщик сам приходил к ней со своими товаром для хозяев и их гостей. А может, кто знает, она его приворожила, как кавалеров — Дуияша чеховская, имевшая успех на бале? В черновых записках Ста­ниславского, относящихся к 1912 году, промелькнуло — Дуняит влюб­лена в Егора: «Прототип Дуняши — Дуняша. Влюблена в Егора» (1.14:20). Но, наверное, снова театральные фантазии на любимовские те­мы чеховской пьесы захлестнули Станиславского, и он перепутал театр, свой спектакль и далекое прошлое: Дуияша Копылова, в начале 1880-х «Дуничка К.», его «утешавшая», в 1902-м — «довольно пожилая женщи­на» (1.7:467).

Любимовская молодежь бесконечно развлекалась балами, шумев­шими по всей округе.

Или дурачилась, да так, что и Чехова поддевала своими розыгры­шами.

Станиславский побаивался ребячьих шалостей — и как в воду гля­дел.

Однажды кто-то зло подшутил над Чеховым. Свидетели указыва­ли на Мику.

Видя, как Чехов расстраивается, когда у него не ловится рыба, де­ти подцепили на крючок, заброшенный Чеховым в воду, калошу и ка­мень. Антон Павлович, услышав, что клюет, бросил обед и кинулся к ре­ке. Эту историю вспомнил Вишневский: вынув нечто вместо рыбы, «Антон Павлович страшно осунулся, завял, смущенно кашлянул, но не рассердился, только потух как-то, вся радость сбежала с его лица» (И.1.К.66.Ед.хр.136:3).

Тот же случай описала и Елизавета Васильевна, баба Лиза, своему «ангелочку» внуку Жеиюше -- Жене Оленину, сыну Марии Сергеевны: «Вчера Мика был новорожденный, у них был фейерверк и много гос­тей, особенно барышень. Во флигеле дяди Кости живут Чеховы, и сам Чехов почти весь день удит рыбу на пристани. Кто-то ему вместо рыбы привязал на крючок удочки старый сапог, а сегодня еще украли у него вершу» (1.1).

В изложении Станиславского в 1914 году эти ребячьи проказы выглядели так: «Стали над Чеховым подшучивать какие-то шалуны, зная его страсть рыболова: вместо рыбы вытащил он на удочку старую резиновую калошу; Чехов очень обиделся, перенес на следующую ночь свои удочки на другое место, проделал это в строжайшем секрете, что­бы никто не узнал, старательно замаскировал расставленные удочки ветками; но шалуны все-таки проведали и устроили еще какую-то ша­лость» (1.7:466).

Разночтения свидетелей незначительны. Но ни одна мелочь не ус­кользала от пристального внимания к Чеховым обитателей Любимовки и Станиславского, хоть и издалека.

«Послушайте, как скучно тут в Любимовке, мальчики же скуча­ют...» — огорчался Чехов. И мрачнел (П.1.К.66.Ед.хр.136:3).

Очертания будущего — не его и без него, Чехов это знал, — рисова­лись ему неотчетливым контуром.

Материала было недостаточно.

И все же из стаи бездумных мальчиков и барышень, что кочевали с бала на бал и так примитивно глупо разыгрывали его, Чехов выделил двоих: Наташу Смирнову, одну из четырех двоюродных племянниц Станиславского со стороны Елизаветы Васильевны, и Дуняшиного Во­лодю, — он приходил к реке срезать переметы, поставленные Чеховым, вместо ленившегося Егора. Должно быть, Чехов примеривал эту пароч­ку, каждого в отдельности, к пьесе, которую «обдумывал».

Наташа Смирнова, художница, «пишет с меня портрет», — отчиты­вался Чехов Станиславскому (11.13:11).

Пятнадцатилетняя Наташа Смирнова, Манина сестра, в любимов-ское лето Чеховых перешла в шестой класс частной гимназии А.Ф.Гроссман, где училась с 1899 года, с третьего класса. До этого ее учили дома, как всех детей состоятельных родителей и как Станислав­ского в ее годы. В ней рано открылся талант художницы, и Сергей Ни­колаевич Смирнов, ее отец, учитель мужской гимназии, сам баловав­шийся живописью, обучил Наташу азам рисунка, композиции, некото­рым приемам акварели и масла. Равнодушный к детям, он Наташу обо­жал. Наташа показала Ольге Леонардовне свои работы «совсем новой школы», как говорила о них Ольга Леонардовна, устроившая их выстав­ку для Чехова. Чехов одобрил картинки и разрешил Наташе писать его портрет. Ольга Леонардовна строго следила за тем, чтобы девочка не утомляла писателя сеансами. «Конечно, она еще очень юная и учится еще, но интересно пишет и с фантазией», — сообщала Ольга Леонардов­на Марии Павловне Чеховой (IV.5:42). Мария Павловна тоже занима­лась живописью. «А она способная, по-моему, и очень даже. Если толь­ко будет работать», из нее выйдет толк, — докладывала Ольга Леонар­довна Станиславскому об успехе Иаташиной выставки у Чехова и о ее работе над пастельным портретом Антона Павловича (IV.5:43). В па­мять о Любимовке Наташа подарила Ольге Леонардовне свой пейзаж.

Дуняшин Володя, умный, сын барина и горничной, был любопы­тен Чехову своей социальной двойственностью, «социальной неполио­ценностью» - среди рожденных почетными потомственными москов­скими гражданами. Володя — сын барина. Дуняша в советское время педалировала этот момент, отстаивая какие-то имущественные права сына, ущемлявшие права законных детей Станиславского.

Володя был тот самый социально «новый материал», из которого Горький делал своих героев. Зимой 1902-го Горький дорабатывал «Ме­щан» для Художественного, свою первую пьесу с «героической» ролью в центре. Чехов, опытный драматург, наставлявший Горького по части драматургической техники, видел роль Нила в горьковской пьесе имен­но «героической»: «Это не мужик, не мастеровой, а новый человек, обинтеллигентившийся рабочий», — писал Чехов о горьковском Ниле (11.16:193).

«Обинтеллигентившийся...»

Чехов понимал, что «сии штуки» можно пробовать только на принципиально новой человеческой основе.

Володя - «обинтеллигентившийся» сын горничной, прислуги, — занимал воображение Чехова. Этот любимовский «тип», подходящий пьесе, он нашел сам, без наводки Станиславского.

В Любимовке Чехов узнал Володину историю.

Приемыш и крестник Елизаветы Васильевны, Дуняшин Володя — Владимир Сергеевич Сергеев — вырос в ее красноворотском доме, как все дети Алексеевых — Сергеевичи и Сергеевны. Вырос в барской дет­ской. В год рождения Володи младшим Алексеевым — Павлу и Мане — восемь и пять лет. Станиславский и Лилина заботились и о Дуняше, и о Володе. «Не забудь похлопотать за Дуняшиного Володю. Право, она стоит этого. Ну, уж если нельзя будет пристроить, так уж нельзя, а что от нас зависит — надо сделать», — писала Лилина 6 мая 1896 года в Москву из-под Харькова, из соседней с Григоровкой деревни Андреев-ка, где она жила с детьми в то лето (1.1). Речь шла о Володиной учебе. Володе в 1896-м — 13 лет. «После разных приключений я добрался до Мещанского училища и целых полчаса толковал с инспектором [...] Ре­шили так: если не попадет по жребию, он и я обращаемся к Протопопо­ву. Если, паче чаяния, и это не удастся, — его поместят на вакансию, ко­торая почти безо всякого сомнения освободится к августу. Я очень не­ловок и не находчив в поручениях, в которых надо добиваться цели упорством и чуть не нахальством [...] Все, чего можно добиться, я сде­лал», — отчитывался Станиславский жене о своих хлопотах за Володю (1.8:182 - 183).

Степан Алексеевич Протопопов, к которому обращался Стани­славский, — это свойственник Алексеевых через Сергея и Дмитрия Ивановичей Четвериковых, женатых на сестрах покойного Николая Александровича Алексеева. Протопопов был женат на сестре братьев Четвериковых. Старший маиуфактур-советник Купеческой управы, влиятельный чиновник, он был членом попечительских советов разных коммерческих училищ. В Мещанском училище он председательствовал в совете. Училище готовило торговых служащих.

С вакансией для Володи не получилось. Тогда помог Сергей Нико­лаевич Смирнов. Володя учился во Второй, смирновской, как ее назы­вали у Алексеевых, московской мужской гимназии.

К любимовскому лету Чеховых Дуняшин Володя оказался недо­учившимся гимназистом. Почему это произошло, выгнали ли его из 6 класса гимназии из-за какой-то провинности или по каким-либо причи­нам он не мог учиться дальше, сейчас установить невозможно. Может быть, его и выгнали за какую-то дерзость, но вряд ли из-за неуспеваемо­сти — к учебе он имел способности незаурядные.

Что-то неукрощенно-дерзкое было в Володином характере.

Станиславский не раз спасал его от ответа за какие-то вызывающе-непочтительные к властям поступки. Всего одно подтверждение, отно­сящееся к лету 1913 года, из письма Станиславского к сыну Игорю. Во­лодя, служивший у Станиславского репетитором Игоря, был старше Игоря на 11 лет. Станиславский сообщал Игорю: Володю «задержали в Москве и хотели судить по-военному за то, что он обругал частного пристава. Это его испугало и взволновало. Он прислал телеграмму, и я должен был писать письма всем знакомым властям. Удалось затушить дело»15. А может быть, то была просто вспыльчивость, унаследованная и от мамани, и от самого Станиславского. Она была свойственна натуре Владимира Сергеевича Сергеева.

«Володьку надо учить», — надписал Чехов на своей фотографии, подаренной Дуняшиному Володе. Он чувствовал потенциал этого недо­учившегося гимназиста. Родные Владимира Сергеевича утверждают, что он бережно хранил эту фотографию. Почему-то они не могут найти ее и приложенный к ней очерк Владимира Сергеевича о встрече с Чехо­вым летом 1902-го в его неразобранном домашнем архиве.

Летом 1902 года восьмилетний Игорь отдыхал и путешествовал с родителями по Европе. Володя, свободный от репетиторства, исполнял необременительные обязанности конторщика имения. А чаще бездель­ничал, читал, занимался переводами. Наверное, с латинского. Он был силен в латинском. Или гулял с барышнями. Или сидел на веслах смир­новской лодки, помогая «смирновским девицам», как называл Чехов Маню, Наташу, Женю и Таню Смирновых, катать Чеховых по Клязьме, если они изъявляли такое желание.

Жил он вместе со всей прислугой в строении рядом с господским домом. Как Петя Трофимов, бывший репетитор младшего сына Ранев­ской, утонувшего шесть лет назад: «В бане спят, там и живут. Боюсь, го­ворят, стеснить», — рассказывала чеховская Дуияша Козодоева о Пете Трофимове (11.3:200).

О том, что Володя — прототип Пети Трофимова, Станиславский говорил не один раз, варьируя детали.

«Володя=Трофимов» — так и написано в тезисах Станиславского к воспоминаниям о Чехове в Любимовке (1.2.№773:19). Володя — знак равенства — Трофимов. В публикации этого фрагмента из записной книжки Станиславского знак равенства заменен тире (1.14:20).

«Его угловатость, его пасмурную внешность облезлого барина Че­хов [...] внес в образ Пети Трофимова», — говорил Станиславский кор­респонденту петербургской газеты «Речь» в 1914 году, в интервью, опубликованном к десятилетию со дня кончины Чехова (1.7:467). И там же добавлял, что Чехов, отправлявший в 1902 году Дуняшу на вечерние курсы и Егора — учиться французскому языку, озаботил и Володю, недоучившегося гимназиста, необходимостью образования: «Сына гор­ничной, служившего в конторе при имении, Антон Павлович убедил бросить контору, приготовиться к экзамену зрелости и поступить в уни­верситет, говоря, что из юноши непременно выйдет профессор».

До профессора и в 1914-м Володе было далеко.

«Роль студента Трофимова была [...] списана с одного из тогдаш­них обитателей Любимовки», — повторил Станиславский в «Моей жиз­ни в искусстве» (1.4:343). В начале 1920-х Владимир Сергеевич — пре­подаватель ФОНа, факультета общественных наук, выделившегося из историко-филологического факультета Московского университета.

На тождественности Пети и Дуняшииого Володи Станиславский будет настаивать, пытаясь воплотить ее в своем спектакле.

\*\*\*\*\*

В первой декаде августа Чехов занервничал. Его утомляло многолюдство вокруг. Он устал от семейной жизни.

Он не успел привыкнуть к ней, не успел осознать, как хорошо быть женатым. Это его более позднее признание. Венчавшиеся весной 1901 года Чеховы всю свою первую зиму прожили врозь. Ольга Леонардовна играла в театре. Врачи считали, что сырость средней полосы вредна ле­гочнику, и Чехов с сестрой, наезжавшей в Москву, и с матерью жил в Ялте. Ему не хватало в Любимовке привычного одиночества.

Почувствовав приближение болезни, но никому ничего не сказав, он сбежал к себе на юг, чтобы забиться в свою конуру: не хотел обреме­нять собою выздоравливавшую жену. В эти дни, недели, месяцы — фи­зических страданий — он всегда был один.

От первых писем Ольги Леонардовны в Ялту веяло холодком. Она не знала, что в Ялте у Антона Павловича, как он и предполагал в Люби­мовке, оттого и сорвался до срока, началось кровохарканье. Ему было не до выяснения отношений. Он вообще этого не умел и не любил. И не до пьесы.

Письмом от 17 августа 1902 года, через три дня после отъезда из Любимовки, Чехов огорчил жену: «Пьесы писать не буду» (11.13:15). И только в письме ей от 6 сентября 1902 года признался: «Едва я приехал в Ялту, как^барометр мой телесный стал падать, я стал чертовски каш­лять и совершенно потерял аппетит» (11.13:32).

Письма жене из Ялты он адресовал в красноворотский московский дом Елизаветы Васильевны Алексеевой, откуда их переправляли в Лю­бимовку.

27 августа он подтвердил решение: «Пьесу писать в этом году не буду, душа не лежит, а если и напишу что-нибудь пьесоподобное, то это будет водевиль в одном акте» (11.13:24).

И 29 августа — то же: «Немирович требует пьесы, но я писать ее не стану, в этом году, хотя сюжет великолепный, кстати сказать» (11.13:27-28).

И Станиславскому он говорил осенью 1902 года, когда тот спраши­вал о пьесе: «Сюжет есть, но пока еще не хватает пороху». И добавлял, что в Любимовке ему жилось «очень хорошо, лучше нельзя жить», и что климат в Любимовке и рыбная ловля с утра до вечера оказались для не­го целебными (11.13:55).

«Сюжет есть...»

«Великолепный» сюжет...

Что-то наверное, осталось в канонической редакции «Вишневого сада» Чехова от его долюбимовского замысла, если он был: «либера­лизм» хозяйки имения, безденежье барыни, слуга, подбирающий рассы­павшееся серебро.

«Среда Гаева — Раневской — искренне либеральная и крайне лас­ковая к людям низшего происхождения, — заметил Амфитеатров в ре­цензии на «Вишневый сад» Художественного театра, привезенный в Пе­тербург весной 1904 года. — Прислуга в доме — запросто фамильярна, держит себя вровень с господами до такой степени, что иногда кажется, что Чехов немножко пересолил [...] Как ни либерально будь российское барское семейство, но все же невероятно, чтобы в нем офранцуженный лакей Яшка смел фыркать в лицо главе дома и заявлял потом в виде из­винения: "Я вашего голоса, Леонид Андреевич, без смеха слышать не могу!"»'6

В этих отношениях господ и слуг, нехарактерных для дворянских нравов, возможно, остатки неведомого нам первоначального замысла пьесы о «либеральной старухе», жалостливой, без сословных предрас­судков, и одноруком барине, тоже либеральном. И с такой же вероятно­стью возможно, что это — новые впечатления Чехова от нетипичной для помещичьих усадеб алексеевско-бостаижогловской купеческой среды, приближавшейся к дворянской, в которую писатель погружался. За эту «нетипичность» дворянства, изображенного в «Вишневом саде», Чехо­ву доставалось от Бунина: «Помещики там очень плохи. Героиня «Виш­невого сада», будто бы рожденная в помещичьей среде, ни единой чер­той не связана с этой средой» (11.23:273).

Может быть, есть в пьесе Чехова еще какие-то детали из никому не известных набросков, которые Мария Павловна так и не нашла в июне 1902-го в ялтинском столе брата. Но мотив «первоначального», долю-бимовского замысла — барыня, задолжавшая слуге, — сопрягается так­же и с любимовскими реалиями самих Чеховых. Они умудрились за­должать Егору, лакею Станиславского, «за харчи», хотя Лилина и с Его­ром, и с Дуняшей рассчиталась до отъезда во Фраиценсбад.

«Не знаю, хватит ли у тебя денег, чтобы заплатить Егору за обед», — беспокоился Чехов (11.13:28). Егор предъявил Ольге Леонардовне ка­кой-то фантастический счет, когда Чехов уехал из Любимовки.

Что в пьесе Чехова откуда, установить невозможно.

И все же в обещанной художественникам пьесе что-то сдвинулось за любимовской рыбной ловлей.

Без алексеевской Любимовки не было бы того чеховского «Вишне­вого сада», который появился в Художественном поздней осенью 1903-го. Или он был бы другим.

Любимовская подпитка Чехова была настолько основательной и так заметна для Станиславского, что, получив рукопись пьесы, он отве­тил автору: «Я сразу все понял» (1.4:342).

Подпитка эта продолжалась еще год с лишним после внезапного отъезда Чехова из Любимовки.

Ольга Леонардовна, оставшаяся в одиночестве, ходила «как в воду опущенная, — грустная такая; теперь, слава Богу, вернулись дядя Костя и Мария Петровна, и она повеселела», — писала Маня Смирнова Чехо­ву из Тарасовки в конце августа 1902 года. После Любимовки и Антон Павлович стал ее адресатом.

С приездом Алексеевых Любимовка ожила.

Закипела работа над драмой Горького «На дне», которую готовили к открытию сезона на новой шехтелевской сцене в Камергерском. В Лю­бимовку зачастили гости — артисты, режиссеры, художники.

«По-моему, тебе надо весь сентябрь прожить в Любимовке, — пи­сал Немирович-Данченко Чехову из Любимовки. — [...] Тебе никто не будет мешать. Дачники здешние тают, да и все равно тебя не тронут и ходить к Вам будут реже, чем летом. Сейчас тут очень хорошо [...] Слав­но смотреть на зелень, желтизну листьев. И воздух такой дивный, — за­зывал он Чехова на алексеевскую дачу, пытаясь вызволить из Ялты, где, как ему казалось, писателя донимали «пустыми и мелочными разгово­рами». - Приезжай скорей писать пьесу. Без твоей пьесы сезон будет отчаянный!» (V.10:147).

Немирович-Данченко не терял надежды на то, что новую чехов­скую пьесу к концу сезона 1902/03 гг. театр поставит.

Ольга Леонардовна, попав в свою среду, приободрилась, забыла о том, что Чехов в этом году пьесу писать не будет, забыла и о дачниках -о Нюше, о барышнях Смирновых, о Лили, о мальчиках Алексеевых, ко­торые весь месяц скрашивали ее отдых.

Мика вообще перестал забегать на соседскую дачу: не было Чехова.

Егор, разговорившийся при Чехове, при Станиславском и Марии Петровне притих.

И все они: Егор, Дуняшин Володя, барышни Смирновы и Лили, опекавшие Ольгу Леонардовну и Антона Павловича в отсутствие Алек­сеевых, приуныли. Их жизнь словно опустела.

Для них встреча с Чеховым не прошла бесследно.

И, еще модели, один за другим — за исключением Дуняшиного Во­лоди - они выходили на автора, который, казалось, их не искал. Они писали ему письма, не ведая о том, что уже попали в фантазию писателя, вместившую любимовские типы, и закрепляются в ней, до­бавляя столь недостававший ему материал о себе.

Видно, разговоры с Чеховым произвели на Егора сильное впечат­ление. Они пробудили в его, казалось, окостеневшей душе живые и прежде неведомые струны.

15 августа он получил от Чехова поклон — в письме писателя к же­не с дороги из Москвы в Ялту. Чехов просил Ольгу Леонардовну не сер­диться на своего рыболова и кланялся «Елизавете Васильевне, Марии Петровне, Дуняше, Егору, Смирновым» (11.13:14).

Егора привет Антона Павловича приободрил.

22 августа Ольга Леонардовна писала мужу в Ялту, что Егор взял у нее адрес Ивана Павловича Чехова, брата писателя, педагога одной из московских гимназий: «Ты мне ничего не говорил, что Егор хочет обу­чаться. Мария Петровна, кажется, не очень довольна его идеями» (IV.4:455).

Антон Павлович «взбудоражил» Егора, грамотного молодого чело­века, и Дуняшиного Володю необходимостью образования.

Но, к счастью для Алексеевых, в учебе «прогрессировал» один Володя, «остальные испортились», — записал Станиславский в черно­вых набросках о Чехове в Любимовке. То есть с учебой Егора ничего не вышло.

Большей реальностью оброс другой проект Егора Андреевича, так­же спровоцированный Чеховым.

Еще в Любимовке, свидетельствует Вишневский, Егор поделился с Чеховым, что лакействовать не хочет и уходит от Алексеевых: «Ан­тон Павлович принялся хохотать от радости, что ему удалось убедить Егора».

Егор подобрал место сидельца в винной лавке, сговорился с нани­мателями, обзавелся визитной карточкой и попросил Чехова дать ему рекомендательное письмо к Стаховичу. Чехов пометил вполне церемон­ное, но вместе с тем и назойливое письмецо Егора к нему августом 1902 года. И письмо, и визитная карточка Егора Андреевича Говердовского, прототипа Епиходова «по мудреной речи», как считал Станиславский, сохранились в чеховском ялтинском архиве:

Глубокоуважаемый Антон Павлович

Кланяюсь Вам и желаю доброго здоровья на многие лета.

Прежде всего прошу Вас простить меня за безпокойство, которое я причиняю Вам этим письмом. Я слышал, что Вы не скоро еще вернетесь в Москву. Между тем как я боюсь окончательно упасть духом, и потому покорнейше прошу Вас написать обо мне несколько строк господину Алексею Александровичу Стаховичу. Письмо это пришлите ко мне, что­бы я сам мог с ним отправиться к господину Стаховичу. Заранее прино­ся Вам благодарность, остаюсь преданный Вам на всю жизнь

Егор Говердовский

P.S. У Константина Сергеевича я уже больше не служу, но живу по­ка у него в Москве (11.32:173).

Слова Егора «Между тем как я боюсь окончательно упасть ду­хом...» вполне достойны Епиходова с его катастрофическим сознанием, переведенным Чеховым в комедийный регистр в реплике Епиходова, обращенной к Дуняше: «Вы, позволю себе так выразиться, извините за откровенность, привели меня в состояние духа...» (11.3:237)

Ольга Леонардовна торопила мужа с ответом Егору. Егор и ее тор­мошил: «Вчера был Егор, умолял дать ему твою карточку с удостовере­нием, что ли, что он хороший, надежный человек и может быть сидель­цем в казенной винной лавке. Будь добр, напиши на своей карточке и пришли немедленно. Сделаешь доброе дело, он ждет это с лихорадкой, уже говорил о том, что ты знаешь его и там ждут. Он подает прошение. Дусик, пожалуйста. Не забудь, милый. А Егор потешный» (11.13:637).

И Станиславский считал, что Егор, хоть и демагог, но «потешный».

В письме к дочери весной 1903 года из Петербурга он просил кла­няться «Дуняше, Поле, Егору и всем, кто вас любит и веселит» (1.8:481).

Дуияша и Поля, видимо, из тех, кто «любит».

Егор из тех, кто «веселит».

Рекомендацию Чехов прислал, но, по всей вероятности, дело не сладилось, если Егор продолжал жить у Станиславского и служить у не­го на посылках. Он отправлял Чехову газетные рецензии, которые соби­рали в театре. А с мая по декабрь 1905 года, уже после смерти Чехова, он служил рассыльным в экспедиции Театра-студии на Поварской, финан­сировавшейся Станиславским.

«С ним [...] постоянно случались «несчастья», и он забавно об этом рассказывал», — писала о Егоре в своих мемуарах артистка Театра-сту­дии В.П.Веригина (V.3:70), подтверждая верность модели образу Епи­ходова у Чехова: «У меня несчастье каждый день, и я, позволю себе так выразиться, только улыбаюсь, даже смеюсь» (11.3:313).

Веригина вспомнила также рассказ Мейерхольда о том, как Егор, «разнося чай во время режиссерских совещаний, давал серьезные сове­ты по распределению ролей». Мейерхольд при этом хохотал.

А в конторской книге, хранящейся в архиве Театра-студии на По­варской в Музее Художественного театра, где подклеивались квитан­ции о рассылке писем, пьес, ролей и другой деловой корреспонденции, 12 мая 1905 года Егор собственноручно расписался в том, что поручен­ное ему исполнено, что Станиславскому переданы пьеса «Земля», види­мо, Брюсова, пьеса «Любовь» — без указания автора и что «квитанция потеряна». Так и написал: «Квитанция потеряна. Е.Говердовский».

Егор поразительно соответствовал характеристике, данной ему Станиславским в письмах Чехову из Франценсбада, и тому, чеховско­му Егору, чье имя мелькнуло в «Вишневом саде», который забыл пере­дать распоряжение Ани Раневской о том, чтобы Фирса отправили в больницу.

Впрочем, версия Станиславского, наиболее других посвященного в замыслы Чехова о прообразе Епиходова, не исключает и иных версий. Он же писал, что, сочиняя Епиходова, Чехов вспоминал фокусника — виртуоза-жонглера с его программой из двадцати двух номеров «Двад­цать два несчастья». Среди своих цирковых упражнений - с яйцом, яд­ром, тарелками, кинжалами — он «с большим комизмом» разыгрывал неудачника: в конце каждого номера что-то падало и разбивалось, пока он сам не падал, схватившись за шкаф, и шкаф накрывал его под грохот разбивавшейся посуды.

Тут лее Станиславский добавлял, что Егор Андреевич был тоже «чрезвычайно неловкий и незадачливый», «но уже не притворно» (1.7:465).

Каждый из писавших о чеховском Епиходове в канонической ли­тературной редакции «Вишневого сада» находил подобного ему среди своих знакомых. Чеховский Епиходов, литературный тип, поглощал их всех, не исключая Егора. Все ассоциации сплелись у Чехова в тугой клу­бок, его не размотать.

Кто-то увидел в Епиходове даже неуклюжего Владимира Ивано­вича Немировича-Данченко. Он то спотыкался, то падал в самых непод­ходящих местах. А однажды ему прищемили бороду.

«Никто не наблюдает больше Епиходовых, чем мы, газетные люди,

— писал Амфитеатров в петербургской «Руси», рецензируя «Вишневый сад» Чехова. — Они усердные графоманы и заваливают редакции свои­ми безграмотными присылками, по преимуществу стихотворными. Это

— Ениходовы «случайные». Но в каждой редакции, типографии, книж­ном складе, газетной экспедиции можно найти своего постоянного Епи­ходова — и с тем же неудачеством на всех путях жизни, с теми же «двад­цатью двумя несчастьями» каждый день; с тою же симпатичною жаждою просвещения и уважения к своей личности, с тем же до болезненности доходящим самомнением, с тою же опасного манией преследования, с враждою к каждому, кто с ним не согласен и не находит его гением»17.

Кажется, что писано это с Егора Андреевича, служащего экспеди­тором у Станиславского или в конторе Театра-студии на Поварской.

Или — другой конкретный «случай» Епиходова, рассказанный С.А.Аидреевским, известным в России адвокатом. Он относил свой слу­чай Епиходова, ревнующего Дуняшу к Яше, к своему подзащитному, убийце-психопату, который, играя Отелло в жизни, как, допустим, Со­леный — Лермонтова, шантажировал невесту револьвером. Револьвер он всегда носил в кармане. И так-таки выстрелил в нее в припадке рев­ности.

Образ, вышедший из жизни, из услуг лакея, из его неловкости и незадачливости, из его колоритной речи и демагогических рассужде­ний, из бесед писателя с Егором, читавшим ученые трактаты из библи­отеки Станиславского и воображавшим себя философом, возвращался в жизнь типическими чертами Епиходова.

И другие любимовские модели Чехова будто искали свое место в • будущей пьесе, сочетавшей, как все у Чехова, документальную и чувст­венную человеческую реальность с высокой степенью литературно-ху­дожественных обобщений.

В архиве Чехова сохранилась августовская записочка и от Лили Глассби с аккуратной карандашной пометкой, сделанной рукой Чехова: «1902, VIII». Лили, заскучавшая без «брата Антона», когда он уехал из Любимовки, написала ему в Ялту, как они договорились:

Брат Антон!

Как дольго время по казаться как ты уехала от сюба, мне жаль по­тому я люблю знать что ты блызка. Как твое здоров?

Счастлилый ли ты? Мне очень жаль, что твое жена совсем одна, она я думать очень скучно.

У нас все здоров кроми Кока он себе нарезала нога, но теперь он то­же здоров. Маня Наташа и Женя тебе клониться и желаю тебе счасти и здоров.

Пожалуйста поскоры возвращаться или мы тебе не буду видить. Теперь ты писать мне письмо, потому ты мне сказала если я тебе буду писать ты мне тожо буду. Когда ты буду здес?

Прощай дорогой Брат.

Христос с тобой.

Люблю тебе.

Лили (И.1.К.59.Ед.хр.2:1,2).

«Шарлотта говорит не на ломаном, а чисто русском языке; лишь изредка она вместо ь в конце слова произносит ъ и прилагательные пу­тает в мужском и женском роде», — пояснял Чехов роль Шарлотты, ког­да пьеса была закончена и отправлена в Москву, в Художественный те­атр (11.13:294).

Чехов обещанного письма Лили не написал, но попросил жену пе­редать и ей, и ее воспитанницам сестрам Смирновым, что скоро приедет в Москву и непременно увидится с ними.

Маня Смирнова завалила его письмами.

25 августа 1902 года, в один день с Лили, пра-Шарлоттой Иванов­ной - по версии Станиславского, Маня отправила Чехову предлинное письмо, полное любимовских зарисовок. Она тоже, как и Лили, скучала без Антона Павловича:

Так Вас недостает! [...] Сегодня у нас кофейное мороженое — груст­но, некому нести [...]Ваш отъезд ускорил приближение осени — природа тоскует, небо часто хмурится и плачет, деревья от скуки пожелтели и обсыпаются! Да и тепла нет; солнышко кисло улыбается и не греет. Вчера было что-то необыкновенное — две сильнейшие грозы, одна утром, другая под вечер, и воздух был такой странный, душный и жгучий; а ког­да находила туча, сделалось так темно, что у нас средь бела дня лампы зажгли. Знаете, Антон Павлович, — признавалась Маня Чехову, — я Вас заглазно полюбила, увидав «Дядю Ваню»; я не могу выразить, какое яс­ное, теплое, милое впечатление произвела на меня эта пьеса! И я теперь так рада, так счастлива, что с Вами познакомилась! (Н.1.К.59.Ед.хр.20:1,2).

И незаметно для себя, совсем забыв, что пишет знаменитому писа­телю, Маня все писала и писала страницу за страницей.

Октябрь — ноябрь 1902 года Чехов провел, как и обещал, в Моск­ве, ненадолго съездив в Петербург. Его больше держали дома. Боялись простуд. Но один раз он все же выбрался в Москве на выставку «Мира

искусства», где встретился с Маней и Наташей. Мане страсть как хоте­лось «поболтать» с Чеховым. Но на выставке не удалось. И она в де­кабрьском послании в Ялту, спросив его: «Как Вам понравилась эта вы­ставка?» — сама изложила ему все, что думала о «Бабах» Малявина, о портретах Серова, о Бразе и Врубеле и о четвертом симфоническом со­брании Московского Филармонического общества: об оркестре под уп­равлением Зилоти, исполнявшем музыку Шумана к драматической по­эме Байрона «Манфред», о солистах, хоре и о мелодекламации. В концерте участвовали Шаляпин и Комиссаржевская:

Шаляпин декламировал Манфреда — какой он гениальный! Декла­мировал с такой искренностью, с таким чувством и так просто, что можно было думать, у него действительно кружится голова, стоя на краю пропасти; он действительно останавливал хор криком: «Я знаю» [...] Музыка Шумана чудная, но, к сожалению, оркестр шел вяло, а один из хоров (басы), прошел совсем слабо. Шаляпин папе понравился больше знаменитого Поссарта. Комиссаржевская не особенно хороша, очень за­вывает, декламируя (там же:4).

После артистов Художественного Комиссаржевская казалась Мане слишком театральной.

Весь 1903 год Чехов получал от Мани длинные рецензии на спек­такли Художественного театра. Она из театра не вылезала с момента его открытия в 1898 году, со своих девчоночьих тринадцати. Теперь, в во­семнадцать, превратилась в ту постоянную публику Художественного театра, им воспитанную на Чехове, которую так не любил Владимир Сергеевич Алексеев. Ее глаза вовсе не залипли от чеховской «болотной тины», как именовал чеховские интонации Владимир Сергеевич. На­против, были широко распахнуты в мир, который ей открывали Чехов и Художественный театр, полный живой человеческой жизни, чувств и настроений российской интеллигенции, вступившей в XX век.

У Мани все только начиналось.

Подробно описала она Чехову «Столпы общества» с Ольгой Лео­нардовной в роли Лоны, которую та подучивала в Любимовке. А в сле­дующем сезоне столь же подробно - «Юлия Цезаря» с Качаловым, Ле­онидовым, Вишневским и Станиславским. Спектакль выпускал Неми­рович-Данченко с актерами, которым предстояло играть в «Вишневом саде». И к началу сезона 1903/04 гг. Чехов не прислал пьесы в Художе­ственный. «Цезарем» открывали шестой сезон театра. В антракте пре-мьерного спектакля Маня виделась с Иваном Павловичем Чеховым и узнала от него, что «Мария Павловна везет нам желанный «Вишневый сад» и что Вы сами на днях приезжаете». Письмо Чехову о «Юлии Це­заре» Маня написала в ночь на 3 октября 1903 года:

Многоуважаемый Антон Павлович!

Сейчас вернулись с «Цезаря»! Художественный открылся; открыл­ся вчера, но спектакль кончился сегодня четверть второго. Наши все уже спят; я помираю от усталости, но чувствую потребность поговорить с вами, поделиться впечатлением. Дивно хорошо! Я все время Вас вспоми­нала и от души жалела, что Вас не было! Костюмы, декорации и вообще обстановка идеальны, лучшего немыслимо ожидать! Юлий Цезарь — Ка­чалов — превосходен; игра, грим, костюм — все безупречно. Брут — дядя Костя — будет прекрасен спектаклей через десять; сейчас он не освоился с ролью и... заикается, будто нетвердо знает; но игра и теперь чудная! Кассий — Леонидов слишком кричит, а в сцене в палатке — ссора с Бру­том — он совсем мне не понравился — он так там плачет, что вас смех разбирает. Антоний — Александр Леонидович\* — очень хорош, трогате­лен... он, пожалуй, на меня самое сильное впечатление произвел; особенно когда тихо говорит. Когда он возвышает, голос — выходит немного грубо, форсированно; но когда он начинает: «Я Цезаря пришел похоронить, а не хвалить»... или в сенате над трупом Цезаря грустит, — отлично. Из сцен самая сильная и лучше всего сыгранная — смерть Цезаря; я сейчас неволь­но вздрагиваю при одном воспоминании. Они его превосходно окружают, наступают на него и наконец начинают наносить удары... он кричит, и вы чувствуете боль этих страшных ударов... а когда Цезарь бросается к Бруту и последний запускает свой кинжал... ой, жутко! Меня мороз по ко­же продирает! У меня и сейчас сердце так же бьется, как тогда... Эта сцена и папе больше всего понравилась. Отлично сделана гроза в первом действии — тучи находят, и вы это видите, о громе и молнии и говорить нечего! [...] Тоже хорош призрак Цезаря в палатке Брута, кровавый приз... страшно, лучше не вспоминать одной среди ночи!

Зачем я Вам все это пишу!? Ведь Вы сами увидите и, наверное, уже много знаете по описаниям репетиций... но, Антон Павлович, мне надо высказаться, впечатление слишком сильное, а после Художественного театра я могу только Вам высказаться! [...]

А все-таки, Антон Павлович, Художественный театр создан для Ваших пьес, и «Дядя Ваня» на меня сильнее впечатление произвел, чем даже «Цезарь». Кстати, я недавно прочла «Чайку», а сейчас перечиты­ваю «Дядю Ваню»...

Итак, я надеюсь, что я первая ласточка к Вам по открытии Худо­жественного, который теперь только Вас ждет.

«Прощайте, голубчик» (Д.В., d.IV).

М.Смирнова (П.1.К.59.Ед.хр.20:7 - 10).

\* Вишиенский.

Маня и в жизни говорила репликами чеховских пьес: «Мне надо высказаться», «Прощайте, голубчик», — когда-то сознавая, помечая, как в конце, цитату из любимого «Дяди Вани», из ее книги книг, как цитату из Библии — (Д.В., д.1У), а чаще — бессознательно, потому что сама бы­ла в жизни чеховским персонажем. Ближе всех ей была Соня Войниц-кая. И дядю Костю, «милого дядю», она любила, как Соня — дядю Ваню.

Маня писала Чехову красивым почерком на фирменной почтовой бумаге с белыми лебедями и белыми кувшинками на вяло-зеленых длинных стеблях, перевитых узором в стиле модерн. Последнее свое письмо к Марии Петровне Лилиной в связи с кончиной дяди Кости в 1938 году она, супруга врага народа, приговоренного к расстрелу с заме­ной его на 10 лет лагерей, напишет из Свердловска на желтом телочке в клеточку, вырванном из старой школьной тетрадки сына, нареченного конечно Костей. И почерком совершенно неузнаваемым...

От просьб Мани прислать ей весточку или фотопортрет Чехов де­ликатно уклонился. Это он умел. И ни Мане, ии Наташе, ни Жене Смирновым, ии Лили Глассби не ответил. Разве что выполнил просьбу Егора о рекомендации и Манииу — выслал в Москву какие-то крым­ские шлепанцы.

Наташа писала реже Мани. И сдержанней. Свои письма к Чехову осени — зимы 1902-го начинала с трогательных рисунков акварельны­ми красками на детские темы в духе популярной художницы начала ве­ка Елизаветы Бём.

Но из всей обширной декабрьской 1902 года смирновской корре­спонденции Чехов выделил именно ее письмецо. «Наивнее и талантли­вее всех написала Наташа, художница, — сообщал он Ольге Леонардов­не. — Но как их много! Что, если у тебя будет столько дочерей!» (11.13:104 — 105). Барышни Смирновы утомляли его тьмой поздравле­ний — с Рождеством, с наступающим и наступившим Новым годом — и наилучших пожеланий.

Наивная, талантливая пятнадцатилетняя гимназистка Наташа Смирнова многое проясняла ему в характере молоденькой девушки, принадлежавшей к совсем новому для него женскому типу — человека с активными желаниями, способного жить по-своему, подчиняя жизнь призванию.

Наташа выделялась даже в простеньком поздравлении.

Маня желала милому Антону Павловичу «много, много здоровья, счастья и всего самого лучшего, что можно пожелать».

Женя, пожелав многоуважаемому Антону Павловичу здоровья, возвращения «к нам в Любимовку» и посетовав на московские зиму и снег, в то время, как на юге «весна и цветы», просила прислать ей засу­шенный цветочек.

«Любящая и уважающая» дорогого Антона Павловича Наташа же­лала ему всего того, что он сам называл хорошим. Но поздравительной открытки ей показалось мало, и она отправила ему письмо. То, которое понравилось Чехову:

Поздравляю Вас, Многоуважаемый Антон Павлович, с Праздником Рождества Христова и с Новым Годом и желаю Вам и тот и другой про­вести в полном здравии и благополучии. Вы вовремя уехали: после Вас у нас были сильнейшие морозы, а теперь вдруг оттепель вот уже несколь­ко дней. 21-го нас распустили на Праздники, чему я очень довольна, так как утомилась от занятий и вечного сидения между четырьмя душными стенами. Но я люблю свою гимназию и страшно жалко будет с пей рас­статься, когда я кончу. «Школьная жизнь» — это слово не всем понятно, но обязательно дорого. Сколько волнений, чувств, незабываемых момен­тов переживаешь, сидя в классе! Чувства любви, ненависти, страха, уни­жения, стыда, гордости вследствие удовлетворенного тщеславия, — все это тесно живет рука об руку в этой гимназической чернильной атмо­сфере, в которой развиваются и берут первые уроки жизни молодые, от­зывчивые ко всему существа.

Страшно расставаться с этой жизнью и вступать в совершенно чу­жую и таинственную, но до этого еще два года, и я рано об этом говорю.

Вам, наверное, смешным покажется мое письмо потому, что я еще девочка, а Вы взрослый мужчина, но так как Вы писатель, Вы поймете все возрасты.

В Москве у нас обычная суета перед Праздниками, магазины пере­полнены и люди мечутся, теряя рассудок. У нас здесь знаменитый скри­пач Кубелик, и я его слышала. Действительно гений и может доставить громадное удовольствие.

Бываю на выставках часто, и хотя это мне большое удовольствие, но уж очень раздосадывает, когда хочется писать, а времени нет.

Ну, Бог даст, придет и мое время.

Наши Вам кланяются.

Остаюсь уважающая Вас

Наташа Смирнова. P.S. Желала бы я знать, как Ваше здоровье и что Вы, поделываете. Простите, что Вас утруждаю таким длинным письмом (И.1.К.59.Ед.хр.21:1,2).

Маня упивалась сиюминутными впечатлениями, продлевая их в письмах кумирам, Ольге Леонардовне и Антону Павловичу.

Она витала в эмпиреях, отдаваясь эмоциям.

Наташа торопила время. Проявляя активно-творческое начало, размышляла о будущем, предчувствуя его, чужое и таинственное. Она страшилась будущего, но оно влекло ее. Она верила в себя, ощущая свой потенциал творческой личности: «Придет и мое время». Она летела ему навстречу, жертвуя сиюминутным интересом. У нее был твердый харак­тер: «Желала бы я знать». Новый, незнакомый Чехову, нечеховский ха­рактер.

Наташа совсем другая, нежели Маня, плачущая от бессилия или от восторга.

Наташа не будет рабски повиноваться кому бы то ни было. Она бу­дет жить по-своему, это ясно, что бы папа и мама ни советовали ей.

Она и в пятнадцать вполне самостоятельна. Она одолеет жизнь, а не жизнь ее, как прежних чеховских персонажей.

Есть в Наташе внутренняя сила: «Придет и мое время...»

Конечно, Наташа, а не Маня могла подсказать Чехову черты Ани Раневской — устремленной в будущее и «перевернувшей» свою жизнь праздной барышни.

«Перед нами откроется новый, чудный мир», — мечтает, как и Наташа, чеховская Аня Раневская, прощаясь с имением и вступая в но­вую жизнь — за его порогом, в которую звал ее Петя Трофимов.

Дуняшии Володя писем Чехову не писал.

Не было в нем внутренней свободы, раскрепощенности смирнов­ских барышень. Зато он жил по схеме, будто начертанной для него Че­ховым.

Чехов убедил Володю приготовиться к экзамену зрелости и посту­пить в университет.

В августе 1903 года Володя экстерном выдержал экзамены за VI класс гимназии.

Станиславский радовался этому событию.

Получив известие об успехе Володи, он писал жене в Любимовку:

Спасибо за твое письмо. Я его получил сегодня. Принес Володя с объ­явлением, приятным для меня, о том, что он выдержал экзамен. Моло­дец. Я сказал ему, чтоб в воскресенье он был в Любимовке. Не может ли mademoiselle\* сходить с ним к Сергею Николаевичу\*\* и добиться аудиен­ции с ним? Может быть, можно устроить его пансионером во Вторую гимназию? Если нет, то не посоветует ли он, куда его определить, или у кого навести справки, хотя бы и о провинции (1.8:500).

Снова устроить Володю пансионером во Вторую московскую мужскую, смирновскую гимназию, откуда его выгнали, не удалось. На­

\* Эриестин Дюпон, гувернантка детей Станиславского. \*\* Смирнову.

верное, по рекомендации Сергея Николаевича Смирнова Володя уехал в Орел и 3 июля 1905 года, проучившись в орловской гимназии в VII и в VIII классах, получил аттестат зрелости с оценками 5 по закону Бо­жьему и поведению и с четверками по остальным предметам.

В конце июля 1905 года московский мещанин Владимир Сергее­вич Сергеев, проживавший в Каретном ряду, по адресу Станиславско­го, и служивший в конторе Театра-студии на Поварской, подал проше­ние на имя ректора Московского университета — принять его на исто­рическое отделение историко-филологического факультета. Прошение было удовлетворено18.

Двадцатидвухлетиий Владимир Сергеев, абитуриент, резко изме­нился в сравнении с Дуняшиным Володей — гимназистом. На фотогра­фии 1905 года, подшитой к его университетскому делу, Владимир Сер­геев - «чистюлька»: студенческий мундир на нем новенький, идеально пригнанный к фигуре; реденькие усики аккуратно подстрижены, воло­сы жиденькие, прическа — волосок к волоску.

«Что же, Петя? Отчего вы так подурнели? Отчего постарели? [...] Вы были тогда совсем мальчиком [...] а теперь волосы не густые...» — звучит за кадрами двух фотографий, гимназической и университетской, голос чеховской Раневской, вернувшейся домой через шесть лет.

Сыну горничной и барина на университетской фотографии хочет­ся выглядеть барином: белоснежно-крахмальная высокая, под подборо­док, стойка подвязана по моде широким темным бантом-бабочкой. Но для барина он скован, приглажен, прилизан, «социальную неполноцен­ность», загнанную внутрь, выдает укрощенно-смиреииый, неуверенный взгляд, и барин он - «облезлый», если вспомнить седину и вальяжную артистичность барина настоящего — молодого Станиславского.

На университетской фотографии Дуияшин Володя - «обинтелли­гентившийся» мещанин, словом Чехова о горьковском Ниле.

\* Не \* \* \*

Чехов и в беллетристике, и в драме намеренно убирал «натуру» — концы, ведущие в его собственную жизнь и в иную конкретику, прячась за персонажами и пряча за ними их прообразы и прототипы.

Сочиняя своих героев по образу и подобию реальных людей свое­го окружения, он никогда не называл их подлинными именами. Он и брату Александру советовал, когда тот тащил в свою прозу имена род­ных и знакомых: «К чему Наташа, Коля, Тося? Точно вне тебя нет жиз­ни?! И кому интересно знать мою и твою жизнь, мои и твои мысли? Лю­дям давай людей, а не самого себя» (11.5:210).

Оттого и имена знакомых Чехова, так или иначе попавших в «Вишневый сад», всплывают неожиданно, при изучении контекста жиз­ни Чехова в алексеевской Любимовке, где «Вишневый сад» если не за­думывался, то обдумывался, складывался в писательском воображении. Люди из чеховского окружения лета 1902 года - непереименованные Егор, Дуняша, няня — всплывают, как «белые нитки», которые Чехов не убрал. Справедливо полагая их невидимыми.

Он долго не мог приняться за «Вишневый сад».

Пока свежи были впечатления Любимовки — болел. Но и оттяги­вал начало работы, ожидая, пока любимовские впечатления не открис­таллизуются в типы. Он признавался, что умеет писать «только по вос­поминаниям, и никогда не писал непосредственно с натуры»: «Мне нужно, чтобы память моя процедила сюжет и чтобы на ней, как на филь­тре, осталось только то, что важно и типично» (11.9:123).

Потом, когда стало полегче со здоровьем, когда он вошел в при­вычное ялтинское русло отшельничества и время стерло случайные черты реальности, отодвинуло реальность, возникли другие литератур­ные интересы, казалось бы надолго вытеснившие «Вишневый сад». На­писав «пьесонодобиое» — одноактный монолог-водевиль «О вреде та­бака», Чехов принялся за повесть. «Пьесы не могу писать, меня теперь тянет к самой обыкновенной прозе», — сообщал он жене в сентябре 1902 года (11.13:38).

Беловая рукопись пьесы появилась в театре больше чем через год.

Но работа над «Вишневым садом», начатая в Любимовке, в тече­ние года не прерывалась. Она невидимо продолжалась в иных литера­турных формах.

Повесть, эта «самая обыкновенная проза», и была подступом к «Вишневому саду», к самой сложной, самой расплывчатой для него ли­нии молодых героев.

Ориентировочное название повести о молодых людях — «Невес­та» — так и закрепилось за ней. Она вышла в «Журнале для всех» в де­кабре 1903 года, тогда же, когда Художественный театр вовсю репетиро­вал «Вишневый сад», готовя его премьеру.

Повесть, где отчетлива авторская интонация, доведенная до автор­ского слова, и драму, где действуют сами герои, Чехов писал одновре­менно.

Аня Раневская и Петя Трофимов явились Чехову сначала в обра­зах Нади Шуминой и Саши, молодых персонажей «Невесты». Надя в черновой рукописи «Невесты» звалась Наташей. Но Чехов, не любив­ший узнаваемости прототипа, как всегда, спрятал белые литературные нитки. Героине «Невесты», как и Наташе Смирновой, рисовалась впере­ди «жизнь новая, широкая, просторная, и эта жизнь, еще неясная, пол­ная тайн, увлекала и манила ее». И заканчивалась повесть этими пере­фразированными словами из Наташиного письма, которое Чехову по­казалось талантливым.

Саша из «Невесты» и Петя Трофимов похожи внешностью.

Саша худ, бледен, у него реденькая бородка и всклокоченные во­лосы.

«Надо же что-нибудь с бородой сделать, чтобы она росла как-ни­будь», — смеется Раневская над Петей (11.3:234).

Саша, когда Надя приехала к нему в Москву, «и постарел, и поху­дел, и все покашливал». Саша болен. У него чахотка.

И Петя в «Вишневом саде» признается Ане, что болен и ему осо­бенно худо зимой.

У Пети и у Саши — один облик и одно лицо. Оба «облезлые», уг­ловатые, болезненные - «уроды», каким видит Петю Раневская. И оба привлекательны мыслями и речами — в глазах невест, игнорирующих сословное с ними неравенство.

Петя Трофимов, равный Дуняшиному Володе — Владимиру Сер­геевичу Сергееву — по Станиславскому, в «Вишневом саде» Чехова — вечный студент.

И Саша в «Невесте» — вечный студент.

Чеховский Саша учился в Училище живописи, ваяния и зодчества чуть ли не пятнадцать лет на архитектурном отделении. Надо же было наткнуться на личное дело реального, невыдуманного студента Учили­ща живописи, ваяния и зодчества с фамилией, именем и отчеством Ду­няшиного Володи — Владимира Сергеевича Сергеева! Оно хранится в фонде Училища в Российском Государственном архиве литературы и искусства, там же, где хранится личное дело студентки Училища по от­делению живописи Наталии Сергеевны Смирновой — Наташи Смирно­вой19.

Чехов, наверное, знал того Владимира Сергеева.

Назовем его Владимир Сергеевич Сергеев-2.

У Саши из «Невесты» биография Владимира Сергеевича Сергее-ва-2, полного тезки Дуняшиного Володи.

Студент Училища Владимир Сергеевич Сергеев-2, 1874 года рож­дения, — на 9 лет старше Дуняшиного Володи. Он почти ровесник Пе­ти Трофимова.

В Училище Владимир Сергеев-2 поступил в 1891-м.

В 1893-м, состоя в третьем классе по наукам, — зачислен на архи­тектурный факультет, где учился сочиненный Чеховым Саша из «Неве­сты».

В 1897-м Владимир Сергеев-2 получил свидетельство на звание учителя рисования в гимназии. Саша из «Невесты», не кончивший ар­хитектурного факультета, недоучившийся студент, работал в одной из московских литографий.

В 1900-м, когда Владимиру Сергееву-2 было вручено свидетельст­во на звание неклассного художника архитектуры, он был удостоен ма­лой серебряной медали. Но при жизни Чехова он диплома об оконча­нии Училища не получил и работать архитектором прав не имел.

Только в 1906 году ему выдана справка — в ответ на запрос Отдель­ного корпуса Пограничной стражи из Санкт-Петербурга — о том, что окончание Училища предоставляет ему право занять классную долж­ность архитектора. Чехов этого не узнал.

Саша из «Невесты» с биографией Владимира Сергеевича~2 и Петя Трофимов, списанный, как утверждает Станиславский, с Дуняшиного Володи, похожие внешностью, думают одинаково и говорят одно и то же, что было замечено всеми поколениями критиков. Оба обрушивают­ся на нелепый жизненный уклад, несправедливый к неимущим работя­гам, и оба строят грандиозные планы будущего, которое сметет, взорвет, как по волшебству, «старую жизнь».

В Сашиных прожектах «старая жизнь», уступающая место «но­вой», — это грязные серые здания без удобств, хоть и с колоннами по фасаду.

«Новая», построенная на месте старых развалин, — это великолеп­ные города с необыкновенными фонтанами. Сказывалось Сашино архи­тектурное образование. Ему виделись в будущем России города с чудес­ными садами и нравственными, образованными людьми.

Петины фантазии лишены Сашиной архитектурной конкретики. Они лаконичнее, образнее, обобщеннее. И неопределеннее Сашиных: «Вся Россия наш сад». Или: «Человечество идет к высшей правде, к высшему счастью, какое только возможно на земле», когда не будет ии бедных, ютящихся в грязных казенных общежитиях, ии больных, ии обиженных, принадлежность к которым он остро ощущал. Петя видел будущее обществом социального равенства.

И оба они - Саша и Петя — ломали жизнь праздных барышень -Нади и Ани, обратив их в свою веру.

Саша не помышлял о революционном действии. «Только просве­щенные и святые люди интересны, только они и нужны», — говорил он Наде, одурманивая неокрепшее сознание барышни необходимостью для образованного человека общественно полезного труда.

Вряд ли и у Пети Трофимова и редуктивио у Дуняшиного Володи Сергеева были серьезные революционные идеи. А вот стремление к об­разованию и вера в него как преобразующее начало жизни, у Дуняши­ного Володи, наверное, были. Чехов, как известно, сам исповедовал эти идеи. И для себя реализовал.

Дорошевич, близко знавший Чехова, расслышал эту чеховскую интонацию в драме, где автор самоустранялся, отдав действие героям, и где Аня вслед за Петей покидала свой дом, торопя новую жизнь за его порогом и веря в то, что она будет счастливой для всех. Над «революци­онной» фразеологией Пети Дорошевич иронизировал. Он читал пьесу в рукописи. Ее единственный экземпляр, посланный Чеховым в Москву, Дорошевич получил от Станиславского — по просьбе Чехова. Дороше­вич писал после премьеры «Вишневого сада» под впечатлением речей Пети Трофимова — Качалова в спектакле Художественного театра: «Когда этот Трофимов говорит:

— На новую жизнь! Слышится:

— На новый факультет»20.

Чехов, конечно же, откровенно подтрунивал — посмеивался — над Сашей в «Невесте», над героем — не-героем, как над либералом-красно­баем из «Соседей», у которого наивная Нина Заречная выдернула за­ветную строчку, вовсе лишенную в контексте чеховского рассказа революционно-романтической окраски.

Умерил он и Надины лирические всплески своим откровенным скептицизмом в финале. Он не верил в побег барышни из дома - в тру­довую жизнь. И в «Невесте» он оставался Чеховым, писателем-восьми­десятником, не сумевшим заполнить громадное идеологически пустое пространство никакой спасительной идеей, — писали рецензенты.

Но в Пете Чехову хотелось изобразить нечто вроде революционе­ра из стаи Горького. Петя «то и дело в ссылке», его то и дело «выгоняют из университета», — поведал он о своем замысле образа жене, когда от­правил рукопись новой пьесы в театр. «Пропала жизнь!» - он оставил старшим, Раневской и Гаеву. Молодым дал: «Прощай, старая жизнь!» и «Здравствуй, новая!»

Он дал Пете горьковскую, если по Стражеву, здравицу «новой жизни» — на вырост. Его Петя не дорос ии до Горького, ни до героя, не созрел в героя. Горькому в начале 1900-х — тридцать пять. Пете Трофи­мову — двадцать шесть. А Дуняшиному Володе, «обинтеллигентивше-муся» сыну горничной, и вовсе девятнадцать.

Чехов дал Пете запас времени.

Чтобы прокричать горьковскую здравицу с убеждением, Петя дол­жен был вырасти как идейная личность. Но Чехов поставил своего сту­дента на горьковский путь, заставив читать горьковские книги и подхватить горьковскую критику российской интеллигенции, которая ничего не делает, заставил рассуждать о положении рабочих, о гордом человеке, заставил его цитировать Горького — правда, перед сомнитель­ной аудиторией, снижавшей ораторский пафос студента, перед интел­лигенцией вишневосадского разлива — и обрушивать словесные горь­ковские декларации на неокрепшее сознание неискушенной Ани.

Сам Чехов таких громких, неопределенных, ко многому обязывав­ших пафосиых слов: «Здравствуй, новая жизнь!» — избегал. Понятия: жизнь «старая» и «новая» — вкладывал только в уста драматических молодых героев, действовавших самостоятельно, от своего имени. Изве­стно, что Чехов поправил название пьесы Е.Чирикова «Новая жизнь» на «Иван Мироныч»: «Зачем такое заглавие? - говорил Чехов Чирико-ву. Вот теперь будут ждать от Вас и требовать «новой жизни». Проще надо... чтобы придраться к этому нельзя было»21.

Чеховский вечный студент Петя Трофимов, сын аптекаря, «обин­теллигентившийся» разночинец-мещанин, прошедший через ссылки — в замысле Чехова, — ратующий за переустройство жизни в пользу ра­бочих и прислуги, не тянул на революционера горьковского типа. «На­тура» - Дуияшии Володя — снижала замысел, превращая горьковско­го героя в чеховского не-героя. И Чехов по-прежнему оставался Чехо­вым, подав свой голос в финальной ремарке — о звуке лопнувшей струны, не обещавшей, как всегда у него, светлых надежд на земном пу­ти.

Горький не разглядел своего силуэта в Пете: «Дали красивую ли­рику, а потом вдруг звякнули со всего размаха топором по корневищам: к черту старую жизнь!»22 Он почувствовал в Пете Трофимове профана­цию своей идеологии: «Дрянненький студент Трофимов красиво гово­рит о необходимости работать и бездельничает, от скуки развлекаясь глупым издевательством над Варей, работающей, не покладая рук, для благополучия бездельников» (11.16:138).

Аня и Надя уходили у Чехова не в «новую» жизнь, а в неизвест­ность, в жизнь «чужую и таинственную», как писала Чехову Наташа.

Петя Трофимов, на словах радикал, — у Чехова недотепа. И не слу­чайно такой молодой Саша в «Невесте» умирал. Чехов просто не знал, как быть с ним дальше.

Чехов не знал завтра ии Дуняшиного Володи, ни Наташи Смир­новой, своих любимовских моделей. И не узнал. Володя и Наташа еще не кончили гимназию, когда он умер. Но они были молоды, и все у них было впереди — и любовь, и страдания, и университеты, и революция, и свое место в ней. Хотя вряд ли Наташа знала такое слово: револю­ция, когда писала Чехову: «Придет и мое время». Она видела себя ху­дожницей.

Ближайшая к чеховской пьесе реальность подтвердила правоту Дорошевича: молодые Володя и Наташа устремлялись «на новый фа­культет».

Дуняшин Володя, пра-Петя Трофимов и Наташа, пра-Аня Ранев­ская — по Станиславскому, много, долго и хорошо учились.

Наташа — Наталья Сергеевна Смирнова — стала профессиональ­ной художницей и вела трудовую жизнь.

Летом 1902-го, когда Чехов обратил на нее внимание, она перешла в VI класс московской частной женской гимназии. А 24 ноября 1904 го­да, уже после смерти Чехова, она получила аттестат и золотую медаль за окончание VII класса. В аттестате было сказано, что девица Наталья Сергеевна Смирнова, подданная Российской империи, дочь статского советника, рожденная 9 апреля 1887 года и крещенная в веру Христиан­скую Православного вероисповедания, оказала успехи, удостоенные зо­лотой медали, в:

Законе Божьем отличные,

русском языке с церковно-славянским и словесности отличные,

математике отличные,

географии всеобщей и русской отличные и

немецком языке отличные.

И еще два языка были в ее активе. Английскому ее выучила Лили, французскому — мать Елена Николаевна Смирнова, урожденная Бос­таижогло, внучка французской актрисы Мари Варле.

Сверх того, Наташа поступила в дополнительный, VIII гимназиче­ский класс. Через год, 23 мая 1905 года ей было выдано свидетельство с приложением печати канцелярии попечителя Московского учебного округа, удостоверяющее ее право преподавать русский язык в частных домах и в учебных заведениях23.

Учительским званием Наташа не воспользовалась. Стезя учитель­ницы не прельщала, заработок не интересовал. Ее вполне безбедное су­ществование потомственной почетной московской гражданки, наслед­ницы в четвертом колене табачной фабрики «М.И.Бостаижогло и сыно­вья», обеспечивали принадлежавшие ей паи. Фабрика до 1917 года да­вала солидные дивиденды.

В 1905 году она поступила в московское Училище живописи, вая­ния и зодчества и числилась его студенткой бесконечно долго. Только в 1916 году она получила свидетельство о том, что обучалась в Училище и окончила в нем полный курс живописного отделения с правом препо­давать рисование в женских и смешанных учебных заведениях. «Свиде­тельство же на звание она получит при сдаче экзаменов по некоторым научным предметам за курс художественного отделения Училища», — говорилось в выданной ей справке24.

Видимо, Наташа была вольнослушательницей.

Числясь студенткой Училища живописи, ваяния и зодчества, она почти безвыездно жила в Европе: в Италии, во Франции, в Швейцарии. Жила и работала. Она помнила то, что сказали ей Чехов и Ольга Лео­нардовна летом 1902-го, оценив ее способности: если она будет рабо­тать, из нее получится художница «совсем новой школы» (IV.5:43).

Наташа много работала. Где бы она ни жила. И много выставля­лась. Она начинала в блестящей компании. На XVI выставке Москов­ского товарищества художников в доме Фирсановой у Мясницких во­рот в 1908 году она представила три картины - «Этюд», «Interiet> и

«Сумерки». Рядом с ее работами висел картон «Богоматерь» Врубеля для Кирилловской церкви в Киеве, картины Денисова, Куприна, Рыло-ва, Шевченко. Скульптуру на выставке товарищества представляли Го­лубкина и Коненков.

Пять Наташиных картин было включено в тридцатую юбилейную выставку картин учащихся Училища живописи, ваяния и зодчества, то­же в 1908 году. Здесь ее работы висели в одном зале с картинами С.Ге­расимова, Куприна, Нестерова, Судейкина, Фалька.

Ее пейзажи, городские и сельские, русские и западноевропейские, участвовали во всех ежегодных выставках картин студентов Училища.

На XXXI выставке она представляла 11 работ, среди них: «Ранняя весна», «Сумерки в Люксембургском саду», «Висбаден», «Дом в Береж­ках», «На Оке», «Осень», три этюда. Рядом выставлялись С.Герасимов, Коиашевич, Нестеров и Л.Попова.

На XXXII студенческой выставке — снова 11 картин, больше, чем у остальных. Здесь экспонировался ее итальянский цикл: зарисовки Флоренции, моря в Генуе, набережной Неаполя, храма Сицилии, вилл Рима.

Итальянские впечатления из всех заграничных были, пожалуй, са­мыми сильными. О них она писала художнику Остроухову, другу отца. Она не видела в жизни ничего лучше Боттичелли — из живописи, а из архитектуры — лучше храма Сицилии с его большими кариатидами. Ле­жавшие на земле гиганты глядели пустыми сфинксовыми глазами пря­мо в небо. Потрясли ее антика Рима, вазы Равенны, мозаика капелл, бронза и мрамор Неаполя, Помпеи - «совсем античный сои».

Две ее картины были выставлены в 1911 году на огромной Рим­ской выставке русских художников — наравне с картинами Бакста, Александра Бенуа, Добужинского, Головина, Коровина, Кустодиева, Лансере, Малявина, Г.Нарбута, Л.Пастернака, Петрова-Водкина, Улья­нова и скульптурой Голубкиной, Коненкова, Судьбинииа, бывшего ак­тера Художественного театра, П.Трубецкого. Эта выставка выпустила каталог на итальянском языке.

В том же 1911 году Наташа участвовала в XVIII выставке картин московских художников. Вместе с ней выставлялись Борисов-Мусатов, Кардовский, Кончаловский, Кузнецов, Г.Иарбут, Н.Рябушинский, Са-рьян, Якулов — художники «совсем новой школы». На выставку аква­релей и эскизов, организованную Московским товариществом худож­ников, Наташа дала свой карандашный «Рисунок головы», похоже, ее младшей сестры Жени, Жени-гребца.

Четырьмя картинами, среди них - «Пейзаж Тосканы», «Вилла Боргезе в Риме» и двумя натюрмортами, — она участвовала в москов­ской выставке художников и скульпторов «Жертвам войны 1914 года». Выставка проходила в доме Лианозова в Камергерском в 1915 году и была организована Губернским комитетом всероссийского земского со­юза помощи раненым и Центральным бюро городской управы. Кроме нее, в этой благотворительной акции участвовали: Александр Беиуа — своими эскизами декораций и костюмов к комедии Мольера «Тартюф» в МХТ, Борисов-Мусатов, А. и В. Васнецовы, А. и С. Герасимовы, Гра­барь, Егоров, Коненков, Кончаловский, Крымов, Кузнецов, Лентулов, Нестеров, Пастернак представлял портрет Л.Н.Толстого, Татлин, А.Хо-тяигщева, приятельница А.П.Чехова, Шехтель, Юон.

У Наташи был собственный голос, различимый и сквозь ее иска­ния живописного языка, и сквозь простое, незамысловатое письмо, к ка­кому она пришла после заграничных штудий: неяркое по краскам, не скованное измами, устанавливавшее кратчайшее расстояние между изображением и личностью художника. В Наташииом голосе гнезди­лась несентиментально-душевная чеховская интонация, сочетавшая у других художников несочетаемое: объективность и настроение. Наташа любила пристроиться с мольбертом где-то на холме, на верхней точке местности, чтобы посмотреть на Флоренцию или на речку с полями и лугами вдоль берегов и лесом у горизонта. Или на море с одинокой бе­лой точкой на глубокой сини воды под светлым небом. Или на храм, ан­тичный или православный, с дорогой к нему. Картина, продуманная по композиции и прорисованная, получалась как будто обзорной, но об­щий вид, вид сверху, издалека и далеко, был окутан едва уловимой пе­чалью, пробивавшейся сквозь контуры рисунка, сквозь движущиеся си-ие-серо-голубые с отсветами фиолетового облака.

Уже до революции художница Наталья Сергеевна Смирнова во­шла в число русских живописцев «серебряного века», составивших сла­ву современного искусства. Чехов не ошибся в ней, и она не подвела его.

Не ошибся Чехов и в Володе Сергееве, Дуняшином Володе, обра­тив на него внимание летом 1902 года в Любимовке.

Володя в свои юные постчеховские годы жил не менее целеустрем­ленно, чем Наташа Смирнова. А ему, сыну горничной, было труднее, чем Наташе, совладевшей с отцом, дядьями и братом Николаем Сергее­вичем фамильной табачной фабрикой Бостаижогло. Владимиру Серге­евичу приходилось зарабатывать на жизнь уроками. Правда, тут ему по­могал Станиславский — Володя все годы учебы был наставником и по­стоянным репетитором Игоря Константиновича Алексеева, младшего сына Станиславского.

В конце июля 1905 года, одновременно с Наташей, подавшей доку­менты на зачисление в московское Училище живописи, ваяния и зодче­ства, московский мещанин Владимир Сергеевич Сергеев, проживавший в Каретном ряду, по адресу Станиславского, и предъявивший аттестат зрелости с пятерками по Закону Божьему и по поведению и с четверка-

ми по остальным предметам, получил университетский студенческий билет с вклеенной в него фотографией «облезлого барина».

А 23 марта 1911 года декан факультета И.В.Цветаев, ученый, спе­циалист по античной истории, отец Марины Ивановны, подписал дру­гое свидетельство. В нем сказано, что В.С.Сергеев, избравший в Мос­ковском университете учебный план всеобщей истории, прослушал курсы: логики, психологии, введения в философию, государственного и гражданского права, политэкономии, греческого автора, латинского ав­тора, древней истории, истории средних веков, новой истории, геогра­фии, истории церкви, истории литературы, истории искусства, истории философии, этнологии, истории Чехии и курс введения в языковеде­ние. И выдержал испытания по: богословию, психологии, введению в философию, государственному праву, политической экономии, гречес­кому, латинскому, немецкому и французскому языкам с оценками «весьма удовлетворительно». Для сдачи выпускных экзаменов студент Сергеев представил, кроме зачета восьми семестров, еще и письменное сочинение на тему, одобренную Р.Ю.Виппером. Профессор Виппер спе­циализировался на истории древнего мира и средних веков.

Круг научных интересов Владимира Сергеевича Сергеева к момен­ту окончания университета был определен. Может быть, и здесь Стани­славский подтолкнул Володю. Отец Роберта Юрьевича Юрий Франце-вич Виппер был домашним учителем братьев Алексеевых, Володи и Ко­сти. Он учил их математике и географии — до поступления в гимназию. Одно время он преподавал им и грамматику немецкого языка. Сердо­больная Елизавета Васильевна жалела детей Виппера, вдовца. Его че­тыре дочери и двое сыновей, и Роберт Юрьевич среди них, проводили у Алексеевых иногда целые дни и подряд два лета жили в Любимовке.

Роберт Юрьевич знал Володю и его способности.

Осенью 1911 года, выйдя из университета, Володя снова стал сту­дентом. Поступил в Педагогический институт имени П.Г.Шелапутииа, избрав специальностью также всеобщую и русскую историю. Окончив­шие курс в Институте и сдавшие установленные экзамены получали свидетельство на звание учителя гимназии по предметам своей специ­альности.

Для получения казенной стипендии пришлось подать прошение на имя «Его Превосходительства господина Директора» и написать ^Cur­riculum vitaep. Оно сохранилось в Володином институтском личном де­ле. В нем Владимир Сергеевич писал: «По окончании Орловской гим­назии в 1905 году поступил в Московский университет на филологиче­ский факультет по историческому отделению, работал в семинарах Р.Ю.Виппера (по истории социальных и политических идей в Греции и Риме), П.Г.Виноградова (по кодексу Феодосии), С.Ф.Фортунатова (по конституционной истории), А.А.Кизеветтера и Ю.В.Готье (по крестьян­скому вопросу). В весенней сессии 1911 года выдержал испытания в Испытательной комиссии при Московском университете на круглые «весьма удовлетворительно», равно как и по общеобразовательным предметам (выпускное свидетельство), и за кандидатское сочинение «Социологические и исторические взгляды Аристотеля и его матери­ал», представленное Р.Ю.Випперу, получил тоже «весьма удовлетвори­тельно». Средств к жизни не имею, живу случайным заработком, част­ными уроками, что и заставляет меня просить Ваше Превосходительст­во о предоставлении мне стипендии»25.

Осенью 1912 года он написал второе прошение о стипендии анало­гичного содержания: «Имею честь просить Ваше Превосходительство о назначении мне казенной стипендии. Особых средств к жизни не имею, живу частными уроками, носящими всегда случайный характер и пре­пятствующими углубленным занятиям в самом Институте»20.

В течение двух лет по окончании университета Владимир Сергее­вич был стипендиатом Шелапутинского института. 30 мая 1913 года он получил свидетельство, которым сын горничной Алексеевых Дуняшин Володя мог гордиться. В нем говорилось:

«Предъявитель сего, окончивший курс Императорского Москов­ского Университета Владимир Сергеевич Сергеев, русский подданный, православного вероисповедания, по избрании им для специальных за­нятий группы русской и всеобщей истории, был принят в 1911 — 1912 учебном году в Педагогический институт имени Павла Григорьевича Шелапутииа в г. Москве.

Состоя слушателем Института в течение двух лет, он, Владимир Сергеевич, выполнил положенные по учебному плану практические и теоретические занятия по русской и всеобщей истории «весьма удовле­творительно», а на переводных и окончательных испытаниях, прохо-дивпшх в конце 1911/12 и 1912/13 учебных годов, оказал следующие успехи:

по логике — весьма удовлетворительно;

по общей педагогической психологии — весьма удовлетворительно;

по общей педагогике — весьма удовлетворительно;

по истории педагогических учений — весьма удовлетворительно;

по школьной гигиене — весьма удовлетворительно.

Представленное им зачетное сочинение на тему: «Теория и практи­ка неогербатиаицев» было признано советом «весьма удовлетворитель­ным».

На основании статьи 22 и пункта 7 статьи 41 положения о Педаго­гическом институте им. П.Г.Шелапутина в г. Москве Педагогический совет на заседании 30 мая 1913 года постановил выдать Сергееву свиде­тельство на звание учителя гимназии с правом преподавать русскую и всеобщую историю»27.

За то, что в течение двух лет Володя пользовался казенной стипен­дией, он, в соответствии со статьями 23 и 25 того же положения, должен был отработать три года «где прикажут». Приказали — в Новгород-Се-верской мужской гимназии, но удалось перевестись в Орловскую, кото­рую он окончил, — учителем древних языков и философской пропедев­тики. Институт выдал Дуняшиному Володе характеристику, рекомен­довавшую его на назначенное место: «Принадлежит к числу лучших слушателей Института во всех отношениях, выдаваясь своими знания­ми, начитанностью и подготовкою»28.

Необходимость отъезда Володи из Москвы приводила Станислав­ского в отчаяние. Игорь оставался без репетитора. Учеба давалась Иго­рю тяжело. Запнулся он на VI гимназическом классе, как, впрочем, и Володя, представший перед Чеховым недоучившимся гимназистом, и Станиславский в Игоревы годы. О самостоятельности Игоря не могло быть и речи. С Володиной помощью Игорь с трудом одолел VI гимна­зический класс, но за два года, что отнюдь не пугало его.

Если бы мне нужно было кончать гимназию, чтобы кормить себя и семью, тогда был бы другой разговор; по, к счастью, этого нет, и отто­го, что буду проходить VI класс в два года вместо одного, ничего, кроме пользы, не может быть, —

писал Игорь Володе осенью 1910 года (1.2.№19420).

Володя увлек Игоря историей, водил его по Кремлю, рассказывал о русских царях, заставлял читать, кроме обязательных хрестоматий, серьезные книги по социальным, экономическим и политическим во­просам из истории Древнего Рима и современности, выходившие за пределы гимназических программ. Но Игорь не мог читать длинных книг, будь то научное сочинение или роман Толстого «Война и мир», в котором он усердно прорабатывал военно-исторические фрагменты. При наличии высоких и серьезных порывов Игорь совсем был лишен прилежания. Расставшись с Володей на летние каникулы и отчитыва­ясь, что из заданного выполнено, Игорь писал репетитору в октябре 1910 года:

Мой характер нисколько не изменился, и я так же продолжаю быть привязанным всем своим существом к ничегонеделанию, как и раньше, хо­тя, как и раньше, не нахожу в этом никакого удовлетворения, но не могу победить свою слабую волю и делать что-нибудь. Одним словом, все, как и раньше (1.2.№19419).

Игорь будто иллюстрировал антиинтеллигентский тезис Пети Трофимова: «Называют себя интеллигенцией, а [...] учатся плохо, серь­езного ничего не читают, о науках только говорят, в искусстве понима­ют мало».

Володя Сергеев был волей Игоря Константиновича. Только благо­даря Володе Игорь Алексеев'окончил гимназию и поступил на филоло­гическое отделение историко-филологического факультета Московско­го университета. Конечно, университета он не кончил. Ему не хватило Володиных способностей, такие не давались природой каждому, и у не­го не было Володиной целеустремленности. Той движущей силы, какая подталкивала и молодого Чехова, чей отец, бывший лавочник, выбился из крепостных. «Социальная неполноценность» была их творческим потенциалом. Она превращала Чехова в свободного человека, изживав­шего свое рабство, и в писателя, а Дуняшиного Володю — в крупного ученого-историка. «Что писатели-дворяне брали у природы даром, то разночинцы покупают ценою молодости», — сознавал Чехов (11.5:135).

А Игорь Константинович, потомственный почетный гражданин Москвы, в свои молодые годы был молод, и только.

Лишить Игоря в 1913 году, в последних классах гимназии, Володи-иого репетиторства было немыслимо. Станиславский делал все возмож­ное, чтобы оставить Володю в Москве, при Игоре. Он готов был «отку­пить» Володю, погасить Шелапутинскому институту огромную но тому времени сумму Володиных стипендиальных выплат. Тогда Володя ста­новился свободным от распределения в Орел и мог согласиться на лю­бое частное или казенное московское место преподавателя. По своему выбору Но тогда он терял несколько лет стажа в дальнейшем, при полу­чении пенсии. Володя думал об этом.

Он все же предпочел преподавание в Орловской гимназии. Стани­славский горевал о нем, подыскивая Игорю учителя латыни. Адекват­ной замены Володе он не нашел.

Станиславский преклонялся перед Володиными познаниями. Как и Чехов в 1902 году, убедивший Володю, служившего в конторе при имении, приготовиться к экзамену зрелости и поступить в университет. Станиславский говорил об этом интервьюеру петербургской «Речи», когда отмечалось десятилетие со дня смерти Чехова, а Володя отраба­тывал свою институтскую стипендию в провинциальном Орле — обык­новенным гимназическим учителем. Запомнив слова Чехова — «Из юноши непременно выйдет профессор» — Станиславский тогда и до­бавил от себя: «Юноша действительно выполнил совет Чехова: стал учиться, сдал гимназический экзамен, поступил в университет. Может быть, он когда-нибудь будет и профессором» (1.7:467).

Владимир Сергеевич Сергеев, прообраз Пети Трофимова — по Станиславскому, стал профессором в 1930-х, в «новой» жизни, куда че­ховский Петя звал за собой барышню Аню Раневскую.

ГЛАВА 2

АВТОР И ТЕАТР

«Я не знаю, был ли Антон Павлович вообще с кем-нибудь очень дружен. Мог ли быть?» — задумывался Немирович-Данченко о Чехове на склоне лет, вглядываясь в прошлое (III.2:14).

Холодок, которым Чехов обдавал тянувшихся к нему, чувствовали все, кто, казалось, был с ним накоротке: «Встречаясь и пожимая вам ру­ку, произносил «как поживаете» мимоходом, не дожидаясь ответа» (Ш.2:34).

Тех, кто не был знаком с Чеховым близко, напротив, удивляла его мягкость, открытость, расположенность к общению, особенно в пере­писке.

А иных феномен — Чехов-человек — ставил в тупик. Они с трудом пробивались сквозь его противоречивые высказывания к нему — истин­ному. Вернее, так и не пробивались: открытый, расположенный к обще­нию, он был наглухо заперт, замкнут.

Кугель, много писавший о театре Чехова, перехватывал в его взоре и веселость нрава, и «всегда что-то испытующее, подглядывающее и подсматривающее».

То же говорили о Толстом.

Это был взгляд профессионального писателя, для которого мате­риалом творчества была сама жизнь, ее люди, а творческим методом — метод экспериментального наблюдения.

Но и Кугель вспоминал о том, что Чехов, не став ни кичливым, ни заносчивым, когда слава пришла к нему, «был скрытен и не страдал из­бытком откровенности»1.

Правда, между Кугелем и Чеховым не было близости, установив­шейся между Чеховым и Немировичем-Данченко. Их разделяли отно­шения художника и критика и обида, которую Чехов не простил. Автор критической рецензии на «Чайку» в Александринке, напечатанной в 1896-м «Петербургской газетой», так и остался для Чехова до «Вишневого сада» «пошлым», «глупым», подверженным настроению, одним из «сытых евреев-неврастеников» (11.12:214).

«Он брал людские признания, но никогда не отдавал своих. В этом было чеховское донжуанство по стиху Байрона: "Брал их жизнь, а их да­рил одними днями!"» — вторил Кугель молодому Немировичу-Данчен­ко в своих мемуарах о Чехове, опираясь на дореволюционные наблюде­ния за писателем во время считанных своих личных с ним встреч2.

Немирович-Данченко когда-то говорил Чехову в лицо, натолкнув­шись в очередной раз на скрытность, «несообщительность», подполье в его характере: «Право, Вы точно кокотка, которая заманивает мужчину чувственной улыбкой, но никогда не дает» (И.1.К.53.Ед.хр.37б:№12).

Радушный, с виду приветливый и контактный, Чехов к себе не под­пускал. Его контактность и радушие были кажущимися. Видимостью.

Ими обманывался не один Немирович-Данченко.

Его закрытость огорчала близких.

«Мне интересен [...] весь твой духовный мир, я хочу знать, что там творится, или это слишком смело сказано и туда вход воспрещен?» — писала ему Ольга Леонардовна Книппер-Чехова, уже ставшая его вен-чаной женой (П.1.К.76.Ед.хр.15).

Близко и с молодости знавший Чехова Амфитеатров тоже писал о его скрытности: «При жизни истинный Чехов был спрятан от громадно­го большинства своих поклонников [...] за тою, знающею себе цену скромностью мудрого наблюдателя-молчальника, которая создавала ему репутацию человека замкнутого, скрытного, гордого, даже сухого»3.

Душевный мир Чехова не поддается анализу.

Он неуловим в словесных отражениях его разными лицами из его окружения.

Слишком все спутано в них.

Но в совокупном мозаичном портрете писателя, если его сложить из воспоминаний современников, отчетливы, по меньшей мере, две, ка­залось бы, взаимоисключающие черты: веселость и меланхолия. Мелан­холию в 1890-х именовали мерехлюндией. Или, когда изъяснялись ли­тературно и в духе Чехова: сумеречными настроениями.

Его считали певцом сумерек. Эта репутация закрепилась за ним и тянулась с конца 1880-х. Ее настойчиво опровергали и успешно опро­вергли в Художественном только в 1930-х, когда страна нуждалась в «бодрых песнях».

Но те, кто знал Чехова в молодости, запомнил его смеющиеся гла­за и необычайную жизнерадостность. Многие из них утверждают, что Крапива, Антоша Чехонте, Человек без селезенки, Брат моего брата, Балдастов, Рувер, Улисс и другие выдумщики смешных рассказов, наве­вавших невеселые мысли, хотя и ушли на периферию его творчества, никогда не умирали в нем. Они были его юмором, его природным ост­рословием. Даже больше: его моралью. Смех, шутку Чехов считал нор­мой общения и ноющих людей отказывался считать интеллигентными. Об этом писал братьям, жене, когда те хмурились, предавались устало­сти и не скрывали дурного настроения от других. Он — скрывал, пока были силы. «Будь весела, не хандри или, по крайней мере, делай вид, что ты весела», — советовал он Ольге Леонардовне в октябре 1902 года (11.13:30), когда она без него загрустила.

«Делай вид,..»

Его никогда нельзя было застать хмурым, сумрачным, вопреки ут­верждениям его биографов, — говорил интервьюеру «Петербургской га­зеты» в 1910 году П.П.Гнедич4, режиссер Александринки и драматург, автор «Горящих писем», в которых Станиславский негласно дебютиро­вал как режиссер. Там же приведено аналогичное свидетельство Д.В.Григоровича. Он видел «веселую натуру» писателя.

Конечно, это была лишь одна ее сторона, та, что у рожденного «под смешливою звездою» с какого-то очередного переломного момента в жизни и в соответствии с его моралью - «будь весела, не хандри или, по крайней мере, делай вид, что ты весела» — стала напоказ...

Но и Станиславский, встречавшийся с Чеховым весной 1904 года, не переставал удивляться его природной, органичной жизнерадостнос­ти. У них в последние годы сложились «простые» отношения, как гово­рил Станиславский. «Я вижу его гораздо чаще бодрым и улыбающимся, чем хмурым, несмотря на то, что я знавал его в плохие периоды болез­ни, — вспоминал он. — Там, где находился больной Чехов, чаще всего царили шутка, остроты, смех и даже шалость. Кто лучше его умел сме­шить или говорить глупость с серьезным лицом?» (11.21:347— 348)

И позже, читая письма Чехова, изданные после его смерти Марией Павловной Чеховой, Станиславский поражался его остроумию посреди настроений грусти, его дурачествам, его анекдотам и делал вывод о том, что в душе больного, истомленного Чехова по-прежнему жил прирож­денный неунывающий Антоша Чехонте (там лее: 348).

Другие воспринимали только обратную сторону его души.

«Прирожденную меланхолию» чувствовали в Чехове многие худо-жественники первого призыва, для которых он был современником. Они пасовали перед комедийным зарядом его пьес, где всё было переме­шано, как перемешаны в живой жизни смех и слезы.

Пьесы Чехова свободно вылились из его души, если перефразиро­вать чеховского Треплева из «Чайки». Они неотделимы от него и весе­лого, и меланхолично-грустного, и прикидывавшегося веселым. А пото­му биографический метод интерпретации его текстов с привлечением археографической базы позволяет подойти к нему чуть ближе, чем он позволял современникам.

Пожалуй, настаивая на том, что «Чайка» и «Вишневый сад» — ко­медии, он делал вид, что весел. «Вишневый сад», последняя, предсмерт­ная, самая трагическая из его пьес, названная комедией, как раз и сни­мает завесу тайны над парадоксом: истинный жанр «Чайки» и «Вишне­вого сада» — и их авторский жанровый подзаголовок.

В «Вишневом саде» очевидно: Чехов подчинял мир своих пьес сво­им моральным правилам, подчиняя эстетику этике.

Он скрывал за смешным — за комедией — свою горечь и свои слезы.

Он делал вид...

За этой очевидной в «Вишневом саде» подменой — давняя исто­рия. Тут действовала уверенная рука литератора-профессионала, выра­ботавшего свой прием.

Как настоящий художник, свободный художник, художиик-ряз-гилъдяй, не приписанный к литературному направлению, не подчиняв­шийся никаким литературным или иным нормам, обязательным для членов литературных направлений — партий, Чехов до поры писал, не думая о форме. Писал весело о серьезном в том же курепинском «Бу­дильнике» безотчетно, потому что это соответствовало состоянию его души. Сформулировал он свое и треплевское убеждение - «дело не в старых и не в новых формах, а в том, что человек пишет, не думая ии о каких формах, пишет, потому что это свободно льется из его души» — до того, как осознал себя профессиональным литератором.

Треплев, не выработавший формы, — не профессионал.

Предъявлявший людям свою душу неприкрытой, не заброниро­ванной формой, — Треплев не выдержал беззащитности.

«Прежде [...] я писал безмятежно, словно блины ел; теперь же пи­шу и боюсь», — признавался Чехов приятелю, секретарю «Осколков», петербуржцу В.В.Билибину в 1886-мг>, когда осознал, что его рассказы и повести — не газетно-журнальная однодневка, что в Петербурге его дер­жат за писателя, что его читают и судят.

Он понимал, что не укладывается в общепринятые условности, не следует негласным литературным правилам, переходя от юмористичес­кого рассказа к беллетристике и драме. Но он не собирался накладывать оков на душу в виде шаблонов и канонов, прочно установившихся в официально признанной литературе.

Оттого и «боялся» суда литературных правоведов.

Он отдавал себе отчет в том, что жанры, в которых он работает в драматургии, необычны, нетрадиционны, при том что он не мог бы оп­ределить их или хотя бы назвать — трагикомедией, к примеру, или тра­гифарсом. Или лирической комедией, как называл его пьесы Горький. Это был бы барьер на пути свободно льющегося из души потока.

Но он не собирался и революционизировать театр, взрывать его сценические нормы, когда писал свою «Чайку», в которой «врал» про­тив правил. Он просто не знал их. Он был художником par excellence, как говорил о нем Немирович-Данченко. Он творил талантом, дарован­ным ему природой.

А всерьез заботили его и даже страшили - «теперь же пишу и бо­юсь», — обвинения литературных академиков в дилетантизме. Это бы­ли комплексы «маленького писателя», входившего в «большую» лите­ратуру из «мелкой» прессы. Он стеснялся своей неосведомленности в области узаконенных ремесленных, формально-технических приемов письма. Он боялся быть уличенным в незнании их. Он боялся «срама на всю губернию», боялся своей малообразованности: «Боюсь, как бы не подкузьмила меня моя неопытность. Вернее, боюсь написать глупость», — это его исповедь, относящаяся ко времени работы над «Скучной ис­торией»!

Скрывая свою необразованность, он намеренно путал концы. Та­кой концепции придерживается современный исследователь русской классической литературы Дмитрий Галковский1'.

Взять хотя бы чеховские «Сказки Мельпомены».

Этот ранний сборник рассказиков о людях театрального мирка к музе трагедии — Мельпомене, чье имя Чехов вынес на обложку, — не имел никакого отношения. Их скорее вдохновила Талия, муза комедии. «Сказки Мельпомены» вернее было бы назвать «Сказками Талии». В них преобладал комический, юмористический элемент. Но и на чистый юмор они не тянули. Чехов взрывал комизм каким-нибудь парадоксом, снимавшим все претензии к нему как к чистому юмористу.

В «Сказках Мельпомены» Чехов — «трагик поневоле».

В «Чайке» и «Вишневом саде» он — поневоле комик.

Он боялся опошленных, дискредитировавших себя жанров чистой трагедии, как и чистой, развлекательной комедии. Для него, как и для будильниковского Курепина, одного из его литературных отцов, чистый жанр «нечист»: это псевдокомедия и псевдотрагедия.

Он равно избегал и утрированной комедийности, и сгущенной тра­гедии даже там, где чувствовал и драматизм, и трагизм.

Он непременно взрывал драматический сюжет или ситуацию — иронией, ерничаньем, пародией.

Он сам писал блестящие пародии на «стряпчих трагиков», на Тар-новского, к примеру, автора «ужасио-страшио-возмутительио-отчаян-ной трррагедии» — через три «р» — «Чистые и прокаженные», передел­ки с немецкого. В своей рецензии «Нечистые трагики и прокаженные драматурги» на спектакль в театре Леитовского по этой пьесе он изоб­разил Тарновского сидящим за письменным столом, покрытым кровью, трущим лобную кость и приговаривющим: «Шевелитесь, великие моз­ги». Тарновский, зараженный вирусом т-р-р-рагического, и был для не­го «прокаженным» драматургом.

Эта боязнь в комедии псевдокомедии и в трагедии псевдотрагедии, особенно в театре, преследовала его до конца дней. Больше всего он бо­ялся, чтобы «Чайку» и «Вишневый сад» играли как т-р-р-рагедию, с тремя раскатисто-роковыми «р», выдавливая слезы у зрителя. А все в этих пьесах несчастны: «Чайка» завершается смертельным выстрелом, «Вишневый сад» — погребением заживо. Он не хотел ни в «Чайке», ни в «Вишневом саде» ни слез, ни, тем более, скорби. Они были не в его правилах, моральных, а потому и эстетических.

И он собственноручно обозначал их жанр — комедией.

Комедия — Талия в «Чайке» и в «Вишневом саде» — прикрывала Мельпомену так же, как Мельпомена, не соответствовавшая сказочкам из житейского мира актеров, прикрывала Талию, которая не должна бы­ла выпячиваться, выходить на передний план.

Но «Вишневый сад» — такая же комедия, как «Сказки Мельпоме­ны» — трагедия.

В «Вишневом саде», конечно же, сильны тенденции трагического. Жанровый подзаголовок прикрывал их, хотя персонажи пьесы едва сдерживали и не сдерживали слезы, как впоследствии и зрители.

В свой последний год, в год «Вишневого сада», сознательно обо­значенного комедией, Чехов в жизни едва справлялся с собой.

Он с трудом делал вид, что ему весело.

Ему не хватало на это сил. И он переставал быть похожим на себя, хрестоматийного, веселого и грустного. Без маски, не защищенный ее броней, он обнаруживал то, что так виртуозно скрывал. Из него вылезал таганрогский мещанин, как из Треплева в экстремальной ситуации ду­шевного стресса вылезал мещанин киевский, учинявший матери быто­вой скандал, а из Станиславского, когда он действовал бессознательно, теряя контроль над собой, вылезал купец, давно преодоленный в нем.

В свой последний год Чехов находился в состоянии болезненной истерики.

Его реакции в предсмертные месяцы не всегда адекватны поводам для них.

Он явно преувеличивал, например, значение ошибок, которые до­пустил И.Эфрос, пересказывая содержание «Вишневого сада» до опуб­ликования пьесы. Эфрос узнал его и записал с голоса Немировича-Дан­ченко. Чехов просил никому не давать единственного рукописного эк­земпляра «Вишневого сада», присланного в театр, без его разрешения. Как известно, черновики он уничтожал, и черновики «Вишневого сада» уничтожил тоже. Так что над присланной рукописью в театре дрожали и из рук не выпускали, сделав исключение — по просьбе Чехова — для одного Дорошевича.

И вдруг Чехов прочитал у Эфроса, что Раневская живет за грани­цей с французом, что Гаев — Чаев, что Лопахин - «кулак, сукин сын» и что действие происходит не в гостиной, а в гостинице.

Эти искажения московской газеты «Новости дня», где печатался Эфрос, провинциальная пресса растиражировала.

Чехов расценил информацию Эфроса как злонамеренное искаже­ние смысла «Вишневого сада». Он был взбешен. Он терял свою сдер­жанность, опускаясь в брани Эфроса до выражений давно выдавленно­го из себя «раба» — невольника, сидельца таганрогской лавки: Эфрос -«вредное животное» (11.14:282), «точно меня помоями облили», «у ме­ня такое чувство, будто я растил маленькую дочь, а Эфрос взял и рас­тлил ее» (11.14:295).

Это Эфрос-то, который на премьере чеховской «Чайки» в Художе­ственном, переполнившей его восторгом, бросился к рампе, как только закрылся занавес, вскочил на кресло первого ряда и начал демонстра­тивно аплодировать, подняв зал! С тех пор, близкий друг театра, он, как критик ведущих московских газет и рубрики «Письма из Москвы» в пе­тербургском журнале Кугеля «Театр и искусство», прославлял Чехова-драматурга.

Юмор к концу 1903 года явно оставил Чехова.

Он мучил жену своими тревогами — не допустил ли он роковых ошибок в рукописи.

Ссорился с Немировичем-Данченко, защищавшим Эфроса от уп­реков в злонамеренности, готов был порвать и с ним.

Посвящал Станиславского в мельчайшие перипетии склоки, нико­го не достойной.

Его не удовлетворяли ответы и извинения из Москвы, пока Стани­славский не пресек затянувшуюся буффонаду телеграммой о том, что в рукописи ошибок нет, что Гаев — Гаев и действие происходит в гости­ной, и пока Книппер-Чехова не поставила точку требованием наконец «успокоиться».

Но в «Вишневом саде» писатель-профессионал, выработавший свой прием, побеждал нездоровье и предсмертное бессилие, срывавше­еся в истерики.

Для победы над собой требовались, однако, солидные сроки, оття­гивавшие завершение рукописи.

Как и их автор, персонажи «Вишневого сада» несли в себе нерас-члененными его юмор и его меланхолию, балансировавшие на грани пе­рехода одного в другое.

Это были отблески двойного зрения их творца.

Каждый из персонажей «Вишневого сада» одновременно и драма­тичен и комичен.

В одних смешного, странностей больше, чем рефлексии, как в Епи­ходове.

В других и то и другое сконцентрировано в высшей мере, как в Шарлотте. Комедийность перерастает в ней в балагаиность, драматизм - во вселенское одиночество: «Все одна, одна [...] и кто я, зачем я, неиз­вестно...» (11.3:216)

Третьи больше рефлектируют, лирика души преобладает в них над юмором. Это Раневская, Гаев, Лопахин, Аня.

Но нет в «Вишневом саде» ни одной фигуры, включая Трофимова и Фирса, в ком не было бы этого чеховского сплава: душевного напря­жения разной меры, вплоть до душевного надрыва, и психологической легкости, психологической одномерности, граничащей с подобием дру­жеского шаржа или беззлобной карикатуры — разновидностью комиче­ского.

Чехов добивался сочувствия к своему персонажу и подтрунивал над ним.

Теперь, в конце пути, он подтрунивал с высоты своей обреченнос­ти, им неведомой.

Он цеплялся за жизнь, как все живое, сопротивляясь смертельной болезни, на него наступавшей.

Он страстно жаждал жизни, включенный до последнего дня в ее процессы — браком, связями, творчеством.

Он зорко отслеживал их зарождение и изживание, их диалектику, их амбивалентность вне человека и внутри его и сознавал, как все ни­чтожно, мелко, суетно — фарс — в сравнении с неотвратимо надвигаю­щимся на него концом.

Но он не хотел обнаруживать сокровенное. Хотел быть, как все, и жить, как все. И, верный себе, овладевший литературной формой, ею за­щищенный, прятал неизбывную горечь в неисчезавшую улыбку, в смешные детали. В старые калоши Пети Трофимова, например, в кото­рых тот собирался дойти до лучшей жизни. Их он оставил Пете, отобрав у Шарлотты. Та - в черновых вариантах пьесы - показывала с ними ка­кой-то смешной фокус.

В этих старых калошах — все его отношение к пламенным Пети-ным речам о счастливом сообществе будущего, не прорвавшееся в ав­торской реплике - «как думал он», подобной реплике в финале «Неве­сты» - «как думала она».

Его мало кто понимал и при жизни, и после смерти.

Отдавая весь свой текст персонажам драмы, сам он слова не брал, драма позволяла ему избегнуть прямого высказывания о «высоком» и о «далеком», остаться в подтексте, в лирической, грустно-ироничной ин­тонации, характерной для его поэтики. Его меланхолия умеряла и его смех, и их — персонажей — оптимистические надежды.

Переводя действие в плоскость драмы, на низший, житейский, конкретно-человеческий и вместе типовой, узнаваемый уровень, где важно, что есть шкаф и диван, что человек носит пиджак и калоши, что он пьет чай или ему ие дают пить чай, Чехов все высокое, требовавшее интеллектуальной работы и обрывавшееся в трагедию — «как разбива­ются судьбы», — тем или иным способом снижал, снимал. За что полу­чил от молодого петербургского литератора Акима Волынского, умно­го, но нечуткого к юмору и к интонации, обвинения в антиинтеллектуа­лизме. Улыбкой, смехом, пиджаком и калошами — бытовыми деталями — Чехов гасил и «высокое», и меланхолию, переходившую в безнадеж­ность. А тот же Волынский непроницательно упрекал его в конформиз­ме, в попытке подчинить творчество приземленным нормативам обыва­тельщины. Но сколько ностальгии, несбыточного было в этом чехов­ском конформизме! Многие видели слезы смертника, дрожавшие в его смеющихся глазах. «Он, чахоточный, чувствующий близость конца, цепляется за смех как за лекарство от недуга», — делился с интервьюе­ром «Петербургской газеты» в 1910 году своими соображениями о фе­номенах «Чехов» и «творчество Чехова» Гнедич7.

«Вот шутим, смеемся — и вдруг — хлоп! Конец!» — сам Чехов счи­тал и говорил Щепкиной-Куперник, что подобная развязка повседнев­ной ситуации — водевильна (11,21:280).

Так понимал он природу комического.

Такова была и поэтика «Вишневого сада», уже совершенно отчет­ливая, влиявшая и на архитектонику пьесы, и на структуру каждого об­раза.

Передавая художественникам «Вишневый сад», для них написан­ный, Чехов настаивал на том, что жанр его — никак не трагедия, а коме­дия или даже местами фарс.

Он был уверен, что написал такую пьесу, какую ждал, какую «зака­зывал» ему Станиславский: о людях со «странностями», как его маманя Елизавета Васильевна, как его брат и сестра Владимир Сергеевич и Ай­на Сергеевна, племянник Мика и племянницы Майя и Наташа Смирно­вы, как его слуги Дуняша, Егор и ленивый управляющий, — о людях от мира сего, и что они смешны.

Но Станиславский, посмеивавшийся над странностями родных и прислуги точно так же, как и Чехов, не мог читать «Вишневый сад» гла­зами Чехова, как ни старался. Только дистанция временная или истори­ческая и собственное перерождение, если таковое возможно как следст­вие конформизма, — могли бы заставить смеяться над тем, к примеру, как ревут великовозрастные брат и сестра, взявшись за руки, посреди сдвинутой к выходу мебели под оголившимся крючком от снятой пра­дедовской люстры.

Никто из художественников не мог смеяться над тем, как проща­ются Раневская и Гаев с домом, садом, с детством, с прошлым, так неот­рывные от него, когда за окнами громко — стуком топоров — заявляла о себе и воцарялась на их глазах в их родовом гнезде, уже проданном, уже порушенном, другая жизнь.

Дистанции между читателем и тем, что происходило в пьесе, не было.

И не могло быть.

Чехов жил рядом.

И умирал.

Пьесу писал умирающий, из последних сил.

Ее читали «с колес», подвозивших рукопись из Ялты в Москву.

И всем казалось, что ие брат и сестра, а сам Чехов, их сочинивший, уходит от них навсегда.

Смерть с бледным лицом Чехова, ожидавшая своего часа, застила­ла глаза Станиславского, когда он читал присланную рукопись, лебеди­ную песнь гения, растворившего в своих персонажах свою предсмерт­ную тоску. Он не мог рассуждать о поэтике Чехова, о ее новаторских чертах в «Вишневом саде». Он «плакал, как женщина, хотел, но ие мог сдержаться» (1.8:506).

Нормальная первая реакция художника, еще не утратившего непо­средственности восприятия — важной части своего гения.

Гений не изменял Станиславскому до конца его дней, хотя подчас оборачивался инфантилизмом, делавшим его смешным. «Нет, для про­стого человека это трагедия» (там же), — спорил он с Чеховым, интуи­тивно переводя понятия эстетические в человеческие.

К чеховским требованиям комедийиости, даже фарса в «Вишне­вом саде» Станиславский отнесся как к причудам гения.

Он привык к ним.

С новой пьесой повторялась старая история. Он был к ней готов.

«Ему до сих пор кажется, что «Три сестры» — это превеселенькая вещица», — подтрунивал Станиславский над автором еще в 1901 году. Тот после «Трех сестер» обещал театру фарс, — Станиславский был уве­рен, что «вместо фарса опять выйдет рас-про-трагедия» (1.16:355). И Вишневский писал Алексеевым из Любимовки летом 1902-го, что Че­хов — в своем репертуаре. Он говорил, что от хорошей жизни сделается «оптимистическим автором» и напишет «жизнерадостную пьесу», «но вот последнему я очень мало верю, ибо то, что он иногда проболтает, уже чувствуется опять чеховская скорбь».

Осенью 1903-го все оказалось как всегда, когда Чехов стремился избежать «рас-про-трагедии». Он прислал в театр комедию «Вишневый сад».

Впрочем, Станиславский — и не «простой» человек, а режиссер — не рассуждал ни о жанре, ни об архитектонике пьесы, ни о структуре ро­лей, сколько в них и чего от автора и что в персонаже стоит сочувствия, любви или жалости, а что — смеха. Такой анализ с разъятием драматур­гической ткани и ролей не входил в его режиссерскую методологию, ут­вердившуюся на постановках прежних чеховских пьес: обратного пере­вода литературы на язык жизненных соответствий. Стоя на завоеван­ных театром позициях, он исповедовал театр сословно-психологичес-ких типов как единственно возможный для драматургии Чехова. Как, впрочем, и для любого автора, если его принимали к постановке в Худо­жественном.

В «Вишневом саде», как и в других пьесах Чехова, которые Стани­славский ставил, — в «Чайке», «Дяде Ване» и «Трех сестрах», — его ин­тересовал кусок жизни, давший Чехову сюжет. Он извлекал из «Вишне­вого сада» его повествовательный пласт. Верный себе, он как режиссер шел, минуя Чехова как литератора, как стилиста и как драматурга, хотя и откликался ему эмоционально. Он воссоздавал сначала в кабинетной разработке пьесы, а потом на сцене саму материально-духовную реаль­ность, подсказавшую Чехову пьесу, в обстановке, настроении и в людях начала века, знакомых по жизни всем современникам Чехова.

Барии, барыня, барышня и их прислуга, написанные Чеховым как живые — и Чехов гордился этим, — жили среди них.

Оставалось и сыграть их живыми, узнаваемыми, но не похожими на конкретных Нюшу, Володю Алексеева и Сергеева, на Наташу Смир­нову, Лили и любимовскую челядь, хотя бы и послуживших Чехову мо­делями для его персонажей.

Конкретность была бы однозначностью, упрощением — не искус­ством.

Мейерхольд, покинувший МХТ, считал, что Станиславский, оста­ваясь верным натуралистическому воспроизведению социально-психо­логических типов, топчется на месте и теряет ключ к пониманию свое­го вдохновителя. «Чехов в новом произведении наложил такую дымку мистической прелести, какой раньше у него ие было», — записал Мей­ерхольд, прочитав новую чеховскую пьесу8. Сам он сначала поставил «Вишневый сад» в провинции как водевиль, в соответствии с автором, требовавшим комедийности. А потом, в короткий промежуток от своего февральского, 1904 года, «Вишневого сада» — до смерти Чехова и после смерти Чехова, пытался переставить его как мистическую пьесу, наве­вавшую «грусть и смутный страх перед тайной». В звуке сорвавшейся бадьи он слышал чистый звук неба, метерлииковский, страшный, до звона, до зуда в ушах тифозного больного, внушающий ужас. В явлении Прохожего ему мерещился знак беды. В третьем, бальном акте, на фоне глупого «топотания» ему чудилось приближение Смерти. «В драме Че­хова «Вишневый сад», как в драмах Метерлиика, есть герой, невидимый на сцене» — Рок, Судьба, Смерть, — считал Мейерхольд (V. 17:119), от­казываясь от своего первого комедийно-водевильного херсонского опы­та постановки «Вишневого сада», но и не соглашаясь с подходом к пье­се в Художественном.

«Вишневый сад» современники Чехова толковали с разных пози­ций, и этических и эстетических. Чехов в своей последней вещи подвер­гался взаимоисключающим интерпретациям и выдерживал их.

Многие литераторы считали его бытописателем. Брюсов, напри­мер, тогдашний лидер поэтического символизма в России9. Или Гиппи­ус — она сокрушалась об отсутствии в миросозерцании Чехова, певца разлагающихся мелочей, религиозного начала: «Неужели никто и ни­когда ие укажет нам другого выхода, кроме Москвы и старых калош?

Неужели выхода нет и ие может быть...» — вопрошала Гиппиус — Антон Крайний в петербургском журнале «Новый путь»10. Рассматривая че­ховское драматургическое письмо вне авторской, лирической интона­ции, Гиппиус исключала из литературной ткани, лишенной, с ее точки зрения, чувства Божественного, растворенного в жизни, всякий под­текст, делающий текст не только бытовым.

С господами из религиозно-философского «Нового пути» спорила петербургская поэтесса О.И.Чюмина: эти «пустоцветы» и «пустосвя­ты», утверждающие, что в чеховском «Вишневом саде» «нет Бога», не понимают, что «от Бога» - «всепроникающая и всепрощающая лю­бовь», «широкою волною разлитая в этой пьесе» (IV. 1.№5691/1). Но она не чувствовала другой стороны чеховских персонажей: их «странности».

Мистически настроенный молодой поэт Андрей Белый опровер­гал и новопутейцев, и Брюсова, и Чюмину. Действительность у Чехова двоится, — писал Белый в брюсовском журнале «Весы», — и мелочи, быт в «Вишневом саде» становятся проводниками в вечность. Он видел, как «сквозь пошлость», сквозь гаевскую семейную драму Чехов проры­вается к безднам духа, как эти бездны являются людям в масках ужаса, исступленно пляшущих на балу у Раневской во время торгов. А моло­дой Мейерхольд, захваченный идеями Белого и экспериментируя с «Вишневым садом» в кабинетных режиссерских планах и сценических пробах в провинции — в Херсоне, Николаеве, Полтаве, везде, где он ста­вил «Вишневый сад», — искал чеховским образам — по Белому — зри­тельно-слуховой эквивалент. Он двигался от водевиля, осуществленно­го в Херсоне, — к театру без живых лиц, к театру трагических масок, ма­некенов, мундиров на вешалках, к театру-балаганчику, в третьем акте во всяком случае. Но, исчерпав возможности мистико-символистского ре­шения, не открывавшего пьесу, он возвращался в своих интеллектуаль­ных упражнениях к «Вишневому саду» как к мистико-реалистическому действу. Такое действо он собирался реализовать в Петербурге с Комис­саржевской в роли Раневской. Но этот план не осуществился. Комис­саржевская, мечтавшая о Раневской, считала, что лучше, чем поставлен «Вишневый сад» в Художественном, и иначе его поставить невозможно.

Новый, условный театр, создававшийся Мейерхольдом, не спра­вился с «Вишневым садом» как с мистической пьесой. Перетрактовка Чехова в Метерлинка и Блока Мейерхольду на сцене не удалась. Не только Комиссаржевская — сам Чехов противился мистике. Слишком личностью был человек в чеховской пьесе, человек из хора, из потока, как бы слаб, мал, глуп и грешен он ни был. «Маленький», обычный че­ховский человек, маленький в гоголевско-тургеневско-толстовском, в русском, а не в западноевропейском смысле — игрушки в руках судьбы и смерти, — будь то Раневская или Гаев, затертые обыденщиной, не

вполне счастливые, какие есть, — сами решали в безысходной ситуации, где, с кем, а главное, как им жить. Они не могли быть и не были игруш­ками ни в чьих руках. Они сами выбирали свою судьбу. Как могли. Пусть и отказом от выбора. И не слишком умело, терпя поражение, под­час и крах всех надежд. Но сами.

Постановка Художественного театра оставалась в театральном ми­ре пусть не идеальной, но не опровергнутой и не превзойденной иным сценическим прочтением.

Вся творческая российская интеллигенция начала века, литера­турная и театральная, высказалась о новой пьесе знаменитого драма­турга.

Люди театра, мыслившие в начале нового века в традициях про­шедшего, девятнадцатого, отрицавшие символизм и эстетику условной сцены, навязываемую театру поэтами, вводили чеховский «Вишневый сад» в лоно русской, гоголевской традиции смеха сквозь слезы.

Кугель, Амфитеатров, хорошо знавшие Чехова, говорили о сочета­нии в «Вишневом саде» авторской грусти и иронии.

Кто-то, напротив, акцентировал объективистскую самоустранеи-ность Чехова.

Все зависело от последовательности интерпретатора, включавшего Чехова в свой эстетический, идеологический, философский или рели­гиозный мир, демонстрировавшего свой интеллект и эрудицию.

Но мало кому удавалось проникнуть в сам объект познания. Во множестве разнообразных умозаключений, и глубоких, и интеллекту­ально виртуозных, душа Чехова отлетала от его пьесы.

А она была внутри ее.

Комедия Чехова «Вишневый сад» и как драматическое произведе­ние, опубликованное в сборнике товарищества «Знание» за 1903 год, и как произведение для сцены Художественного театра, оставалась в эссе и исследованиях выдающихся современников Чехова «вещью в себе», как и сам автор, открытый, казалось, всем.

То же произошло и с советскими филологами, занимавшимися в 1960-х проблемами жанра чеховского «Вишневого сада». Эти, извлекав­шие из драматического конфликта его классовую основу, сосредоточи­вали свое внимание на идейной сущности литературных образов пьесы как комедии. И, настаивая на разоблачительных тенденциях в автор­ской интонации, определяли ее жанр то «пародией на трагедию» (В.В.Ермилов), то комедией, отягченной, осложненной «субъективно-драматическими, лирическими мотивами» (Г.П.Бердников).

Все зависело от партийной преданности критика, оголтело-офици­озной или умеренно-академической.

Особняком в ряду имен советских чеховедов, работавших в 1960-х, стоит А.П.Скафтымов. Он всех ближе подходил к разгадке Чехова, и в

«Вишневом саде», как и в «Иванове», никого не обвинявшего, никого не представившего ни ангелом, ни злодеем. Скафтымов, изучавший «нрав­ственные искания» Чехова, говорил об эпической составляющей в жан­ре чеховской драмы, о «сложении жизни», определявшем судьбу людей.

Но и дореволюционная критика, и советские филологи, возрож­давшие чеховедение в 1960-х, были равно далеки от реальной практики того театра, для которой Чехов написал «Вишневый сад».

Она многое решала в пьесе и многое в ней открывала.

Чехов-литератор не был для Станиславского ии философом, ни мистиком, ни символистом, ии натуралистом-бытописателем. Режиссер Художественного слишком хорошо — воочию — видел, как преобрази­лись в литературные типы люди жизни, подсказанные им лично Чехо­ву, а искушение натурализмом на сцене он пережил хотя бы в экспери­менте с живой старухой, вывезенной из Тульской губернии «для образ­ца» актерам, игравшим толстовскую пьесу «Власть тьмы». Этот опыт дал театру отрицательный результат и был отброшен.

Станиславский — в отличие от всех, прикасавшихся к «Вишнево­му саду» в начале века словом или сценической интерпретацией, — сам был внутри пьесы. Тут был источник всех его побед над высоколобой российской элитой. Она, кстати, его победы над ней признавала, посвя­щая ему сборники статей о театре и отдавая будущее театра — в его ру­ки.

Внутри «Вишневого сада» Станиславский был больше, чем в дру­гих чеховских пьесах, которые он ставил и внутрь которых влезал, оп­рокидывая их в свою жизнь. И он сам, и его родные, и его дом — были для него прообразами чеховских литературных образов. В «Вишневом саде» он вместе с драматургом этот «Сад» сажал, выбирая саженцы, скрещивал деревья, поливал их и выращивал. Он слишком хорошо знал, из чего выросли его цветы: «Я сразу все понял». Он не мог любо­ваться на них только со стороны, извне, как другие, или подвергать «Сад» аналитическому разъятию.

Материал жизни, стоявший за пьесой, был его собственной жиз­нью. Попадая в свою жизнь, он попадал в свой гений: непосредственно­сти, непредвзятости, проникающей художественной силой и масштаба­ми не уступавший чеховскому. Хотя, быть может, он еще не был отшли­фован до последних кондиций, как у Чехова.

У Станиславского еще было время впереди. Он еще был в пути.

Чехов свой путь завершал.

\* Ц; \* \* \*

Рукопись «Вишневого сада» Чехов прислал в Художественный те­атр только в середине октября 1903 года. Очень поздно, сжимая сроки, отпущенные на постановку, нарушая привычный небыстрый темп рабо­ты. Новую пьесу сезона обычно начинали в конце предыдущего, после Великого поста, когда кончали играть, и перед премьерой только дово­дили. Теперь же от читки до зрителя — на изготовление декораций и ре­петиционный период — оставалось меньше трех месяцев.

Немирович-Данченко сам прочел рукопись новой пьесы, прислан­ную Ольге Леонардовне, всего нескольким приближенным лицам из числа первых артистов театра и Горькому, оказавшемуся в тот день в Москве. Секретная читка была в буфете театра. Ольга Леонардовна за­перла буфет, чтобы не было посторонних. «Читал очень хорошо», — вспоминал Леонидов, допущенный на сходку (V.12-.115).

Владимир Иванович Немирович-Данченко, в отличие от Стани­славского, был напрочь лишен непосредственности «простого челове­ка», обливающегося слезами над вымыслом, как над живой реальнос­тью. Он до «простого человека» себя ие ронял и всегда немножко важ­ничал, защищаясь. Ему казалось, что его недооценивают. С Чеховым по поводу «Вишневого сада» он общался, с одной стороны, как писатель с писателем, как равный с равным — их связывало уже двадцать лет рабо­ты на ниве русской литературы. А с другой — он чувствовал себя рядом с Чеховым-драматургом человеком театра, так оно и было, но Чехова держал за дилетанта, который продолжает «врать» против условий сце­ны, не зная сцены.

Действительно, сцену Чехов знал хуже приятеля, принесшего ей в жертву заслуженную славу литератора, драматурга и беллетриста.

Владимир Иванович демонстрировал и Чехову, и театру, что, зная сцену, понимая Чехова и отвечая в дирекции за репертуар, вернее авто­ра угадывает, что в пьесе сценично, а что нет.

Рассматривая «Вишневый сад» в контексте всего творчества Чехо­ва, Немирович-Данченко, прочитав рукопись, телеграфировал в Ялту, великодушно поощряя автора:

за усовершенствование драматургического письма, в котором со­кращены лирические элементы в пользу драматических;

за уравновешенность в размерах актов и за стройность сцен;

за новый ракурс старых содержательных схем, — растворив в теле­графном многословии, что, пожалуй, его образы все же перепевы преж­них, а Петя Трофимов написан слабо. Словом, Немирович-Данченко отозвался о новой пьесе сдержанно (111.5:343 — 344).

А в письме к Чехову от 7 ноября, в канун начала репетиций «Виш­невого сада», высказался и вовсе недвусмысленно: «В школе ставлю 1-й акт «Иванова». Вот это перл! Лучше всего, кажется, что тобой написа­но» (111.5:352).

«Иванов», где Чехов пробовал новый тип, но оставался в пределах структуры, характерной для старой драмы — с героем в центре, — ока-

у\*

зался для Немировича-Данченко сильнее «Чайки», «Дяди Вани», «Трех сестер» и «Вишневого сада».

Просто не веришь сказанному.

Но это ие оговорка. Воспоминания Немировича-Данченко 1929 го­да заставляют верить: «Пьеса не сделала сразу [...] сильного впечатле­ния. Такого огромного, какого можно было ожидать» (111.3:105). И да­лее в речи, произнесенной в Чеховском обществе в январе 1929-го по случаю 25-летия со дня премьеры «Вишневого сада» в Художественном: «Первое впечатление от «Вишневого сада» показалось несколько стран­ным, ни одна сцена крепко не возведена, ни один финал не показался эффектным и, может быть, казался странным финал всего спектакля — кончает один старый слуга Фирс, которого забыли».

Этот пассаж мог бы принадлежать рецензенту проваленной в Александрийском театре чеховской «Чайки» или Василию Ивановичу Немировичу-Данченко, который считал, что «для Сцены Чехов мертв», что «Чехов не драматург», что он на сцене «не хозяин» (111.7:27). Но не человеку, подарившему жизнь «Чайке» и другим чеховским пьесам в Художественном. У Владимира Ивановича то же, что у брата, непони­мание новаторства чеховского драматургического письма.

Объяснить этот факт возможно лишь какими-то мотивами нетворческого характера, подлежащими отдельной разгадке.

Как откровенную сдержанность Немировича-Данченко, так и бур­ную реакцию Станиславского — его слезы и восторг — Чехов, сидя в своей ялтинской берлоге, воспринимал болезненно.

В октябре Немирович-Данченко провел беседу с Симовым, в ноя­бре — традиционные беседы с исполнителями об авторе и его пьесе.

Параллельно с Немировичем-Данченко Станиславский работал над планом постановки «Вишневого сада», намечая, как обычно, наст­роения актов, которых следовало добиваться в декорациях, обстановке, освещении и звуковом оформлении спектакля, размечал мизансцены и характеризовал действующих лиц — от центральных до безмолвных гостей на балу; — отталкиваясь от ремарок Чехова и от его развернутых эпистолярных комментариев, регулярно поступавших в Москву из Ял­ты вслед за отправленной рукописью.

К просьбам Чехова Станиславский, конечно же, прислушивался, даже если и не соглашался с его пониманием жанра «Вишневого сада». Обозначенная Чеховым и принципиальная для автора комедийиость пьесы не оставляла Станиславского в покое. Чехова слишком чтили в театре, чтобы игнорировать его подсказы. Но у Станиславского был свой отработанный репетиционный канон. И ему в театре следовали беспрекословно. Этот канон подчинял и художника, и актеров не столь­ко автору, сколько и прежде всего режиссерскому плану Станиславско­го, его видению жизни, стоявшей за пьесой, и его ощущению сценичес­кого типа, закрепляемого в жестко-мизансценированиом рисунке роли.

Там, где видения Чехова и Станиславского совпадали, где «люб­лю» сопровождалось «посмеиваюсь», без которого нет Чехова, театр до­бивался успеха. Синтез серьезного с веселым и трогательного со смеш­ным у Чехова Немирович-Данченко называл принципом светотени. Когда чеховский принцип светотени нарушался, разногласия театра и автора перерастали в конфликт, изматывавший и драматурга, и режис­серов, и исполнителей.

Станиславский разделил чеховские юмор и меланхолию, его «люб­лю» и «жалею» и его «посмеиваюсь». И развел всех персонажей пьесы на драматических, которым досталось - «люблю», «не люблю» без «по­смеиваюсь» над ними, и на комедийных, даже фарсовых, утрировавших комизм, — в угоду Чехову, в соответствии с волей автора, как считал Станиславский.

Смех Станиславский отдал прислуге, серьезное - персонажам первого, сюжетного ряда. Л в персонажах комедийных, игнорируя че­ховскую бинарность, выдерживал монохром, лишив комизм — драма­тизма.

Барин, хоть и либеральный, Станиславский относился к челяди как к челяди, как к низшему, зависимому от него социальному слою и свято исполнял свой человеческий и общественный долг перед ней. Но он не вглядывался в слуг так пристально и пристрастно, как в Ранев­скую или Гаева. Или в Аню. Или в Лопахина. Ои отказывал им в драма­тизме, замечая и в чеховском взгляде на них лишь характерный автор­ский прищур.

Комедийный эффект в трактовке слуг в режиссерском плане Ста­ниславского высекался из неадекватности их самоощущения реальному социальному статусу каждого.

Горничная Дуияша чувствовала себя барынькой. Подражая Ранев­ской, посматривала на карманные часики, часто и обильно пудрилась.

Лакей Раневской Яша, вернувшийся вместе с барыней из Фран­ции, держался с гаевскими слугами надменным важным иностранцем. Якобы французом. Станиславский рассчитывал здесь на смех зритель­ного зала. Сидя вразвалку на лавке у часовни, Яша пел на ломаном французском опереточные и кафешантанные куплеты, привезенные из-за границы, сопровождая их оперными жестами, и пускал струю воню­чего дыма в лицо Дуняше, изображая, что курит дорогие ароматные си­гары. В сцене бала он «с апломбом» — так в режиссерском плане Стани­славского — ел мармелад, самоустраняясь от обязанностей лакея. В чет­вертом акте, обнося отъезжающих шампанским, пил его мелкими глот­ками, отставив мизинец.

Яшины манеры, его фальшивое пение, Дуняшин кашель от папи­росного смрада, его спокойное нахальство и лень, отличавшие его и от Дуняши, и от Фирса, выдавали в нем не европейца, не француза, а на­оборот; его российско-азиатское невежество.

Станиславскому не приходило в голову, что Яша — простой дере­венский парень, что он отвык от своей деревенской матери и потерял связи с домом из-за прихоти госпожи, таскающей его за собой. Стани­славский не мог представить, что Яша искренне привязался к наивной Дуняше, его полюбившей, и что расставанье с ней могло быть не таким цинично-наглым, как намечалось в режиссерском плане.

Яша решался Станиславским однозначно фарсово. Как бы по Че­хову.

Влияние Станиславского на русский и мировой театр и традиции Художественного театра оказались так сильны, что, кажется, впервые в богатейшей сценической истории «Вишневого сада» драму Яши разгля­дел в своем спектакле 1990-х петербургский режиссер Лев Додии.

То лее, что с Яшей релсиссерского плана Станиславского, произош­ло и с Симеоиовым-Пищиком.

У Станиславского Симеоиов-Пищик только буффонио смешон. Он спал на ходу или стоя, страдал подагрой и с трудом поднимался со стула. Стул был для него слишком мал, а сам он слишком толст и непо­воротлив, и, слушая, он застывал, смотря в рот говорящему — Гаеву ли с его обращением к шкафу, или Лопахину, купившему «Вишневый сад». Станиславский совсем не видел чеховской бииариости беззаботного по­мещика, живущего в долг и вознагражденного под старость предприим­чивыми чужестранцами. Режиссеру не было дела до умирающего, обре­ченного в России помещичьего землевладения и до Пищика как послед­него из его могикан. Участник жизни, Станиславский не поднимался над нею и не смотрел на нее, как Чехов, с другого ее конца. Но он ста­рался хотя бы в лицах второго ряда угодить автору, соблюсти его требо­вание фарса. И публика смеялась над Симеоновым-Пищиком Грибуии-иа, над высоким, слегка ожиревшим величественным стариком в синей поддевке и с бородой патриарха, отдающимся первому впечатлению с младенческой экспансивностью.

Эпизодическую роль конторщика Епиходова Станиславский бук­вально рассыпал в режиссерском плане на буффонные номера. Мало то­го, что Епиходов скрипел сапогами. Он спотыкался на каждом шагу, па­дал и вставал, как ванька-встанька, что-то задевая, роняя и ломая при каждом выходе и уходе. Очень смешон, когда говорит о предмете люб­ви, очень смешон в роли влюбленного, — указывал Станиславский и пе­далировал в любовной линии отвергнутого жениха ие любовь, а двад­цать два его несчастья, подменяя их бесчисленными, но на один манер, клоунскими лейттрюками. Тоже как бы в угоду автору, хохотавшему над цирковым клоуном-жонглером и взявшему «Двадцать два несчас­тья» в прототипы Епиходова.

Ни Чехов, ни Станиславский не ожидали мастерского, теплого, «дружеского шаржа» на ограниченного, самовлюбленного и тупо-обид­чивого конторщика, какой дал в роли Епиходова Москвин, интуитивно восстановивший чеховскую двуслойность образа. Артист его жалел, но без сантиментов, потому что над несчастьями Епиходова смеялись.

Никто из писавших о Епиходове Москвина не дал исчерпывающе­го портрета актера в роли.

Одни хохотали над неудачником, который «не может ступить ша­гу, чтобы не повалить стула, не раздавить картонки, не сломать кия, не проглотить чего-нибудь в ковше воды и т.д.»

Другие, как будильниковский приятель Чехова Н.М.Ежов, реши­ли, что «в Епиходове юмор Чехова заблестел, как прежде»12.

Нет, господа, каков Москвин! Какой молвой и сочный типик! Какой язык! Тут Чехонте Проснулся в Чехове, и ярко Сияет в юной красоте, —

рифмовал после премьеры «Вишневого сада» Л.Г.Мунштейн — Lolo в московских «Новостях дня»13.

Епиходов Москвина действительно был водевильно глуп и тупо самодоволен.

Его с трудом ворочавшиеся мысли выливались у актера в тугую, с расстановками, по складам, цветистую и с претензиями на глубокомыс­лие речь, достойную его беспорядочной начитанности. «Его язык ие гнется в образованный разговор», — писал Амфитеатров о сценах, где конторщик говорил об умном или витиевато-косноязычно изъяснялся горничной в своих чувствах к ней, подражая господам из прочитанных романов.

Амфитеатров ставил образ Епиходова у Чехова в литературную традицию, идущую от чичиковского Петрушки, который вздумал взять­ся за несвойственное для его бездарной натуры культурное дело -«петь, играть на гитаре, сочинять стихи, читать Бокля, играть на билли­арде, даже — благородно застрелиться, если романтика потребует ре­вольвера»14.

Москвин, конечно же, выходил за пределы грубой буффонады, от­меренной Епиходову в режиссерском плане Станиславского.

Выходил своим талантом — сжиться с ролью.

Артист будто родился с этой прилизанной физиономией с застыв­шей на ней обидой. В этих сапогах бураками. С этим «кипящим самова­ром внутри». С этими куцыми жестами, с робкой, «шепотной» походкой и остервенелым высокомерием перед сословно равными ему. Перед прислугой.

Своим талантом к перевоплощению Москвин переводил карика­туру, шарж, блестяще исполненный, в человеческий тип, характерный для чеховских юмористических рассказов, для «Свадьбы» и «Предло­жения», в тип смешной, но жалкий, с блестками наблюдательности, с чертами глубокого социально-психологического проникновения. В нем уживалось столько всего, и всего контрастного, и казалось, взаимоис­ключающего, несовместимого, что критика отступала перед этим типом одновременно смешного и серьезного, умного и глупого, злого и добро­го, ревнивого, обидчивого, неловкого и страшно лиричного человека. И даже временами трагичного.

Каждый из писавших о Епиходове Москвина улавливал, ухваты­вал что-то одно в нем и всего Епиходова не исчерпывал. И только сово­купный портрет, составленный из отзывов критиков, отражал его мно-гоцветность.

Вокруг Епиходова — Москвина, несменяемого до 1913 года, сменя­лись разные Дуняши. В 1913 году, когда Москвин серьезно заболел, Станиславский ввел на роль Епиходова Михаила Александровича Че­хова, племянника Антона Павловича. Но и он ие мог ии превзойти, ни опровергнуть исполнение первого артиста.

Все Дуняши — от премьерных Халютииой и Адурской до Аидров-ской и Михаловской, игравших в 1930-х, что бы ни делали на сцене, как бы ни увлекались Яшей, — чувствовали на себе глаза влюбленного Епи­ходова — Москвина.

Все смешное и нелепое в Епиходове окрашивалось у Москвина оп­равдывавшей его любовью к Дуняше.

Его глаза неотступно и неотвязно преследовали ее ие только в их общих сценах. Его взгляд — одновременно жадный, жалкий и растерян­ный, страдающий и наглый, доставал ее даже в маленьком зеркальце, когда она, глядясь в него, присаживалась на миг, разгоряченная танца­ми на балу и успехом у мужчин, чтобы отдохнуть и попудриться. Это был странный и ни на кого не похожий чувственно-конкретный человек и тип одновременно, литературный и социальный, выдерживавший са­мые разные мнения о себе.

Больше всех от дедраматизации комического в режиссерской экс­пликации Станиславского пострадала гувернантка.

Чехов дал Шарлотте лирические сцены, варьировавшие тему оди­ночества. Но и ее Станиславский рассматривал скорее как персонаж ко­медии положений, акцентируя смешное, ее странности во внешности и поведении.

Шарлотта режиссерского плана паясничала и показывала фокусы не только в сцене бала, манипулируя с картами и пледом. Она должна была, проходя мимо стола, схватить кусок колбасы, подбросить и ртом поймать его. В копну сена она прыгала, кувыркаясь. Когда говорила о том, что Раневская «жизнь свою потеряла», она вскакивала «по-цирков-ски» и приплясывала под собственный глуповатый немецкий припев-чик. Усиливали комический эффект проходившие мимо кучер и скот­ница. Шарлотта им вслед кричала «не то петухом или свиньей». А в сце­не бала она должна была с зонтом под мышкой бегать по залу, «как кло­ун по арене», круг за кругом, выделывая необыкновенные антраша но­гами, и закончить комбинацию канканом.

Этому процессу очищения зоны комического от элементов драмы и разделения драмы и комедии, предпринятому в режиссерской экспли­кации Станиславского, становилось неудобно в чеховских рамках син­теза веселья и меланхолии. И Станиславскому понадобились переста­новки в тексте. Ему казалось, что лирическая сцена комедийных Шар­лотты и Фирса у копны, завершавшая у Чехова второй акт, снимает на­пряжение, достигнутое разговором Гаева и Раневской об аукционе и ро­мантическим диалогом Ани и Пети, и он обратился к драматургу с просьбой — сократить эту сцену. Тем более что и Немирович-Данченко говорил о растянутости второго акта, и сам Чехов считал его скучнова­тым.

«"Что ж, сокращайте", — ответил Чехов, но, видимо, эта просьба причинила ему боль, лицо у него омрачилось», — вспоминал Стани­славский в 1914 году (1.7:469).

Лицо Чехова, каким оно было в этот момент в 1904-м, не отпуска­ло Станиславского и в 1920-х: «Когда мы дерзнули предложить Антону Павловичу выкинуть сцену — в конце второго акта «Вишневого сада», — он сделался очень грустным, побледнел от боли, которую мы ему при­чинили тогда, но, подумав и оправившись, сказал: «Сократите». И ни­когда больше не высказывал нам по этому поводу ни одного упрека» (1.4:345).

Сцена Шарлотты с Фирсом и ее монолог об одиночестве шли в ко­медийной экспозиции как проходной эпизод второго акта. Шарлотта, по существу, лишалась лирико-драматической темы.

И Фирс лишился монолога — рассказа о своем дореформенном прошлом — в конце второго акта первоначальной чеховской редакции «Вишневого сада».

У Чехова Фирс не просто стар и смешон. Несправедливо в молодо­сти осужденный, пригретый великодушными господами, вошедший в их семью, которая ему дороже воли, он в новой жизни, когда нарушил­ся прежний порядок, когда «все враздробь», — потерян, лишен внутрен­них опор. Он не может вписаться в новый порядок со своими старыми дореформенными правилами и нешуточно страдает, этот всеми как буд­то любимый, но всеми забытый ветеран.

Чехов прислушивался к Станиславскому и Немировичу-Данчен­ко, доверял им в плане публичности сцены, обращенной к зрителю, больше, чем себе, писателю, кабинетному человеку. Сценическая редак­ция «Вишневого сада» в Художественном стала каноническим литера­турным текстом пьесы.

И тот же Додин впервые завершал второй чеховский акт «Вишне­вого сада» в своем петербургском спектакле переломных 1990-х купи­рованной художественниками сценой Шарлотты и Фирса, вернув дра­му и гувернантке, и старому слуге с его непростой личной судьбой — на переломе двух исторических эпох начала 1860-х.

Прислуга в спектакле 1904 года была решена примитивно-комиче­ски, — сожалел Немирович-Данченко в 1919 году в предисловии к мо­нографии Н.Е.Эфроса о «Вишневом саде» в Художественном, переби­рая достоинства и недостатки той постановки (11.20:14).

Тогда же Немирович-Данченко отметил, что театр не понял отно­шения Чехова «к музыке настраивающейся жизни», к линии Пети и Ани. Она разряжала оптимизмом драму господ, на которой сосредото­чилась режиссура, — считал Владимир Иванович, снимая неопределен­ность в отношении Чехова к «новой жизни», куда он отправлял и Петю с Аней, и Раневскую, и Гаева - всех своих персонажей.

Это был голос другой эпохи, голос из будущего, вторгавшийся в оценку премьериой, 1904 года, сценической версии Художественного театра. Это было конъюнктурное прозрение. В 1904-м Немирович-Дан­ченко не мог отдать в руки чеховского Пети с его антиинтеллигеитски-ми настроениями будущее России. Персонажей, подобных Пете, Неми­рович-Данченко в начале века самым решительным образом лишал сло­ва в своем театре. Просто не выводил их на сцену, рассорившись с Горь­ким из-за антиинтеллигентских «Дачников» и рассорив Горького с теа­тром. А социал-демократов вроде Горького, навязывавших искусству «дешевые революционные идеи», называл в 1910-х - в период обострения конфликта с Горьким - «туполобыми».

Время, реальность меняют взгляды, самого человека. Память — ка­тегория ие абсолютная. Воспоминание «услужливо», — сформулировал Пушкин: «Услужливым воспоминаньем себя обманываешь ты», — гово­рил его Мефистофель Фаусту.

\* \* \* \* \*

У Чехова был свой план распределения ролей. Он писал «Вишне­вый сад», как и «Три сестры», для Художественного театра и с прицелом на его актеров. В Лопахине видел Станиславского, в Гаеве — Вишиев­ского, в Фирсе — Артема, в Варе — сначала Книппер, потом Лилииу, в Пищике — Грибунииа, в Епиходове — Лужского, умевшего смешить публику в веселых театральных капустниках.

Но он понимал, что театр не может ориентироваться только на его желания. Свои требования диктовали возможности труппы и режиссу­ры. Влияла на распределение ролей и на сценические решения непро­стая внутритеатральная ситуация, сложившаяся к шестому сезону суще­ствования МХТ. Ее до поры удавалось сглаживать и нейтрализовать. Приходилось учитывать множество непредвиденных мелочей, кроме чи­сто творческих. Все это наслаивалось одно на другое, отодвигая день премьеры — до самых последних в сезоне сроков и натягивая отношения Чехова, расположенного к сотрудничеству, с режиссурой и актерами.

Чехов готов был выслушать встречные предложения театра и кор­ректировать свои пожелания. Отправив долгожданную пьесу из Ялты в Москву, он вступил с театром в обстоятельный диалог. И обе стороны — автор и театр — вместе раскладывали пасьянс, который никак не выхо­дил, — говорил Чехов (11.13:294). Отыскивали среди актеров труппы на­иболее подходящих к чеховским ролям в авторской интерпретации и останавливались на оптимальном — компромиссном варианте, удовле­творявшем обе стороны.

Лопахина Чехов писал для Станиславского, включая комплекс его психофизических данных, его индивидуальность, в состав роли. Он и создавал своего Лопахина, оглядываясь на Станиславского, уже хорошо зная и понимая его и как купца, и как артиста. «Когда я писал Лопахи­на, то думалось, что это Ваша роль», — убеждал он Станиславского в том, что роль Лопахина, написанная для него, центральная и выйдет у него «блестяще» (11.14:291). «Купца должен играть только Константин Сергеевич. Ведь это ие купец в пошлом смысле этого слова», — разъяс­нял он свой замысел роли (11.14:289).

В театре думали иначе.

Мнение о том, что Лопахин - «кулак, сукин сын», «саврас без уз­ды», бытовавшее в театре и попавшее в статью Эфроса, что так мучила Чехова, пошло от Немировича-Данченко, со слов которого, ие читая пьесу, Эфрос дал свой материал о «Вишневом саде» в «Новости дня».

Чехов сам дал повод для такого прочтения роли. Он ие расстался в Лопахине с внешностью заросшего купца-мужика — с длинными воло­сами и бородой, как у Лейкина, которую он расчесывал «сзади-наперед, то есть от шеи ко рту» (11.13:294). Он сознательно уводил Лопахина от Станиславского, избегая, по своему обыкновению, узнаваемости «на­туры» в типе. В театре, обманувшись этой внешностью, считали, что Станиславский, пошлых, грубых русских купцов-мужиков не играв­ший удачно, «купца, сукина сына», не сыграет. Они ассоциировали с купцами, как и Немирович-Данченко и как сам Станиславский, только пошлость. Книппер и Лилина, сговорившись, нашептывали Станислав­скому, что Лопахин — не его роль.

В переписке с Художественным театром Чехов пытался сорвать со своего Лопахина ярлык «купца в пошлом смысле этого слова» и терпе­ливо растолковывал свое понимание этой и других ролей «Вишневого сада». Хотя, в принципе, обсуждать представленный материал не лю­бил. «Там же все написано», — отвечал он на вопросы. Но в этот раз, ис­пытывая угрызения совести, что так задержался с пьесой и поставил те­атр в неудобное положение, и еще потому, что в Ялте он «скучал ужас­но», — вспоминал Немирович-Данченко, — он подробно отвечал и Ста­ниславскому, и Немировичу-Данченко, и жене — ей доверительно. Ей писал почти каждый день, как и она ему.

Чехов разубеждал художественников, говорил, что его Лопахин похож не то на купца, не то на университетского профессора-медика. Уводя Лопахина от тривиального старорежимного купца из «темного царства» Островского, развивал в нем в своих пояснениях роли тип сумбатовского купца-джентльмена, «смягченного цивилизацией», но с торчащей из лакового ботинка «купецкой ногой».

«Это мягкий человек», — повторял Чехов, — почти барин, и барии либеральный (11.14:290).

Отвечая Станиславскому на его вопросы о Дуняше и Лопахине, Чехов настаивал на том, что Лопахин держится свободно, «барином», говорит Дуняше «ты», а она ему «вы» и при Лопахине стоит. Он пытал­ся развернуть Станиславского к нему самому, убеждая согласиться на центральную роль в пьесе. Чехову нужен был в Лопахине барии, но из купцов. Не купчик, не кулачок. Но купец-барин, совсем такой, как Ста­ниславский, властный хозяин фамильного канительного дела и торго­вых фирм, разбросанных по российским и восточным рынкам. Умею­щий считать. Но и способный взорваться. Ему важна была в Лопахине крупная фигура и мощный темперамент.

Чехов знал Станиславского мягким, интеллигентным.

Но он знал и его купеческий — алексеевский характер, его необуз­данный, неуравновешенный нрав и способность вспылить в минуты по­вышенного напряжения сил, когда из него, не сдерживаемая волей, вы­лезала его алексеевская порода. Та, что достигла торжества в Николае Александровиче, купце настоящем, не смягченном цивилизацией. Это случалось со Станиславским и в театре — обычно по мере того, как при­ближался срок выпуска спектакля. В этот ответственный момент он, как правило, переставал справляться с собой, добавляя нервозности и без того всегда тяжелой предпремьерной ситуации.

«Один из Ваших недостатков — это когда Вы как бы соскальзыва­ете с рельсов, начинаете зарываться и — при Вашей огромной власти в театре — крошите направо и налево. Прежде это бывало постоянно, те­перь, слава богу, очень редко. Обыкновенно это наступает перед гене­ральными. Психологически я Вас совершенно понимаю и оправдываю, как никто, кроме, разве, Вашей жены. Но для всего дела такие периоды очень опасны. Они много беспорядка вносили всегда. Вот эти дни слу­чились опять», — писал Немирович-Данченко Станиславскому в нача­ле января 1904 года(Ш.1.№1598).

И в Лопахине чеховском барственность уживалась с тем, что он мог бушевать и буйствовать, как лицо купеческого сословия, и крушить все направо и налево

Купивший имение на торгах, Лопахин чеховский стыдился в фина­ле третьего акта пьесы своего пьяного дебоша, своей разнузданности, как стыдилась своих эмоциональных взрывов Елизавета Васильевна и как стыдился Станиславский вылезавшего из него Алексеева, купца-са­модура.

«Лопахин, правда, купец, но порядочный человек во всех смыслах, держаться он должен вполне благопристойно, интеллигентно», — до­бавлял Чехов, настойчиво склоняя Станиславского играть Лопахина и убеждая его в том, что у Лопахина — мягкая, нежная, восприимчивая душа артиста (11.14:289). В этом направлении, приближая Лопахина к данным Станиславского, Чехов дорабатывал образ купца. Дорабатывал и при подготовке пьесы к публикации, когда Станиславский еще коле­бался, играть или не играть ему Лопахина. Тогда и добавил Чехов реп­лику Трофимову в его диалоге с Лопахиным, придававшую купцу до­полнительные черты «интеллигентности» и «благопристойности»: «У тебя тонкие, нежные пальцы, как у артиста, у тебя тонкая, нежная душа» (11.3:244).

Словом, Чехов, намечая на роль Лопахина Станиславского, назы­вая роль Лопахина — центральной в пьесе, хотел яркого, мощного ее ис­полнения.

Станиславский был Лопахиным чеховского воображения.

Но уже в режиссерской экспликации Станиславский уводил Лопа­хина от чеховских устных и письменных указаний к роли. Не мог отде­латься от представлений о Лопахине как о мужике и «сукином сыне» и искал в нем купца «с резкими и характерными его очертаниями».

Раздумывая над образом и примеривая его к себе, Станиславский от себя Лопахина отдалял, огрубляя манеры. Он не хотел быть самим собой, купцом первой гильдии Алексеевым в роли, что вполне устроило бы Чехова, и избегал в партитуре роли каких-либо ассоциации с собой, потомственным купцом. У него в этом плане был тяжелый личный опыт.

Лопахин его режиссерского плана на стуле лежал развалясь. Когда курил — сплевывал. Спичкой ковырял в зубах.

Немирович-Данченко вторил Станиславскому: «Лопахин — здоро­вый, сильный: зевнет — так уж зевнет, по-мужицки, поежится утренним холодком — так уж поежится» (111.5:355).

«Побольше размашистости, мощи, больше богатыря», — писал Станиславский, разрабатывая сцену, когда разгулявшийся Лопахин объявляет, что он купил имение и когда кричит, чтобы расступились пе­ред ним: «Идет новый хозяин "Вишневого сада"!» (1.12:425)

Несмотря на «артистическое увлечение», с каким Лопахин его mise en scene рассказывал о том, как происходили торги, Станиславский ак­центировал грубость, неотесанность его натуры, его врожденное хамст­во. Затаенная злоба и желчь, прорывавшиеся в нем в момент экстаза или куража, раздражали Станиславского, он не скрывал своей неприяз­ни не только к Лопахину, но ко всем купцам как к сословию, к их упер­той сословной общности, которую он презирал. От которой убежал в искусство.

«Почему же при такой мягкой душе Лопахина он не спасает Ранев­скую?» — размышлял Станиславский в режиссерском плане.

Будь он на месте Лопахина, могло казаться ему, он купил бы име­ние и сад не для себя — для Раневской. Во всяком случае, в помыслах. Он преодолел Лопахина в себе, он был — лучшее в Лопахине. Он под­нялся над своей средой. И Чехов ощущал в Лопахине, в его человечес­ком нутре, в его привязанности к Раневской потенциал благотворителя. Вот-вот, казалось, он спасет Раневскую, может быть, женится на Варе, приемной дочери Раневской, выкупит тещино имение и «Вишневый сад», такой ей дорогой, останется в семье. Но нет — засмеют купцы: же­нился на бесприданнице. И Станиславский отвечал на свой вопрос, по­чему при такой мягкой душе Лопахин не спасает Раневскую: «Потому что он раб купеческого предрассудка, потому что его засмеют купцы. Les affaires sont les affaires», что означает "дело есть дело"» (1.12:425).

Он вспоминал Николая Александровича Алексеева, настоящего купца, купца «с предрассудками» — с купеческой моралью: дело пре­выше всего. Николай Александрович презирал «слабость» — мягкоте­лость в купцах, забывавших об интересах дела, предававших интересы дела по щепетильности, из жалости к побежденному, что случалось с купцами «ненастоящими» — с самим Станиславским и вконец растоп­танным мягким, бесхарактерным Володей, Владимиром Сергеевичем Алексеевым.

В режиссерском плане Станиславского «неполированный» купец, купец-самодур в Лопахине побеждал и вытеснял интеллигентного, мяг­кого барина, похожего «на университетского профессора-медика». Ста­ниславский не мог свести воедино хамский монолог нового хозяина «Вишневого сада» с почти вершининским, мечтательным тоном в его монологе из второго акта — «Скорее бы изменилась наша нескладная жизнь». Для Станиславского Лопахин — купец, прикидывающийся ба­рином, лишь старающийся при Раневской и Гаеве барином держаться, — не барин. Он отказывал Лопахииу в благородстве, в способности по­ступать по-джентльменски — в ущерб своим деловым, финансовым ин­тересам. В режиссерском плане Станиславского Лопахин гордился сво­ей победой на торгах: «Чувство радости и купеческой гордости берут верх над хорошим чувством конфуза», и этот Лопахин начинал хвас­таться, как деловой человек хвастает перед своим братом купцом или помещиком.

Но Чехов и в этой сцене «облагораживал» купца. В ремарке к ней он замечал, что в сцене пьяного куража Лопахин «толкнул нечаянно столик, едва не опрокинув канделябра».

«Нечаянно», «едва не опрокинув»...

Чехов смягчал сцену.

Станиславский спорил с Чеховым. Он так неприязненно относил­ся к Лопахину, видя в нем «сукиного сына», что ие выполнил в режис­серском плане — и сознательно — чеховских ремарок: «нечаянно», «ед­ва ие опрокинув». «Думаю, что это полумера. Пусть лучше канделябр упадет и разобьется», — намечал ои в mm en scene (1.12:427).

В спектакле канделябр падал и разбивался. Расходившийся купчи­на не мог унять своей хамской удали.

«— Музыка, играй отчетливо! Пускай все, как я желаю!

Грохнул вазу и, уходя, небрежно, с высоты своего деиежиомешко-вого величия:

— За все могу заплатить!» — описывал «взрыв до времени укроща­емых вулканических сил» Лопахина зритель конца 1920-хЧ

Озлившийся Лопахин пьяного дебоша терял весь свой артистизм и входил в экстаз, демонстрируя необузданность и купеческое самодур­ство. Все свои желчные слова победителя Лопахин режиссерского пла­на Станиславского остервенело бросал в лицо несчастной Раневской, лишившейся дома, не зная ни пощады, ии жалости к ней.

Станиславский настаивал на резкости купца и всей сцены, как он настаивал на «резком реализме» сцены Аркадиной и Треплева в треть­ем акте «Чайки». Он по-прежнему не боялся «резкого реализма» в Че­хове, окунаясь в житейскую реальность, стоявшую за пьесой. И Неми­рович-Данченко поддерживал это решение роли, считал, что нельзя иг­рать Лопахина «наполовину» (Ш.5:355).

Побушевав хамом, «хищным зверем», Лопахин у Станиславского должен был подойти к Раневской, плюхнуться перед ней на колени и целовать ее руки, платье, «как собачонка». «Раневская обнимает его, и они оба плачут» (1.12:425). Отклонившись от Чехова, он как бы возвра­щался к нему в финале третьего акта, Чехов заканчивал третий акт ли­рической сценой: «тихой музыкой» и горьким плачем Раневской и Ани, опустившейся перед матерью на колени.

Но в режиссерском плане Станиславского и финальная точка рез­че, он не мог примириться даже с угомонившимся у Чехова дебоширом. Его точка — топотание, кабак, выкрики танцующих, биллиардиый азарт с участием возбужденных Гаева, Яши и Епиходова, сломавшего кий. Слышен голос разгулявшегося, торжествующего Лопахина и бодрый голос Ани: «Мы насадим новый сад!» И с потолка на пустую сцену сры­вался кусок штукатурки и рассыпался на полу. Старый гаевский дом, купленный Лопахиным, разрушался буквально.

Так было, по крайней мере, на бумаге, вклеенной Станиславским в его рабочий экземпляр чеховской пьесы для сочинения mise en scene.

Станиславский искренно воздавал Чехову комплименты за «Виш­невый сад», за все роли в пьесе, вплоть до Шарлотты, которую ему тоже хотелось играть — так соверы1енна и она. Он даже перебарщивал с ком­плиментами, чего Чехов не переносил.

Но он делал все возможное, чтобы не играть Лопахина: отговари­вался от Лопахина занятостью режиссурой; собирался репетировать и Лопахина и Гаева одновременно, чтобы не обидеть отказом Чехова. Не мог разделить чеховской симпатии к купцу и не хотел возрождать куп­ца в себе даже на сцене. Он не любил в себе то, с чем боролся и что из себя выдавил.

Он выбрал для себя роль барина, потомственного дворянина Гаева, а не купца. И Лилина, и Книппер, поддерживая выбор Станиславского, внушали Чехову, что Станиславский будет идеальным Гаевым, а не иде­альным Лопахиным.

На роль Лопахина вместо Станиславского театр предлагал Чехову на выбор несколько кандидатур.

То Лужского — он часто дублировал Станиславского и только что заменил его в ненавистном Бруте в «Юлии Цезаре».

То Леонидова. Он «высокий, здоровый, голосистый», — писала Че­хову жена (IV.4:316).

Примеривали роль к Грибунину. Он, «если бы развернулся посоч-нее в третьем акте», дал бы «русского купца. Играл бы мягко», — счита­ла Книппер-Чехова (там же).

«Посочнее...»

Образ купца старой формации прочно застрял в представлениях художественников. Чехов никого не переубедил.

Но вслед за Чеховым и Книппер-Чехова, и Станиславский, и Не­мирович-Данченко понимали, что Лопахин и Трофимов — явления чи­сто русские. Чехов был уверен, что «Вишневый сад» в Германии, напри­мер, не будет иметь успеха: «Там нет [...] ни Лопахиных, ни студентов й к Трофимов» (11.14:55). Он сознавал уникальность исторического опы­та России, отразившегося в «Вишневом саде» и его фигурах - «Для че­го переводить мою пьесу на французский язык? Ведь это дико, францу­зы ничего не поймут из Ермолая, из продажи имения и только будут скучать» (11.13:284).

Всплывало для исполнения роли Лопахина и имя Вишневского. Александр Леонидович был непременным участником всех чеховских спектаклей в Художественном. Но Станиславский решительно отвел его кандидатуру: Вишневский для Лопахина не подходит «ни с какой стороны», и прежде всего потому, что в нем нет «ничего русского», — объяснял он Чехову (1.8:513).

Немирович-Данченко вторил Станиславскому: Вишневский хочет играть Лопахина, но это совершенно невозможно — «Не русский!» Не­возможность такого назначения он подчеркивал восклицательным зна­ком (111.5:346).

Станиславский отстаивал на Лопахина Леонидова, перешедшего в МХТ от Корша: «Он сам мягкий и нежный но природе, крупная фигу­ра, хороший темперамент [...] Он хоть и несомненный еврей, но на сце­не больше русский человек, чем Александр Леонидович», — убеждал Станиславский Чехова, отдавая предпочтение еврею Леонидову перед евреем Вишневским и всеми остальными актерами славянской внешно­сти, претендовавшими на роль чеховского купца Ермолая Алексеевича Лопахина (1.8:514).

Чехов Леонидова как актера не знал, но ие национальность, а кор-шевская школа актера, о которой писал ему Станиславский, — непро­стота на сцене, «актерщина в тоне» ~- его настораживали. «Лужский бу­дет в этой роли холодным иностранцем, Леонидов сделает кулачка», — откликался Чехов на письма из Москвы, примеривая сложившуюся в его сознании фигуру Леонидова к роли Лопахина. И просил Станислав­ского, если он сам не возьмется за Лопахина, все же отдать роль Виш­невскому (11.13:291).

Лужского из списка претендентов на роль купца он исключал.

Для Лужского он писал Епиходова.

Актер удачно играл в его пьесах возрастные роли. В первой редак­ции «Вишневого сада» Епиходов был пожилым слугой. Мог Лужский и «сбалаганить», если бы схватил характерность Епиходова. Смешной ка-пустнический шарж на Егора Андреевича Говердовского, которого Луж­ский знал, тоже годился.

Если Вишневский получал Лопахина, то Леонидов перемещался в таком раскладе на роль Яши.

«Это будет не художественный Лопахин, но зато не мелкий», — пи­сал Чехов о Вишневском, хлопоча за Вишневского, которого - он это знал, наблюдал - любили дамы (11.13:291). «Кулачка», которого бы не полюбила Варя, воспитанная в доме Раневской и Гаева, он не хотел в ро­ли Лопахина больше всего.

И вообще он был расположен к Вишневскому, спасшему его с же­ной в тяжелую для них весну 1902-го. Он знал, как бредил Вишневский ролью Гаева, еще «однорукого барина». Как учился на его глазах «хо­дить без руки». Как ждал он «Вишневый сад» еще в прошлом сезоне, от­крывшемся на новой сцене в Камергерском «Мещанами» и «На дне». Репертуаром, кренившимся, как говорили в конце XX века, в чернуху. «Алексеев и Немирович на дне, а мы все на нарах. Поправляйтесь ско­рее, соберитесь с духом и энергией и вытащите мещан из власти тьмы в какую-нибудь чеховскую обитель, а то мы все так закоптели и заплесне­вели, что из Тюрби придется ехать на Хитровку, ибо с порядочными-то людьми мы разучимся разговаривать», — писал Вишневский Чехову осенью 1902-го (И.1.К.39.Ед.хр.9б:28об.). Все еще бессемейный, увешанный поклонницами, Вишневский жил в меблированных комна­тах Тюрби, а на Хитровом рынке размещались ночлежные дома, куда осенью 1902 года водил художественников, репетировавших горьков-ское «Дно», Гиляровский.

И через год, летом 1903 года Вишневский из стаховического име­ния Пальна напоминал Чехову о заветной мечте — сыграть Гаева. Он не расставался с надеждами на эту роль, зазывая Чеховых из наро-фомин­ского имения Якунчиковых в «чеховский флигель» Пальиы заканчи­вать «Вишневый сад». Чехов так и не собрался к Стаховичу.

Обмануть светлые надежды Вишневского, этого светлого челове­ка, Чехов не хотел. В конце сентября 1903 года он передавал через жену, чтобы он «набирался мягкости и изящества для роли в моей пьесе» (11.13:254). И когда посылал рукопись пьесы в театр, роль Гаева остав­лял за Вишневским. Станиславский — Лопахин, Вишневский — Гаев. Тут у него не было сомнений. «Я написал для него роль, только боюсь, что после Антония эта роль, сделанная Антоном, покажется ему не­изящной, угловатой. Впрочем, играть он будет аристократа», — шутил Чехов (11.13:271). И просил Вишневского помочь ему — уточнить у иг­роков биллиардные термины, в которых сам, не игрок, был не силен (11.13:273).

Если «Вишневский не будет играть Гаева, то что же в моей пьесе он будет играть?» — беспокоился автор (11.13:284)

Но Гаева выбрал Станиславский. На Вишневского в Лопахине те­атр не соглашался. И Вишневский остался без роли. Это был для него страшный удар, и если бы не успех в Антонии в «Юлии Цезаре», облег­чавший его страдания, он ревъмя ревел бы каждый день, — читал Чехов в письме к нему артиста, изливавшего перед ним свою «наболевшую» душу (11.13:618). «От Вишневского остался один дрожащий нерв», — писала Чехову жена (11.13:620).

А как ему нравился «Вишневый сад»! Он писал Чехову, прочитав его в рукописи: «Это так же хорошо, как все у Чехова. Пьеса вся окута­на таким мягким, благородным тоном, который только у одного Чехова. Это не пьеса, а самые дорогие кружева, название которых я забыл». Он уверял Чехова, что «наш театр» сделает все возможное, чтобы справить­ся с этой «самой трудной по исполнению чеховской вещью». «Тем бо­лее, что охранять Ваши литературные права будет Владимир Ивано­вич», — Вишневский не сомневался, что все будет так, как хочет автор (И.1.К.39.Ед.хр.9б:28об.).

Иначе, казалось, и ие могло быть.

Роль Лопахина после всех переговоров и согласований получил Леонидов.

На репетициях Леонидову было труднее остальных актеров, хотя и актерам -- основателям Художественного - было ие просто. Леонидов первый сезон работал в театре и впервые столкнулся со Станиславским. Ольга Леонардовна шутила: Станиславский Леонидова «окрещивает». Что означало: посвящает бывшего коршевского премьера в новую теат­ральную веру. Подчиняя актера ансамблю, требуя от него самоограниче­ния, Станиславский, когда бывал «в запале», «в выражениях не стес­нялся». «Это вам ие Корш!» — кричал он из партера, недовольный Лео­нидовым, и ие раз. «Когда я начинал жестикулировать, причем сжимал руку в кулак, раздавалось: "Уберите кулак. А то я вам привяжу руку!" А если я кричал, по пьесе, он цитировал слова Аркашки из «Леса»: "Нын­че оралы не в моде"», — вспоминал Леонидов1'.

Чехов, когда приехал в Москву, был свидетелем того, как недели­катно вел себя Станиславский, и деликатно пытался помочь артисту уб­рать в Лопахиие купца — замызганного крикуна в мужицкой рубахе и смазных сапогах, Лопахина режиссерского плана Станиславского. Од­нажды он подошел к артисту после репетиции второго действия и тихо сказал ему: «Послушайте, он ие кричит, — у него же желтые башмаки», — записал Качалов (П.1.К.б6.Ед.хр.136:8). Желтые башмаки были в то время символом богатства. Книппер-Чехова, присутствовавшая при этом и не зафиксировавшая желтых башмаков, схватила эту чеховскую реплику как ее смысл: «Вы же купец, и ои богат, а богатые ие кричат»17.

Леонидов играл в рисунке, намеченном Станиславским. «Размахи­вает руками», «широко шагает», «во время ходьбы думает, ходит по од­ной линии», «часто вскидывает головой», «курит, иногда сплевывает», «папироса в зубах, щурится от дыма», — помечал Леонидов в тексте ро­ли. В четвертом акте его Лопахин «пил шампанское и болтал ногами», хватал Петю за пальто в диалоге с ним, «разминал руки». По всей линии роли Леонидов акцентировал развязность дикого, нецивилизованного купца-мужика, как просил Станиславский18.

В Лопахине молодого Леонидова не было личностного масштаба цивилизованных купцов: Станиславского, Морозова, Третьяковых. Ар­тист давал «кулака», «мужика», «плебея», подчиняясь режиссеру. Поку­пая в азарте торгов «Вишневый сад», он совершал выгодную сделку. Иначе он ие был бы дельцом. «Вишневый сад теперь мой. Мой!» — Ло­пахин Леонидова произносил с угрозой, запугивая невидимого против­ника на торгах. И ликовал, не замечая, что больно ранит Раневскую. К концу монолога третьего акта его агрессия нарастала. Он все шире раз­махивал руками, все быстрее двигался по одной линии, сбивая всех на пути, в его могучем голосе прорывались пьяные, визгливые ноты: «Му­зыка, играй отчетливо! Пускай все, как я желаю!»

«Г. Леонидов в роли Ермолая Алексеевича Лопахина [...] был впол­не на месте, — писали «Московские ведомости». — Его богатые голосо­вые средства, мощная фигура и широкие размахи давали ему полную возможность поставить перед зрителями монументально-стильную фи­гуру человека, в котором под поверхностным налетом внешней культур­ности живет какой-то полутитан-полудикарь»19.

«Сквозь гордость и жесткость льются слезы, пьяные, но искрен­ние», — заметили «Новости дня»20.

«И силищей кулака, но и дрожью задетых нежных душевных струн веет от исполнения Леонидова», — писал после премьеры Дорошевич21. В другой статье, после смерти Чехова, Дорошевич свидетельствовал о том, что Чехов был недоволен исполнением Леонидова: «Грубо, грубо! Ничего подобного я не воображал себе, когда писал», — будто бы гово­рил Дорошевичу автор22. Может быть, говорил. И критик московского «Русского листка», подписавшийся псевдонимом Эмпе, находил, что сцену пьяной меланхолии Лопахина Леонидов, вопреки воле драматур­га, играет слишком резко.

А Кугелю, как и Станиславскому, казалось, что разное, заложенное в Лопахине, несводимо в один характер. Кугеля удивляло отсутствие логики в пьесе Чехова и противоречия в роли Лопахина у Леонидова: этот русский американец впадал во втором акте в чужой — Вершинин-ский тон в монологе о людях-великанах, которые должны жить посреди дивной красоты; хмельной от власти и накачанный коньяком, произно­сил хамский монолог, «едва сдерживая радость»; и вдруг чуть ли не со слезами оказывался у ног Раневской.

Самому актеру, как-то затащившему автора после репетиции к се­бе в гримуборную, Чехов сказал: «Послушайте, теперь же совсем хоро­шо» (V. 12:463). Леонидов был счастлив, приняв эти слова за безуслов­ное одобрение.

Остальные роли в «Вишневом саде» решением правления театра разошлись так: Раневская — Книппер-Чехова, Шарлотта — Муратова, Варя — Андреева, Аня — Лилина, Петя Трофимов — Качалов, Яша —

Александров, Фирс — Артем. Качалов, Грибуиии ~ Симеонов-Пищик и Артем получили те роли, которые писал для них Чехов.

Чехов безропотно подчинился коллективному решению.

Против Станиславского — Гаева ие возражал, оставляя за ним пра­во выбора. А назначению Москвина искренне радовался: «Выйдет вели­колепный Епиходов» (11.13:293). Через тридцать с лишним лет, во вре­мя гастролей Художественного театра в Таганроге, на родине Чехова, Москвин вспоминал о назначении его на роль Епиходова: «Мне особен­но в памяти остался следующий наш разговор. В пьесе «Вишневый сад» я должен был играть по желанию Чехова лакея Яшу. Театр нашел нуж­ным дать мне Епиходова. Когда Антон Павлович об этом узнал, сказал: «Если бы я раньше знал, дал бы Вам больше слов». И уже в ходе репе­тиций во втором действии приписал специально для меня небольшой монолог»23.

Когда рукопись «Вишневого сада» готовилась к печати, Чехов ав­торизовал в этом монологе некоторые словечки Москвина. Тот, импро­визируя на сцене, сочинил их для роли Епиходова. Он так сжился со своим конторщиком, что мог говорить за него. Вот ив 1914 году, когда на сцене Художественного театра «Вишневый сад» шел в юбилейный, двухсотый раз, а Москвин по болезни не мог принять в нем участие — вместо него играл М.А.Чехов, — Иван Михайлович прислал своим мно­голетним партнерам по спектаклю такую приветственную телеграмму: «Сегодня мороз в три градуса, а у вас в 200-й раз неувядаемая дивная "вишенья" вся в цвету. Это "приводит меня в состояние духа", но "судь­ба относится ко мне без сожаления". "Я ие могу способствовать" "в са­мый раз", но я не ропщу, "привык, что даже улыбаюсь". Вы прекрасно знаете, для чего я все это говорю»24.

Против желания Книппер играть Раневскую Чехов был бессилен. Отговаривая и жену, и Комиссаржевскую, просившую у него Ранев­скую, он настойчиво повторял, что Раневская стара, старуха для актрис на роли героинь. Но тщетно.

Немирович-Данченко считал, что Чехов не назначил на главную роль жену «из понятного чувства деликатности» (111.3:105).

«Улыбаюсь, вспоминая сейчас, как Антон Павлович писал мне, что в новой пьесе буду я играть... дурочку; речь шла о Варе в «Вишневом са­де». Почему-то не видел и ие представлял он меня в Раневской», — вспоминала Ольга Леонардовна в самом конце жизни, в 1950-х25. О том, что он готовил ей роль «дуры», «доброй дуры», он писал Ольге Леонар­довне в феврале 1903 года (11.9:159).

В роли Раневской Чехов действительно ее не представлял. И дело не только в его деликатности и в годах жены.

Он любовался женщинами грешными, прошедшими через мно­гие романы. «Люблю смотреть на женщину, которую много любили.

Такая женщина похожа на Иверскую. Так же много вокруг нее надежд, слез, очарований», — записал признание Чехова Вишневский (П.1.К.66.Ед.хр.136:1об.).

Знаток и теоретик «женского вопроса» в России и в русском лите­ратурном романе эстет Аким Волынский называл подобных безгреш­ных грешниц, которых много любили и которые много любили, — аму-ретками.

Чехов любовался амуретками: женщинами иррациональными и наивными, легко вступавшими в романы и легко выходившими из них,

— женщинами «легкими», «беспечно-безответственными», в термино­логии Волынского. И избегал евреек и интеллектуалок — «сильных» женщин. В юности обжегся на Дуне Эфрос, на первой своей невесте, в замужестве Коновицер. Она стала прообразом Сарры в «Иванове». Он в том романе так измучился, так надорвался, что привел Иванова к са­моубийству. «Вот женщины, с которыми ие приходится шутить», — ха­рактеризовал этот женский тип Волынский26.

Чехов написал Раневскую легкой, пленительно-неуловимой, не­предсказуемой в перепадах настроения, в переходах от веселости к пре­дощущению беды и снова к веселости — с налетом грусти. Только с на­летом. Грусть мгновенно испарялась в соседстве с природной безалабер­ностью этих женщин, их беззаботностью и немотивированной надеж­дой на русское «авось».

Чехов написал Раневскую совершенно не укорененной ни в семье родительской — с древними корнями, ни в собственной семье — с двумя детьми, ни в каком-нибудь постоянном месте жительства, пусть это и дом ее детства — имение родителей «Вишневый сад». «Вишневый сад» для чеховской Раневской — некий образ, представление ее самой о себе

— идеальной, бесплотной, безгрешной во плоти. Полувоздушной.

Амуретка Раневская была для Чехова антиподом евреек и интел­лектуалок, антиподом «тяжелых», сильных женщин, не кидавшихся за­вороженно в любовный омут, а выбиравших, строивших свою судьбу. Сильной была его Аркадина, подчинившая себе столичного писателя. Сильной была Елена Андреевна Серебрякова, поборовшая любовное чувство к Астрову своей верностью супружескому долгу, соблюдавшая нравственный закон, ею над собой поставленный.

И все же, убегая от женщин «не безответственных», Чехов тянулся к ним. Им — сдавался, как Тригорин — Аркадиной, перед ними пасовал.

И Аркадина, и Елена Андреевна удались Книппер-Чеховой. Она передала им обеим свою природную жизненно-женскую силу. Именно силу, нравственный контроль, интеллигентное, рациональное начало, столь же определенное в ее чеховских и других ролях, как и их чувст­венность.

Разбуженная, раскрепощенная чувственность отличала чеховских женщин от тех, которых играли Федотова и Ермолова в Малом театре. Те были цельные. Ермолова признавалась, что чеховские роли Книппер в Художественном театре ей не по плечу. Премьерше Малого, чьи геро­ини бескомпромиссно отстаивали высокое чувство единственной люб­ви, выпавшей на их жизнь, им ниспосланной, даже двойственность пер­сонажа была неподвластна.

Буржуазное общество рубежа веков настороженно относилось к амуреткам, не преображенным литературой. К ним относили актрис, менявших спутников жизни. Они ломали стереотипы буржуазной мо­рали. Интеллигентная семья Ольги Леонардовны именно поэтому дол­го удерживала свою единственную дочь от сцены, развращавшей, как считалось, женские правы.

Чеховские и горьковские женщины Книппер раннего Художест­венного театра ввергали поклонников Ермоловой и чопорного зрителя Санкт-Петербурга в шок своей откровенной чувственностью.

Приживалка, компаньонка матери Ольги Леонардовны, профес­сорши Филармонического училища, посмотревшая Олечку в роли Ар­кадиной, была потрясена увиденным, — вспоминала в 1938 году Т.Л.Щепкина-Куперник. Она записала ее причитания и дала свои ком­ментарии к ним: «На что мы Оленьку растили, на что воспитывали. На сцене, при всем честном народе, у мужчины в ногах валяется, руки ему целует. Срам-то, срам-то какой!» — говорила она со слезами на глазах, вернувшись домой с «Чайки». С тех пор, как ее ии уговаривали, она в те­атр не ходила. И хорошо делала. Что бы с ней сталось, если бы она уви­дела Оленьку в роли Насти в «На дне» Горького. Эту фигуру вообще нельзя забыть. Теперь другие «Насти» иногда румянятся, надевают ка­кие-то бантики. Но Ольга Леонардовна играла эту роль по указанию Горького, который говорил ей: "У нее ведь ничего нет. Она — голый че­ловек. Ей нечем нарумяниться, и никакой цветной тряпочки у нее нет: все прожито, все пропито". И это отрепье, сквозь которое просвечивало те­ло, производило, конечно, больше впечатления, чем бантики и румя­на»27.

Но чувственность до-Раневских женщин Ольги Леонардовны от­нюдь не была на уровне бессознательного, амуреточного, «самочьего греха», как, допустим, в жизни настоящей амуретки в купеческом вари­анте — А.С.Штекер, одной из пра-Раневских Чехова. Чувственность в до-раневских героинях Книппер бушевала «в рамках», управляемая ра­цио. Ольга Леонардовна не давала ей выплеснуться с «самочьей откро­венностью». Все это терминология начала XX века. Интеллигентная, «рамочная» умеренность в женских ролях шла и от самой Ольги Лео­нардовны, от ее нравственных центров, от ее воспитания не в семье па­триархальных купцов Алексеевых, в атмосфере вседозволенности, взра­стившей порочную Анну Сергеевну Штекер, а в интеллигентной семье инженера и профессорши. И от сознательного подчинения актера Худо­жественного театра ансамблевому исполнению спектакля, проживанию куска жизни роли, воспроизводимому сценой, с пониманием всех внут­ренних связей между действующими лицами, подрезавших, ограничи­вавших сценическую свободу каждого.

Кугель, сторонник обнаженного актерского «нутра» на сцене, и ну­тра женского, не сдерживаемого никакими режиссерскими схемами, пи­сал о слабом сценическом темпераменте Книппер. Он постоянно в сво­их статьях говорил о бледности, неяркости драматического дарования Ольги Леонардовны, отказываясь видеть в ней большую актрису. «Я к этому привыкла», — реагировала она на очередные пассажи критика в ее адрес. И в адрес других актрис и актеров интеллигентной московской труппы, отказавшихся от бесконтрольных нутряных выплесков на сце­не.

Ольга Леонардовна ие была безответственной ни на сцене, ни в жизни, но могла быть легкой, «милой актрисулей». Не похожая на Ан­ну Сергеевну Штекер, чья жизнь вышла «живой хронологией», а ие хронологией ролей, как у нее, могла отмахнуться от неприятного так хо­рошо всем знакомым: «Глупости какие». Благоухавшая духами, шелес­тевшая шелковыми юбками, могла упорхнуть на вечеринку или в ресто­ран с принаряженным Немировичем-Данченко и вернуться под утро, когда муж лежал в кабинете, прикованный к постели болезнью, уже предсмертной.

Чехов сам не любил, когда она кисла, хандрила. Или когда сидела у его постели. Не хотел быть при ней — больным. Может быть, Ольга Леонардовна, следуя морали мужа, делала вид, что весела. Многих об­манывал ее нрав, видевшийся со стороны легким, беспечным. На самом деле, подверженная интеллигентской рефлексии, она отнюдь не порха­ла. Чехов это знал.

Она стремилась «быть терпимой к слабостям» своей героини. «Слабость не порок», — оправдывала Ольга Леонардовна грешную Ра­невскую, которую у Чехова много любили и которая беспорядочно лю­била, признаваясь в этом на склоне лет, в советское время. Но на этом иррационально-порочная чеховская Раневская кончалась.

Может быть, потому Чехов и не видел жену в Раневской, абсолют­но лишенной у него рассудочности. Он предупреждал «милую актрису-лю», все же вырвавшую желанную роль, что надо освободить Ранев­скую от переживаний и найти в роли легкость — в нелегкой и фактиче­ски безысходной ситуации.

Самое важное в Раневской — ее улыбка, ее смех, — говорил автор.

Станиславский своей актерской интуицией чувствовал иррацио­нальность Раневской, ее способность веселиться сквозь меланхолию.

Он чувствовал в ней эту чеховскую двойственность. Только в сплаве смеха и слез, в незаметном перетекании одного в другое могло родиться на сцене ощущение легкости Раневской.

Станиславский эту легкость в режиссерском плане роли выстраи­вал.

В Париже Раневская страдала, но и весело жила, — записывал он.

Впервые войдя в дом после возвращения из-за границы, она у Ста­ниславского радовалась и плакала одновременно при виде каждой ком­наты и вещи. Радуясь, вскакивала на диван с ногами и спрыгивала, ме­чась по комнате: «Я ие могу усидеть, ие в состоянии... Я не переживу этой радости». И тут же, уткнувшись в шкаф, — «шкафик мой» — всхли­пывала.

Она так умела погрузиться в свое прошлое, в детство, полное счас­тья, и, перевесившись через окно, так живо видела покойную мать про­гуливающейся по саду, что Варя думала, будто барыня больна и у нее галлюцинации. И тут же, устало проведя рукой по лицу, успокоившись, Раневская фантазии Станиславского легко входила в другое настрое­ние, чуть ли не шаловливое.

И во втором акте подобные перепады решали роль.

Отмахнувшись от серьезных тем, она беспечно бросалась в стог се­на, смеясь, наслаждаясь этим полетом, доводя настырного Лопахина до отчаяния. И вдруг, ни с того ни с сего, пугалась, моля Лопахина со сле­зами в голосе, чтобы он не уходил: «Не уходите [...] голубчик [...] С ва­ми все-таки веселее... Я все жду чего-то, как будто над нами должен об­валиться дом» (11.3:219).

В сцене бала Раневская пребывала в состоянии нервной взвинчен­ности. «Не то смеется, не то плачет. Или, вернее, проделывает и то, и другое одновременно», — помечал Станиславский в режиссерском пла­не (1.12:307).

«Побольше кокотистости», — просил он Книппер-Чехову, подме­няя тип эстетской амуретки на понятную ему пленительную кокотку.

Ему нравилась легкость, искренность его сестер, свободных в чув­стве. В искренности, не замутненной рацио, он ие находил греха. В че­ховском Пете нет чистоты, он «чистюлька», потому что не умеет чувст­вовать, а только рассуждает о «высоте» чувства: «Мы выше любви».

Станиславский симпатизировал Раневской и не симпатизировал Пете.

Он предлагал Ольге Леонардовне найти в пластике Раневской «шикарные» и непринужденные позы и «пикантные» и «очарователь­ные» па. Перед его глазами стояли сестры.

Заслышав еврейский оркестр, заигравший французскую шансо­нетку, она откликалась ему, подпевая и подтанцовывая.

Она могла распускаться до неприкрытой кокотистости — и у нее мог быть виноватый вид, «точно она только что набедокурила» (1.12:401).

Она могла быть беспечной, непрактичной, терять кошелек, сорить деньгами — и могла быть небескорыстной. Что совсем неожиданно для Раневской — Чехова, которая, казалось, жила одной минутой, не заду­мываясь о будущем, не умея извлекать для него пользы.

Больше того, Станиславский подозревал, что, подбивая Варю на замужество, она видит в том свое спасение: «Раневская делает это очень деликатно, понимая щекотливость положения», — пишет Станислав­ский в режиссерском плане (1.12:393).

Из-за фигуры утонченной русской барыни Раневской, одетой в модные французские платья, сотканной из мимолетностей, выглянула на миг - в представлении Станиславского, - мелькнув, расчетливая купчиха, похожая если ие на Елизавету Васильевну и Нюшу, абсолютно бескорыстных, то на женщин мира сего, среди которых он жил и кото­рых знал. И тут же исчезла.

Вряд ли этой краской пользовался Чехов.

Впрочем, кто знает?

Но нет, у Чехова: уже сложены вещи и запряжены лошади. До отъ­езда остались минуты. Все решено. Спасение Раневской в данный мо­мент — Париж, а не брак Вари с Лопахиным, оставляющий «Вишневый сад» в семье. Дальше Парижа Раневская у Чехова не думает. Конечно, замужество Вари уже ничего ие изменит. Это вопрос личного счастья Вари. Но если оно состоится, Раневская сможет вернуться в свой дом, где хозяйка — ее приемная дочь?

Книппер, выслушивая и автора, и режиссера, все делала по-своему. Как умела. Сосредоточивалась на переживаниях Раневской, на ее дра­ме, на ее слезах, словно бы подставляя роль под упреки Чехова и опре­деление Горького: «слезоточивая Раневская» (11.16:138). Ольгу Леонар­довну беспокоило, что на репетициях у нее «нет слез». Немирович-Дан­ченко предостерегал ученицу от такого нечеховского подхода к роли — в приватных беседах с ней, в записочках, когда казалось, что на репети­циях что-то недоговорено, упущено. Он предлагал Ольге Леонардовне помнить о контрастах в натуре Раневской: Париж, внешняя легкость, грациозность, brio всего тона роли — и «Вишневый сад», серьез, когда нужно снять и «смешки», и веселость. «Драма будет в контрасте, о кото­ром я говорю, а не в слезах, которые вовсе не доходят до публики», — писал Немирович-Данченко Ольге Леонардовне накануне премьеры, убеждая ее уходить от жалости к себе и Раневской и больше думать о том, «кто она, что она», как и во всякой роли, чем доводить себя до слез (111.5:354).

Но Ольга Леонардовна в тот репетиционный период «Вишневого сада» так и не нашла в роли ни улыбки, ни смеха. Подарив Раневской свой беспечный или казавшийся беспечным нрав, нашла ее слезы.

И не сумела сдержать их.

Это были ее собственные слезы.

Может быть, она развлекалась с Немировичем-Данченко чуть больше, чем позволяла ситуация. Может быть.

Чехов умирал. Умирал в Москве, когда репетировали «Вишневый сад». Умирал, и когда, одинокий, больной, жил в Ялте, а она играла в своем Художественном, срывая аплодисменты, наслаждаясь вниманием к себе и успехом. И некому было поглядеть за ним и вовремя дать лекар­ство — как парижскому любовнику Раневской.

Не автограф ли это Чехова?

Ольга Леонардовна не могла сдержать на сцене слез жалости к се­бе, к нему, к Раневской, когда Раневская каялась. Ведь и она, Книппер-Чехова, почти так же каялась перед Чеховым: «Я ужасная свинья перед тобой. Какая я тебе жена? [...] Я очень легкомысленно поступила по от­ношению к тебе, к такому человеку, как ты [...] Прости меня, дорогой мой. Мне очень скверно. Сяду в вагон и буду реветь», — писала она Че­хову с дороги из Ялты в Москву, когда в очередной раз уезжала от него играть, блистать в Художественном, оставляя его одного (IV.4:241). И потом из Москвы в Ялту летело ее раскаяние: «Как это ты там один жи­вешь? Господи, Господи, прости мне грехи мои, — скажу вместе с Ранев­ской» (И.1.К.77.Ед.хр.51:8 об.).

И неизвестно, кто с кого списал эту реплику.

Она плакала своими слезами в спектакле, когда Раневская получа­ла и рвала телеграммы из Франции, как будто читала чеховские письма из Ялты, или когда Раневская признавалась Пете — нашла кому, этому «чистюльке», — что не может жить без своего далекого друга, обиды ко­торого забыла, которого простила и вина перед которым ей так невыно­симо тяжела.

Опасаясь подобных страданий, предвидя их, Чехов хотел, чтобы Ольга Леонардовна играла Шарлотту, «лучшую» роль в его пьесе, как считал он сам. Ради нее он и сделал, наверное, Шарлотту не англичан­кой, как Лили Глассби, прообраз Шарлотты ~~ по Станиславскому, а немкой. Как в «Трех сестрах» он сделал обрусевшим немецким бароном своего Тузенбаха, предназначая роль Мейерхольду, выходцу из обрусев­ших немецких евреев. Иногда он ласково называл жену «немецкой ло­шадкой».

К тому же Шарлоттой Ивановной, кажется, звали кого-то из род­ственниц Ольги Леонардовны. Тут была зашифрована какая-то домаш­няя игра.

«Это роль г-жи Книппер», — писал Чехов Немировичу-Данченко, обсуждая с ним распределение ролей (11.13:293).

Шарлотта - «самая удивительная и самая трудная роль», — согла­шалась с мужем Книппер (IV.4:310).

И Станиславский находил Шарлотту «милой».

Шарлотта должна быть смешной, но ии в коем случае не претенци­озной, — разъяснял Чехов, — и играть ее должна актриса с юмором. Он вспоминал юмор Лили, ее любимовские шутки в дуэте с ним.

Ольга Леонардовна в жизни обладала несомненным юмором.

Г-жа Книппер — идеальная Шарлотта, — повторял Чехов с той же настойчивостью, как и то, что Станиславский — идеальный Лопахин. И Немирович-Данченко поддерживал автора: «Шарлотта — идеальная — Ольга Леонардовна» (111.5:345). Хотя, пожалуй, юмора Книппер-Чехо-вой на сцене не доставало, а вот плакала она, и плакала «всласть», давая роли мелодраматический акцент, частенько, с чем Немирович-Данчен­ко безуспешно боролся. Он, очевидно, лукавил, поддакивая Чехову, и Чехов знал, что его приятель и доверенное лицо в театре раздает роли, исходя из «виутридворцовых» интересов.

Впрочем: «Я очень хорошо понимал, что Раневскую должна играть Книппер, а он настаивал на своем», на Книппер — Шарлотте, — вспоми­нал Немирович-Данченко в 1929 году (Ш.3:105).

Чехов стремился в Москву уже не как три сестры Прозоровы, а как один муж. Это его шутка. А жену, с которой приходилось жить по пере­писке, ласково называл: «каракуля моя». Он сидел в своей Ялте, ожидая у осеннего Черного моря показанной его нездоровью московской пого­ды. Ждал, когда грянут морозы. А морозов не было до декабря. И роли распределялись без него. Ему приходилось лишь телеграфировать со­гласие с решениями правления, о которых сообщал ему Немирович-Данченко. Приходилось входить в ситуацию. Он уважал виутритеат-ральную демократию.

Книппер вцепилась в Раневскую. И не выпустила ее.

Ей хотелось играть «изящную» роль, «рассыпать чеховский жем­чуг перед публикой», «плести кружево тончайшей психологии люд­ской» (IV.4:286). «Отчего тебе особенно улыбается роль гувернантки? Не понимаю», — спрашивала она автора (там же: 290). Она действитель­но не понимала Шарлотту так, как понимал ее Чехов.

История с выбором актрисы на роль Шарлотты аналогична той, что складывалась в Художественном вокруг Лопахина.

Ольга Леонардовна отказывала клоунессе Шарлотте в изяществе, в психологических кружевах. Ее смущала артистичная хрупкость Ли­линой, претендовавшей на роль Шарлотты, когда выяснилось, что Книппер назначена на Раневскую. Лилина, как сообщал Чехову Стани­славский, нашла для Шарлотты прекрасный тон, и он собирался «при­вить» его Муратовой, на которую в итоге пал выбор театра. А Чехов и сам думал о Лилиной — Шарлотте, когда встал вопрос об оптимальной исполнительнице этой роли: «Что она хрупка, мала ростом — это не бе­да», — ведь это был тип психофизики Лили (11.13:289). Кто, кто у меня будет играть гувернантку, кроме Лилиной — некому, беспокоился он, уступив жене Раневскую. Хотя Станиславский, запамятовав, утверждал впоследствии, что Чехов «требовал, чтоб была высокая немка, непре­менно Муратова, не Лилина, не Помялова» (1.14:19). Впрочем, Чехов мог говорить и то и другое.

Муратова, получившая Шарлотту, была счастлива. Она репетиро­вала «с глупой, блаженной улыбкой на устах». Шутя говорила, что со­гласилась бы сыграть внесценический персонаж - роль матери Яши, ко­торую не пустили дальше кухни. А ей досталась роль, которую автор считал «лучшей».

Лили была маленькой, женственной. Муратова — высокой, угло­ватой.

Лили заплетала свои длинные волосы в две тугие косы, если ве­рить мемуарам Станиславского. Муратова спросила Чехова, можно ли ей играть Шарлотту с короткими волосами? «После длинной паузы он сказал очень успокаивающе: "Можно". И, немножко помолчав, так же ласково прибавил: "Только не нужно"», — записала Муратова (Н.1.К.66.Ед.хр.136:8). И на ее вопрос, можно ли надеть зеленый гал­стук, тоже ответил: «Можно, но не нужно». Это запомнил Леонидов (V.12:463).

В спектакле Станиславского Шарлотта, веселясь от души, должна была развлекать гостей на балу у Раневской и зрителей Художественно­го театра, удовлетворяя требованию автора — комедийности «Вишнево­го сада». Станиславский ставил ее роль как гастрольную, в духе эксцен­трической клоунады, рассчитанной на смех публики или даже хохот. И если Книппер-Чехова, репетируя Раневскую, ходила в консерваторию и заставляла звучать в своей душе струны, созвучные квартетной музыке Чайковского, то Муратова бегала в цирк подсматривать за повадками клоунесс и училась говорить не на чистом русском языке, путая лишь род прилагательного, как просил Чехов, а на каком-то иностранно-кло­унском жаргоне. На репетициях, смешная в общежитии и тем пригля­нувшаяся Чехову, она все время жонглировала, тренировала фокусы, 4salto mortale и разные штучки», и номера с воображаемой собачкой из репертуара коверного, стремясь всех смешить.

За собачку Шарлотты, стараясь «во всю мочь», лаял за сценой ге­нерал Стахович.

Муратова и Стахович с удовольствием подчинялись диктату Стани­славского, исполняя его волю. И фокусы Шарлотты, и проход ее в 4-м ак­те через всю сцену с собачонкой на длинной ленте вызывали смех в зри­тельном зале.

«Ах, если бы в Москве не Муратова, не Леонидов, не Артем! Ведь Артем играет прескверно, я только помалкивал», — признавался Чехов после премьеры (11.14:49). А роль Фирса он писал для Артема.

«Фирс совсем не тот», — считал и Мейерхольд (V. 16:45).

Для Станиславского Фирс был «настоящим мажордомом». Он все так же церемонно, как и при старых хозяевах, — подчеркивал Стани­славский в своем режиссерском плане чеховской пьесы, — но в ином ка­честве жизни, в новой, пореформенной эпохе, — подавал барыне-дочке кофе ранним утром, соблюдая патриархальный ритуал. И все так же ве­личаво — в старомодном фраке, который висел на нем как на вешалке, и в выношенных нитяных белых перчатках, с трудом натянутых на узло­ватые суставы, — выступал в сцене жалкого бала у молодых Гаевых — Андреевичей, обнося гостей сельтерской.

Для Мейерхольда чеховский Фирс был персонажем новой, симво­листской драмы. В его провинциальных постановках «Вишневого сада» как мистической пьесы Фирс пребывал как бы в двух измерениях, про­странственных и временных. Был здесь — подавал, обносил, надевал на Гаева пальто. И не здесь, выполняя физические действия, положенные ему по роли. Он ие контактировал, как требовал Мейерхольд, ии с бари­ном, ни с барыней, ни с домочадцами, между ними перемещаясь, их об­служивая. «Застывший», — говорил о нем Мейерхольд, решая Фирса в приемах условного — неподвижного, статуарного театра. Живая жизнь остановилась, замерла в нем, — считал режиссер. Эта «остановка» внут­ренней, живой жизни разрушала в херсонском спектакле Мейерхольда иллюзию реальности происходящего на сцене.

Фирс у Мейерхольда обращался прямо к публике.

Он приходил сюда из вечности и в вечность возвращался, по эту сторону ее отсутствуя.

Это был образ какой-то тысячелетней старости, — вспоминают о мейерхольдовском Фирсе участники херсонского спектакля. Фирс смо­трел слезящимися от древности и уже не видящими глазами на публи­ку, шевелил уже безжизненными губами и был у Мейерхольда как бы знаком окаменелой вечности или маской Смерти, уже вселившейся в гаевский дом.

Конечно, ни Чехов, ни Станиславский, ни тем более трогательный и всеми любимый Артем, бывший учитель чистописания в Четвертой мужской московской гимназии, где недолго учились братья Владимир и Константин Алексеевы, — ни о чем таком ие помышляли.

Артем, даже если бы захотел, никоим образом не смог бы стать ни убежденным крепостным слугой, ни абстрактной фигурой, знаком чего-нибудь.

Он не мог сыграть и представительного «мажордома», пережив­шего своих прежних, богатых хозяев, которого добивался от него Ста­ниславский.

Артем мог быть только равновеликим самому себе и быть на сцене «сейчас» и «здесь» — здесь суетиться, бормотать о вишнях, о забытых рецептах, ворчать на пятидесятилетнего Гаева, как на малого ребенка, — «молодо-зелено» — и больше ничего. Только один — сиюминутный тро­гательный слой роли в чеховском сплаве чувственно-конкретного с обобщением, с типом, был подвластен ему.

И в молодых ролях возникали проблемы с назначением актеров. Все было непросто и шло вразрез с предложениями Чехова.

«Аня прежде всего ребенок, веселый до конца, не знающий жиз­ни», — растолковывал Чехов свой замысел роли (11.13:280). Аня у него ребенок. Любовь девочки еще не вызрела в чувственную, какую демон­стрировала Ане ее порочная мать-амуретка.

«Аню должна играть непременно молоденькая актриса», «Аню мо­жет играть кто угодно, хотя бы совсем неизвестная актриса, лишь бы была молода и походила на девочку, и говорила бы молодым, звонким голосом» (11.13:273, 293), — Чехов убеждал правление, что Аня вряд ли выйдет у Лилиной: «Будет старообразная девушка со скрипучим голо­сом, и больше ничего» (11.13:302).

Чехов не возражал против Лилиной — Шарлотты, когда обсуждал­ся такой вариант. Но, отдавая рукопись театру и сдав Раневскую жене, видел Лилину в роли Вари, а в Варе видел фигуру «в черном платье». Расшифровывая этот ребус, пояснял: то — что Варя ханжа, то — наобо­рот, что Варя серьезная, религиозная девица, даже монашка, но почему-то если монашка, то «глупенькая, плакса и проч. и проч.» (11.13:292). И, подбадривая Марию Петровну, боявшуюся повторить в Варе — прак­тичную Соню или распорядительную хозяйку Прозоровского дома На­ташу, которых она играла в «Дяде Ване» и «Трех сестрах», успокаивал ее тем, что Варя не похожа ни на Соню, ии на Наташу.

Вот и все, что он сказал о Варе Лилиной.

Остальное было в тексте, и он всех вопрошавших его отправлял ту­да: «Там все написано».

Пока шли дебаты и решали раздачу ролей, Лилина думала о Варе: «Она мне ясно представилась: белокурая, полная, белая, гладко одета и причесана, очень деятельная и потому — часто красная и потная, мечта­ет о монастыре как о единственном месте, где не будет хлопотать. Сер­дечная, честная, привязчивая, обожающая Аню и в особенности Ранев­скую» (V. 13:238 — 239). Лилиной слышалось, что говорит Варя «отчет­ливо, но скороговоркой», и это ее «всегда торопится» должно стать лейттемой роли.

Но Савва Тимофеевич Морозов, третий директор Художественно­го театра, имевший в правлении свой голос, настаивал в роли Вари на М.Ф.Андреевой, негласной сопернице Лилиной.

Морозов был влюблен в Марию Федоровну, влюблен, «как гимна­зист, дурачок», — жаловался Чехову Немирович-Данченко, страдавший от вмешательства Морозова в творческие вопросы28. А Мария Федоров­на увлеклась Горьким, и Горький увлекся Марией Федоровной, и они оба не скрывали этого. Морозову надо было во что бы то ни стало побе­дить Горького и вернуть Марию Федоровну. Чеховская Варя, не ведая того, затесалась разменной монетой в любовный треугольник, решав­ший ее сценическую судьбу. «С Горьким и его отношением к Художест­венному театру что-то неладное. Он подпал под влияние Марии Федо­ровны, дурного человека во всяком случае [...] А так как она ничего не играет, то крутит, вертит, клевещет, интригует и возмутительно восста-новляет и Горького и Морозова против нас, то есть меня и Константина Сергеевича, приобщая к нам Ольгу Леонардовну, Вишневского, Луж­ского и Марию Петровну — зерно театра.

С Горьким я объяснился папрямки. Что же касается Морозова, то это нелегко, потому что он путается во лжи.

И идет какая-то скрытая ерунда, не достойная нашего Театра и портящая нам жизнь» — сообщал Немирович-Данченко Чехову, вводя его в курс закулисных интриг, в которые попал «Вишневый сад»29.

Ему хотелось, чтобы Чехов не чувствовал себя одиноко, оторванно от его московского дома, от его театральной семьи, находившейся осе­нью 1903-го в состоянии чуть ли не распада. Он окунал Чехова в пери­петии романтической истории, за которой следил весь театр, и в свои переживания, связанные с Морозовым и «портящие» ему жизнь. Ему хотелось иметь Чехова в союзниках в его противостоянии Морозову, от­теснявшему его от прямых обязанностей директора театра по творчес­ким вопросам, от распределения ролей в том числе.

Так или иначе, но Морозов, боровшийся с Немировичем-Данченко за свое положение в театре и с Горьким — за Марию Федоровну Андре­еву, победил всех в правлении. Роль Вари получила Андреева. И хотя Чехов, ценивший лирическое дарование Лилиной, считал, что без нее эта роль выйдет плосковатой, грубой и ее придется переделывать, смяг­чать, он в ответной срочной телеграмме Немировичу-Данченко от 7 но­ября 1903 года утвердил и это назначение. Не в правилах Станиславско­го было протежировать родным. И Лилиной не оставалось ничего дру­гого, кроме как согласиться на Аню, в которой Чехов ее не видел.

Сама Андреева была недовольна и ролью Вари, и собою в роли. Она не хотела ее играть, считала, что будет в роли ключницы слишком аристократична. Ей хотелось играть Раневскую. И хотя она гладко при­чесалась и ее Варя была «монашкой», как просил Чехов, хотя она при-

давала движениям Вари какую-то угловатость, большей частью держа­ла голову несколько склоненной и смущалась, когда на нее смотрели, она не изменила гримом своего лица — красавицы. Личный успех, как обычно, она ставила превыше интересов роли. «Роль мне не подходи­ла», — впоследствии вспоминала она (V. 1:370).

Лилиной роль Ани нравилась, она бы хотела ее сыграть. Но к осе­ни 1903 года ей исполнилось тридцать семь лет, она располнела и еще до того, как получила Аню, писала Чехову: «Боюсь, что отнимут молодые роли» (V. 13:237). Теперь же, утвержденная и Чеховым на Аню, делилась с ним: «В Ане первая моя задача обмануть публику и близких, даже Вишневского, который давно твердит [...] что мне пора бросать играть детей», — и обрушивала на автора шквал вопросов об Ане: как она оде­вается, влюблена ли в Трофимова, о чем думает, когда вечером ложится в постель (V. 13:238 — 239). Но Чехов избегал разговоров и об Ане. Ведь Аня - «куцая роль, неинтересная», — повторял он. Он ие видел в ней ничего, кроме ее молодости, и, как всегда, отмахивался от вопросов, от­вечая, что все написал. Или отделывался шутками, вроде: «Аня совсем девочка, она же ломает спички, коробку, рвет бумажки» (1.1). Или, уви­дев па одной из репетиций, что Лилина, игравшая Аню, выбегала во вто­ром акте с цветком, сказал: «Послушайте, что же это такое! Ведь Аня по­мещица, она любит цветы и рвать их ие станет. Это только дачницы рвут цветы. Не нужно»30.

«Вид срезанных или сорванных цветов наводил на него уныние» — знали его близкие31.

Казалось, что отвечал на вопросы невпопад, не по существу и то ли всерьез, то ли в шутку. «Но все это только казалось так в первую минуту [...] сказанное как бы вскользь замечание, как бы нроходно, на­чинало назойливо проникать в мозг и в душу, и [...] от иногда едва уло­вимой характерной черточки начинала вырастать вся суть человека», — вспоминала Ольга Леонардовна манеру общения автора с актерами, за­ставлявшую исполнителей доходить «до корня сделанного замеча­ния»32.

Это была и его писательская манера: едва уловимая деталь, лейтте-ма — и уже создан образ.

Он хотел видеть на сцене «свои лица» и в замечаниях актерам: Станиславскому о дырявых башмаках и брюках в клетку Тригорииа; о свисте Астрова; Качалову — о том, как козыряет Тузенбах; Вишневско­му—о шелковых галстуках дяди Вани; Леонидову — о желтых башма­ках Лопахина; Лилиной — о цветке Ани — исходил исключительно из своего внутреннего видения сценического образа, сопряженного с ка­ким-то реальным лицом или характерной жизненной деталью, решав­шей образ.

Аня, помещица, выросшая в усадьбе Гаевых «Вишневый сад», вос­питана в традициях старинного дворянского рода, — говорил Чехов сво­ей репликой-ребусом.

Лилина нервничала из-за своего возраста. Она, семнадцатилетняя Аня, была старше матери — Книппер-Чеховой Раневской. Хотя многие, видевшие ее на репетициях, на генеральной и на премьере, утверждают, что вряд ли молодая актриса смогла бы так передать юность, свежесть, как Лилина, которая была «настоящей Аней». «Мария Петровна как бы освободилась духовно и телесно от себя самой, выключив жизненный опыт взрослой женщины. Она стала легкой-легкой, с наивным ясным взором девочки, непоколебимо верящей в жизнь, — вспоминала бывшая ученица школы МХТ В.П.Веригина. — Какой-то еще остаток отрочест­ва в ранней юности — плавно сгибающееся колено для реверанса мимо­ходом, перебеги с легким подпрыгиванием, как едва уловимые взлеты. Милая, умная серьезность, печаль и снова бодрая уверенность молодо­сти, рождавшая беспечную веселость. Текст артистка говорила ясным голосом, не приглушая звук в моменты огорчения или волнения [...] а также и без тремолирования.

В театре работу Лилиной оценивали, как безусловную ее победу» (V.13:118).

Другая бывшая ученица школы МХТ времен премьеры «Вишнево­го сада» в Художественном Надя Секевич, будущая Надежда Комаров-ская, вспоминала: «А какой свежестью, чистотой, детской непосредст­венностью веяло от юного облика Ани в пьесе «Вишневый сад» Чехова. Как очаровательна была ее стремительная, точно летящая походка, ми­лая неловкость тонких девичьих рук, широко, по-детски раскрытых на мир глаз. Вишневый сад продан, Раневская рыдает. С какой нелепостью Аня Лилиной успокаивает мать. Безграничной верой дышат ее слова: "Мы насадим новый сад, роскошнее этого, ты увидишь его"» (V.13:115)

Исполнение Лилиной, вспоминал в 1911-м Эфрос, «было очарова­тельно».

Но сама артистка никак не могла успокоиться, все волновалась, как прощается Аня со старой жизнью и как приветствует новую — со страхом или нет. И после премьеры Лилина допрашивала Антона Пав­ловича: «Так ли я говорю: "Прощай, дом, прощай, старая лсизиь". Я го­ворю со слезами в голосе; раза два я пробовала говорить бодрым тоном, да не выходило. Вы скажите, как по-Вашему?» (V.10:239). «Дорогая Ма­рия Петровна, "прощай, дом, прощай, старая жизнь" Вы говорите имен­но так, как нулшо», — отвечал ей Чехов (11.14:36). Значит, Аня прощает­ся с домом «со слезами в голосе»? А сам в ремарке написал, что Аня «ве­село, призывающе» одергивает рыдающую, отчаявшуюся Раневскую. "Мама" — звучит "бодрый" голос Ани, и ему вторит «веселое, возбуж­денное: "Ау!"» — Трофимова. Слезливость, «плаксивость» тона вообще

коробила Чехова, но сказать Марии Петровне, что она говорит «не так», он, скорее всего, не решился.

Сам он и над Аней посмеивался. Любил ее и посмеивался над ее наивностью.

А Лилина воспринимала наивность Ани всерьез.

Вряд ли, несогласный с назначением немолодой актрисы на роль молоденькой девушки, Чехов мог бы вести себя иначе с милой, ни в чем не виноватой Лилиной, чем подбадривающе-одобрительно.

Но свое несогласие с распределением ролей, им формально ут­вержденным, он все же высказывал Станиславскому. Тот вспоминал, как однажды вечером, когда уже начали репетировать «Вишневый сад» — репетиции начались 10 ноября, а Чехов приехал в Москву 4 декабря, то есть до премьеры оставалось чуть больше месяца, — Чехов вызвал его на чаепитие, а потом, уведя гостя в кабинет, «затворил двери. Уселся в свой традиционный угол дивана, посадил меня напротив себя и стал в сотый раз убеждать меня переменить некоторых исполнителей в его но­вой пьесе, которые, по его мнению, не подходили: "Они же чудесные ар­тисты", — спешил он смягчить свой приговор» (1.4:343).

А вообще, как в случае с Артемом, он предпочитал «помалкивать».

Роль Пети Трофимова его беспокоила конечно же больше других. Когда он заканчивал пьесу, роль ему нравилась: «Роль Качалова хоро­ша» (11.13:257). Когда закончил, она показалась ему «недоделанной» (11.13:279). Немирович-Данченко, прочитав пьесу, прямо сказал ему в первом телеграфном послании, что Петя Трофимов написан слабо. И Чехов, видимо, затаился в обороне.

И все же помимо воли он попал в эпицентр споров о роли студен­та, которая и впредь, на протяжении пятидесятилетней жизни спектак­ля на сцене театра, оставалась одной из самых дискуссионных.

Полемизировали друг с другом, скорее всего, Станиславский и Ка­чалов. По косвенным свидетельствам — отголоскам того, что происхо­дило между ними на репетициях, - можно восстановить суть разногла­сий режиссера и актера, готовившего роль, для него написанную. Ни тот, ии другой вопросов Чехову о Пете ие задавали. Вопросы задала Ольга Леонардовна, выполнявшая функции буфера между театром и автором, как говорила о себе она сама.

10 ноября 1903 года в театре состоялась беседа о пьесе и прошел первый репетиционный день. Утром 11 ноября Ольга Леонардовна села за письмо. Пришлось огорчить мужа. Он просил «выписать» его нако­нец в Москву. Но погода «все еще не установилась, все еще нет санного пути. Нет снежка. Нет сухости», которую ждали, — отвечала Ольга Ле­онардовна Чехову (IV.4:331). И поохав, переходила к делу, включая му­жа арбитром в спор о роли Пети: «Вчера на беседе много говорили о Трофимове. Он ведь свежий, жизнерадостный, и когда он говорит, то ие убеждает, не умничает, а говорит легко, т.к. все это срослось с ним, это его душа. Правда? Ведь он не мечтатель-фразер? По-моему, в нем мно­го есть того, что есть и в Сулержицком, т.е. не в роли, а в душе Трофи­мова. Чистота, свежесть» (IV.4:331— 332).

Качалов хотел играть Петю лучезарным, устремленным в высокую мечту в произносимых им монологах.

Ольга Леонардовна, Качалов и многие художественники дружили с Сулержицким, бродягой, прибившимся к Художественному театру. И любили его.

Сулержицкий — и пропагандист, фразер, одно с другим ие совме­щалось.

Чехов любил Сулержицкого и не любил фразеров. По свидетельст­ву Бунина, цитировавшего в воспоминаниях о Чехове кого-то из знако­мых Антона Павловича, Чехов «положительно не выносил фразеров, краснобаев, книжников»33.

Ольга Леонардовна предоставляла Чехову их соображения о роли Пети Трофимова, заручаясь поддержкой автора.

Все Петино, казалось им, сходилось в Сулержицком, сыне пере­плетчика, по сословию мещанине, человеке-особнячке, как называли его в театре и как говорила о нем Ольга Леонардовна. Все Петино сво­бодомыслие, его политическое подполье, тюрьмы и ссылки, задуманные Чеховым, умещались в биографии Сулержицкого. В ней было к тому же и неоконченное Училище живописи, ваяния и зодчества, alma mater Владимира Сергеевича Сергеева-2, тезки Дуняшиного Володи.

Владимир Сергеевич-2 — ровесник Сулержицкого. Они учились одновременно и могли зиать друг друга.

Пройдя через все лишения, Сулержицкий сохранял поразительную необремененность бытием и легкость на подъем, на смену мест, соответ­ствующую частой смене духовных увлечений, занятий, профессий.

Качалов именно Сулержицкого, вечно куда-то несущегося, хотел бы выбрать прообразом роли. Сулержицкий походил на Петии идеал. Чеховскому Пете, все имущество которого — подушка и связка книг, хо­телось быть свободным как ветер и легким как пух, который носится в воздухе. Сулержицкий был именно таким — независимым, прозрачно ясным в поступках, всегда окрыленным какой-либо идеей, оживленным в споре, смехе, пляске, пародировании людей, в общении как со знаме­нитостями, с Толстым, Чеховым, со Станиславским, видевшим в Сулер­жицком ученика-преемника, так и с молодежью. Он был гениальным в своем бескорыстии, считал Толстой, тоже любивший Сулержицкого, своего последователя, толстовца.

«Качалов читал ему роль, и он в диком восторге от Трофимова», — передавала Чехову жена мнение Сулержицкого (IV.4:342).

Сулержицкий знал и о том, что происходило на репетициях «Виш­невого сада». «Качалов хочет играть Трофимова, студента, «под меня». Не знаю, удачно ли это он задумал. Я пьесы не читал еще [...] Что-то у них, к сожалению, в театре, кажется, не ладится. Говорят, «Вишневый сад» будет ставить не Владимир Иванович, а Константин Сергеевич. Хорошо ли это будет?» — писал Сулержицкий Чехову 17 ноября 1903 года'м.

Конфликт, назревавший между режиссерами, развивался. В нача­ле ноября Немирович-Данченко еще только беспокоился: «Как мы бу­дем режиссировать, — до сих пор мне ие ясно» (П.1.К.53.Ед.хр.37з:3). Но уже в следующем письме сообщал автору, что ставить «Вишневый сад» будет один Станиславский, а он будет «держать ухо востро», и ус­покаивал Чехова, объясняясь с ним: «Копст. Серп, как режиссеру, надо дать в «Вишневом саде» больше воли. Во-первых, он уже больше года ничего не ставил, и, стало быть, у него накопилось много и энергии ре­жиссерской, и фантазии, во-вторых, он великолепно тебя понимает, в-третьих, — далеко ушел от своих причуд» (V.10:166).

Именно Станиславский, получивший единовластие в режиссуре «Вишневого сада», был незримым оппонентом Качалова и Книппер, выбравшей сторону Качалова, его понимание образа чеховского студента. Когда Ольга Леонардовна просила мужа подтвердить вер­ность выбранной Качаловым модели, покроя роли Пети Трофимова и неверность иной точки зрения, присутствовавшей в ее вопросах: «Когда он говорит, то не убеждает, не умничает [...] Ведь он не мечтатель-фра­зер?» - она спорила со Станиславским. Это он видел за Петей, живу­щим в бане, а не в господском доме, обличавшим в своих монологах без­делье, никчемность господ и барскую мораль, — другое лицо: Дуняши­ного Володю — социально ущербного, социально закомплексованного, «пасмурного», «облезлого», то есть не ясного, не свежего и умничавше­го, — не соответствовавшего Петиному идеалу, действительно похоже­му на Сулержицкого.

Для Станиславского в его рабочей формуле Петя равен Володе, Владимиру Сергеевичу-1, и ие равен Сулержицкому.

Репетируя с Качаловым, Станиславский не отступал от намечен­ного в режиссерском плане, его осуществляя. Разрабатывая партитуру роли, он не отступал от равенства: Петя-Володя.

«Какой вы умный, Петя», — говорила чеховская Раневская.

Станиславский ие оспаривал ни Петиного, ни Володииого ума. В его режиссерском плане Петя «умно» рассуждал о «гордом человеке», об интеллигенции, которая ничего не делает, о рабочем классе, который погряз в нищете и бесправии. Петины «умные слова», умные речи перед господами, Лопахиным и Аней, Станиславский перемежал с тишиной, с благоговением перед ними Раневской и Ани.

Володя, однако, и умный, и начитанный, желал казаться, в отличие от органичного Сулержицкого, еще умнее и ученее и вставлял в устную и письменную речь иностранные, мудреные слова. Станиславский знал Володю как книжника и как краснобая-фразера, которого оспаривали в Пете Книппер и Качалов. «Не увлекайся этой позой и в этом отношении не бери примера с Володи. Это его недостаток [...] Высокопарный слог безвкусен в простом и искреннем письме», — говорил Станиславский сыну Игорю, опасаясь, что мальчик, привязанный к репетитору, будет подражать ему35.

Петя в режиссерском плане Станиславского «умничал», самоут­верждаясь, красуясь перед Раневской и Аней. Вещая «об умном», «ум­ничая» перед слушателями, демонстрировал свою начитанность, дока­зывал свое интеллектуальное превосходство над ними, ие удостаивая их диалогом. Брал реванш за социальную униженность, за личные обиды на них. В чеховских монологах Пети Станиславский слышал голос че­ловека нервозного, давно и глубоко травмированного.

Чеховский Петя у Станиславского во втором акте непрерывно хо­дил и курил, выступая перед Раневской, Гаевым, Лопахиным, Аней и Варей. Он убежденно артикулировал чеховский текст, ио, ие поднимая глаз, смотрел «в пол» или «в землю». Или «в книгу». Весь конец моно­лога об интеллигенции Петя проводил в режиссерском плане Стани­славского сидя и недвусмысленно обнаруживая источник своих мыс­лей: «нервно листая книгу». Умные и высокие идеи Пети заимствованы из книг, которые он таскает за собой. Он соглашался или полемизиро­вал с книжным текстом, а не обвинял господ, ие обличал их как человек с убеждениями.

Петя у Станиславского — именно оратор-фразер.

Гаев у него, витийствуя, сотрясал воздух, жестикулируя во втором акте по направлению к небу.

Пластика Пети иная.

«Так студенты говорят умные вещи», ~ помечал Станиславский в режиссерском плане второго акта, «заземляя» взглядом Пети, устрем­ленным вниз, «в землю», «в пол» и «в книгу», его порывы - «восторжен­но», «еще восторженнее», снижая Петю — до школяра, постигающего книжную премудрость, подменяющего ею отсутствие самостоятельного эмпирического опыта.

Книжность, цитатность Петиного мышления Станиславский чув­ствовал и в воспаленной фразе Пети-Володи, брошенной в лицо барыне Раневской, — «Я выше любви» — в ответ на ее искреннее недоумение: «В ваши годы не иметь любовницы». Передразнивая Петю - «Я выше любви», — Раневская в raise en scene Станиславского иронизировала над ним, изображала ученого-неоплатоника, теоретика, повторявшего чу­жие афоризмы.

Петя Трофимов читал у Станиславского, однако, не Платона.

«Нервно листая книгу», склоняясь к ней, Петя отмахивал «спада­ющие на лоб волосы».

Только откуда у «облезлого барина» с редкими волосами пластиче­ская характерность длинноволосого?

«Отмахивая спадающие на лоб волосы» — это горьковская пласти­ка. Таким, резким движением головы, отмахивающим рассыпающиеся прямые длинные волосы, изобразил Горького на своем портрете Серов. Эта пластика рождалась в воображении режиссера, когда он натыкался на антиинтеллигентские выпады Пети и на скрытые горьковские цита­ты о «гордом человеке» — из «На дне». Он сам в роли Сатина произно­сил их.

Очевидно, Петя у Станиславского читал книги Горького и других «эсдеков», как определял партийную принадлежность Горького Стани­славский, и их таскал за собой. Скрытую у Чехова связь Петиных моно­логов с горьковскими Станиславский переводил в зрительный ряд, на­стойчиво «заземляя» в Пете, читателе Горького, недоучившемся студен­те, горьковскую убежденность, горьковский пафос «эсдека».

Станиславский искал Петю в своем режиссерском плане в снижен­ном горьковском типе. Связь Пети с Горьким у Станиславского, как и у Чехова, отчетливее, чем с Сулержицким, читателем и последователем Толстого. Угловатый, пасмурный, облезлый, Петя режиссерского плана Станиславского в своих рассуждениях о «гордом человеке», которому нечем гордиться, о рабочих, прислуге и интеллигенции -- фразер, высо­копарный, выспренний, а не убежденный «эсдек». Когда Петя у Стани­славского говорил, он именно самоутверждался и умничал.

«Трофимов на Вас ие похож ии капельки», — отвечал Чехов, споря с Качаловым, непосредственно Сулержицкому (11.13:315), человеку со­вершенно некиижному. Философия и реальные дела Сулержицкого бы­ли озарены внутренним огнем и собственным творческим порывом. Значит, в душе чеховского Пети не было ии мира, ни гармонии Сулер­жицкого. В нем не было свободного человека.

Именно так и решал Станиславский роль Пети в своем режиссер­ском плане. Не-героя — добивался Станиславский в Пете от Качалова, вызывая его протест. Артист, выспрашивая автора через Ольгу Леонар­довну о своем персонаже, заступался за Петю, отстаивая в нем героя.

А может быть, Чехов уводил Петю от прототипа, угаданного акте­рами, стараясь избежать неприятных для него последствий подобного угадывания — в «Попрыгунье» и «Дяде Ване»? Ведь так он поступил и с Шарлоттой, в которой Станиславский узнал Лили.

Нет ответа.

Но то, что Сулержицкий — один из прообразов Пети Трофимова у Чехова, как Горький и как Дуняшин Володя, исключить нельзя, несмо­тря на косвенную отповедь автора — артистам.

Качалов поднимал, возвышал Петю до героя, и если ие до Горького и не до Сулержицкого, то до себя самого. В Пете Трофимове премьеры Художественного театра, свежем, жизнерадостном, было больше роман­тических порывов актера, вышедшего из студенческой среды, и сцени­ческого героя-любовника, чем Пети Чехова и Пети Станиславского.

Качаловский Трофимов любил Аню: «Солнышко мое! Весна моя!»

— под жалейку и скворцов театра, окутывавших его романтику пронзи­тельной светло-весенней тоской. Он подкупал своей глубокой искрен­ностью в роли Пети и в первом акте, и во втором, когда, завоевывая Аню, перетягивая ее в свой стан, внушал ей, как мелочна ее привязан­ность к своему саду, и открывал ей вид на всю Россию, которую они по­строят. В нем было «сладкое ожидание счастья, неведомого, таинствен­ного». И личного, и вселенского, всечеловеческого, полного высокого смысла. На его чувство и светлые надежды нельзя было не отозваться,

— писал Эфрос о Пете Качалова.

Качалов, по свидетельству Кугеля, отнесся к фразам чеховской ро­ли «очень всерьез». Кугель спорил с таким толкованием роли Пети Тро­фимова. Правда, с иной, чем у Станиславского, аргументацией. Он спо­рил с превращением Пети в чеховского лирического героя. Художест-венники «объявили, что Чехов, наконец, уверовал, и, уверовав, видите ли, не нашел другого выражения для своей внезапной «веры», как об­лезлую фигуру недотепы», — писал Кугель в 1905-м о тех, кто считал Петины речи радостными упованиями Чехова3''. Среди таких был и Эф­рос. Эфрос считал, что Чехов доверил своему «облезлому барину», ие испугавшись его облезлости, «самые дорогие мысли и мечты, свои са­мые глубокие печали и самые светлые верования».

А Кугель сближал Петю Чехова с Епиходовым — недотепой, двад­цатью двумя несчастьями.

«Разве это мой «Вишневый сад»? Разве это мои типы? За исклю­чением двух-трех исполнителей — все это не мое», — говорил Чехов Е.Карпову о спектакле художественииков37.

Этим исключением был Станиславский в роли Гаева. Чехов одоб­рил артиста. И хотя отзыв Чехова о Гаеве привел сам Станиславский, ему можно верить. Станиславский на редкость самокритичен. Впрочем, Чехов одобрял Станиславского-актера, а не режиссера «Вишневого са­да»: «Я [...] имел успех в роли Гаева и получил на репетиции похвалу са­мого Антона Павловича Чехова — за последний, финальный уход в чет­вертом акте» (1.4:347).

В Гаеве Станиславского чеховские юмор и меланхолия сошлись в одном лице, в «глупом лице хорошего человека», писал П.Безобразов в

«Руси» после премьеры. Станиславский-актер переиграл Станислав­ского-режиссера и в своем подходе к роли совпал с автором. У них был общий прообраз и одинаковое его восприятие: «люблю» и «посмеива­юсь».

Чеховский Гаев будто списан в режиссерском плане Станиславско­го с его эпистолярного образа брата Владимира Сергеевича — из пись­ма-представления его Чехову летом 1902-го. Как характерность Гаева Станиславский взял от Володи его затаенную грусть, его «скорбь о том, что он пустой и неисправимый человек», какую-то трещину, которая сказывалась в нем. А проницательные критики улавливали в Гаеве, сы­гранном Станиславским, несостоявшегося музыканта. А.Мацкин, при­сматривавшийся на фотографиях к рукам Станиславского — Гаева, те­ребившим белоснежный платок, уверял, что «это руки музыканта, по нерасчетливости природы доставшиеся биллиардному игроку, сильные руки, с хорошо развитой кистью, с беспокойными нервными пальцами, в движении которых есть бессознательный ритм»38.

Там, где Станиславский шел от знакомой жизни, он одерживал по­беду. Гаев стал одним из его артистических шедевров.

Его Гаев был болтлив, легкомыслен, беспечен и очень растерян. Вокруг его фигуры была тончайшая аура юмора и щемящей грусти. Он чувствовал, что приближается катастрофа, и не хотел этого понимать. Убегая от неприятного, погружался в прошлое. В молодости он служил в земстве. Им овладевал либеральный раж, и он начинал витийствовать. Очнувшись, сникал, конфузился, становился жалким, точно «набедоку­ривший» ребенок, извинялся за то, что так глупо вел себя и наговорил всякой чепухи, и плакал от бессилия.

В этом Гаеве сомкнулись шарж и настроение; внешняя характер­ность в интонационных деталях и в россыпи смешных мелких мимиче­ских черточек и жестов то биллиардного игрока, толкающего шар в лу­зу, то господина с тросточкой, — и надломленность, сыгранная в послед­нем акте. Все было рядом. Его фигура заставляла сжиматься сердце и посмеиваться над нею. Мало кто из критиков сумел передать этот поч­ти невозможный синтез изобразительности и драматизма. Как и в Епи­ходове — Москвина. Одни считали, что Станиславский не чувствует ко­мического гения Чехова. Другие, Кугель в их числе, — наоборот, что он снижает трагедию до вульгарной развлекательности.

К сцене отъезда — коронной в роли Гаева для Станиславского — прислуга снимала в старинной зале люстры, зеркала и картины.

В опустевшем, оголившемся пространстве среди сложенных чемо­данов, дорожных узлов и сумок Гаев в пальто, шарфе и калошах долго си­дел на ящиках, смотрел в окно и слушал, как стучат топоры по стволам.

Ему хотелось плакать.

«Гаев — жалок, у него задумчивый, виноватый вид», — писал Ста­ниславский в режиссерском плане (1.12:449).

Машинально надел на кольцо ключи, посмотрел на часы, попытал­ся взбодриться — не вышло.

Раневская «блуждает между сложенной мебелью. Садится, трога­ет, может быть, целует некоторые любимые стулья и вещи. Аня за ней. Гаев смотрит в окно и незаметно утирает слезы» (1.12:459).

Вынув холеными руками белоснежный носовой платок, Гаев пово­рачивался к окну, и зрители видели только спину плачущего человека, который беспомощно лепетал: «Сестра моя, сестра моя...»

Эту заданную режиссером мизансцену четвертого акта и финаль­ный уход Гаева, отмеченный похвалой Чехова, описывали многие ре­цензенты и мемуаристы.

Подобное могло случиться и с ролью Раневской.

Но на премьере не случилось.

В премьерной Раневской Художественного театра все же было больше самой Ольги Леонардовны, которая не нашла легкости Ранев­ской, ее смеха и улыбки, о чем просил Чехов. Ольга Леонардовна все плакала, плакала, забыв о предостережениях Чехова и Немировича-Данченко, тщетно боровшихся с ее слезами.

Сидя на репетициях в Художественном театре, Чехов однажды сказал Леонидову, что Оля играет «хорошо, только немного молода» (V. 12:463). Видимо, был во власти первоначального замысла, строивше­гося вокруг «либеральной старухи». А может быть, по обыкновению, уклонялся от определенного высказывания.

Всю вину за прорывавшуюся в роли Раневской плаксивость тона он перекладывал на Станиславского.

Склонность к сантиментам в чеховском спектакле тянулась за ху-дожественниками со времен читки «Трех сестер». Чехов был уверен, что написал комедию, а все плакали, когда слушали пьесу. После читки ав­тор покинул театр «не только расстроенным и огорченным, но и серди­тым, каким он редко бывал», — вспоминал Станиславский (1.4:301).

«Плаксивое» настроение «Трех сестер» в Художественном Чехов считал «убийственным».

Но он верил в Станиславского. Его формула Станиславского -«когда он режиссер, он художник» — постоянно подтверждалась, несмо­тря на давние претензии к «Трем сестрам» и на текущие несогласия с ним. Лучше Художественного театра его пьесы не играл никто. Он и Станиславскому внушал свою веру. Тот осенью 1903 года совсем было упал духом, болезненно переживая свой неуспех в роли Брута в «Юлии Цезаре». Этим спектаклем Немировича-Данченко — в отсутствие новой пьесы Чехова — открыли сезон 1903/04 годов. Премьеру ставили в афи­шу через день. Станиславский не выдерживал физически. И психологи­чески — критика никак не принимала его Брута, отнимавшего у него много нервов и энергии. Недовольство собой Станиславский переносил на весь спектакль. И на Немировича-Данченко.

До премьеры «Вишневого сада» оставалось чуть больше месяца, насыщенных у Станиславского, вплоть до Рождества, муками с Брутом и изматывавшей рознью с Немировичем-Данченко, о которой Чехов знал от Сулержицкого, самого Немировича-Данченко и жены. Но нико­му легче ие стало, когда ежедневная деловая и продуктивная переписка с Чеховым и театра, уточнявшего детали постановки, и Ольги Леонар­довны, получавшей от Чехова ответы на свои вопросы и вопросы кол­лег, сменилась приездом автора в Москву.

Чехов появился в Камергерском в разгар репетиций. «Ему страш­но хотелось принимать в них большое участие, присутствовать при всех исканиях, повторениях, кипеть в самой гуще атмосферы театра. И начал он это с удовольствием», — вспоминал Немирович-Данченко (111.2:227).

Через четыре-пять репетиций всем стало невыносимо. И автору, и театру.

Автор страшно нервничал.

То ему казалось, что допускаются искажения текста. То не нравилось режиссерское решение. То — некоторые исполнители. А потом всё вместе.

«И сам он только мешал режиссерам и актерам», — свидетельству­ет Немирович-Данченко (111.2:227).

По мере того как Чехов погружался в закулисные взаимоотноше­ния, развивавшиеся до конфликтных у него на глазах, занервничали все. В особенности режиссеры, терявшие счет взаимным претензиям, накопившимся за пять с половиной сезонов теснейшего повседневного сотрудничества.

Станиславский считал ошибкой театра постановку «Юлия Цеза­ря» и ие принимал всего того, что делал Немирович-Данченко и что на нем держалось. Брут и рознь с Немировичем-Данченко высасывали из него «все соки».

Волнение и недовольство Чехова больно ранили его.

Сдержанный Немирович-Данченко находился в состоянии душев­ного стресса: театр и критика «Юлия Цезаря» ие отдавали должного его заслугам. Он оставался в тени Станиславского. Удачи приписывались одному Станиславскому. Неудачи списывались на него.

Их отношения давно разладились. Они стали расходиться по принципиальным художественным вопросам и в оценке ближайших перспектив их общего дела. Они не могли больше работать вместе, как раньше: в «Чайке», «Дяде Ване», «Трех сестрах», в прежнем тесном со­авторстве, приводившем театр к успеху. Уже со времен «Снегурочки», открывшей сезон 1900/01 гг., постановки стали делить на единоличные. Для «Трех сестер» сделали исключение.

Станиславский не признавал ничего из того, что делал не он.

В случае чеховского «Вишневого сада» о разделении не могло быть и речи. Немирович-Данченко привел Чехова в театр. Он дал ему жизнь как драматургу. Станиславский был режиссер-художник. Лучше его ре­жиссера не было. Над новой пьесой Чехова они обречены были работать вместе. А вместе уже не могли.

Немировичу-Данченко казалось, что Станиславский отводит ему служебную роль в их творческом союзе, он чувствовал себя обиженным. А Станиславский считал, что Немирович-Данченко, отвечавший в теат­ре за репертуар, превышает свои полномочия, вторгаясь в вопросы ре­жиссуры, не относящиеся к его компетенции.

Через полтора десятилетия Немирович-Данченко признался свое­му биографу Юрию Соболеву, что уже во время работы над «Царем Фе­дором Иоанновичем», самой первой премьерой в Художественном, стало ясно, что разделение veto на литературное, ему принадлежавшее, и худо­жественное, отданное Станиславскому, «приведет к абсурду»: «Нельзя отделять психологический и литературный анализ от формы»'"'.

В конце 1903-го Немирович-Данченко еще ие был готов к такому крайнему выводу, сделанному в 1918-м, хотя ситуация, отягощаемая разделением veto, в процессе совместной работы со Станиславским над чеховским «Вишневым садом», на глазах автора скатывалась к крити­ческой.

Осенью — зимой 1903-го ее предельно обострило вмешательство Саввы Тимофеевича Морозова, третьего директора театра, в деятель­ность творческих структур театра.

Немирович-Данченко уверял Чехова, пытаясь привлечь его на свою сторону, что Морозов хочет поссорить его со Станиславским. «И если бы я свое режиссерское и директорское самолюбие ставил выше всего, то у меня был бы блестящий повод объявить свой уход из театра. Да и ушел бы, если бы хоть один день верил, что театр может просуще­ствовать без меня», - погружал Немирович-Данченко Чехова в пробле­мы, сотрясавшие Художественный40.

Уже вся труппа наблюдала за тайной борьбой богов с титанами, разделяясь по симпатиям к сторонам. Чехов знал от жены, как гнетут всех «дворцовые интриги». «К.С. не может стоять во главе дела. Несу­разный он человек», — сокрушалась Ольга Леонардовна (IV.4:357). Ес­ли бы уход Немировича-Данченко состоялся, она ушла бы вместе со своим первым, филармоническим учителем. Об этом она тоже говорила Чехову.

«Если ты уйдешь, то и я уйду», — пытался образумить Немирови­ча-Данченко Чехов (11.13:294).

Во второй половине ноября Станиславский и Немирович-Данчен­ко еще работали над «Вишневым садом» вместе. Немирович-Данченко разговаривал с актерами, занятыми в первом акте, разминая роли и раз­водя их в соответствии с режиссерским планом Станиславского. Стани­славский в это время готовил мизансцены следующих актов. Но по ме­ре приближения спектакля к выпуску разгоравшийся конфликт Неми­ровича-Данченко с Морозовым и Станиславского с Немировичем-Дан­ченко начинал сказываться и на репетициях «Вишневого сада».

К тому же, как водится, наступали дни, когда Станиславский терял над собой контроль, переставал владеть собой. Из него вылезал купец-самодур, добавлявший нервозности к и без того тяжелой иредпремьер-ной ситуации. Немировичу-Данченко полагалось держать Станислав­ского «в руках». А он руки опустил. И, не имея морального права и ре­альных возможностей бросить все и уйти из театра, чтобы разорвать од­ним махом все противоречия, выбивавшие из колеи, но пытаясь дока­зать, тем не менее, Станиславскому и Морозову свою незаменимость, — Немирович-Данченко от репетиций «Вишневого сада» — последних, наиболее ответственных — самоустранился, оправдываясь перед Чехо­вым занятостью в школе и репетициями «Одиноких». «Одиноких» дей­ствительно вводили в репертуар, чтобы освободить Станиславского от Брута, ими заменяли «Юлия Цезаря». И школе ои действительно отда­вал много времени и сил. Все формально так.

Обычно Немирович-Данченко корректировал на этапе выпуска необузданные фантазии Станиславского, застревавшего, как казалось Немировичу-Данченко, на мелочах в работе за столом или в репетици­онной комнате, когда надо было проводить «полные репетиции» и вы­ходить на сцену или, когда сцена была занята монтировкой декораций, проводить «полные репетиции» в фойе, но не за столом, доводя до изне­можения актеров своим «не верю» в начальной сцене. Предпремьерная корректировка Немировича-Данченко решала форму спектакля, кото­рая у Станиславского, зацикленного на отдельных исполнителях и де­талях исполнения, растекалась.

На этот раз, дав волю Станиславскому, оставив его один на один с пьесой Чехова, Немирович-Данченко обещания своего, данного Чехову, — «держать ухо востро» - выполнить не мог.

Результаты невмешательства второго режиссера сказались момен­тально. Станиславский гневался, проявляя дурные стороны характера. В нем пробуждался Алексеев, то есть «хозяин», как говорил Немиро­вич-Данченко. Он до одури сидел с актерами за столом. Немировича-Данченко избегал. Они уже не могли выносить друг друга. И объясня­лись перепиской, чтобы на виду у труппы не сделать непоправимый шаг, скрывали свою рознь. Они были приговорены друг к другу. «Моро­зов ждет, что я и Константин Сергеевич поссоримся. Ну, этого праздни­ка мы ему не дадим», — «окунал» Немирович-Данченко Чехова в заку­лисные «интрижки»41.

Станиславский считал Немировича-Данченко виноватым ие перед ним — перед Чеховым: «Полуживой человек, из последних сил написал, быть может, свою лебединую песнь, а мы выбираем эту песнь, чтобы до­казывать друг другу личные недоразумения. Это преступление перед искусством и жестоко по отношению к человеку», — писал Станислав­ский Немировичу-Данченко (1.8:524).

Присутствие Чехова если ие примиряло их, то держало в рамках.

Но роли третейского судьи Чехов на себя не брал. Ему хватало и того, что он видел собственными глазами.

Сцена ввергала его в состояние истерики и обостряла ее.

Он не узнавал того, что написал.

Ему не нравились все.

Лопахин, Фирс.

Яша и Шарлотта.

Халютина в роли Дуняши, позже — сменившая ее Адурская, кото­рая делала то же самое и ие делала «решительно ничего из того, что у меня написано» (11.14:81).

Халютина вышла из спектакля во время весенних петербургских гастролей театра. Она ждала ребенка. «Халютина довольно в скорости родит обезьянку. Вероятно, это от совместной игры с Александровым», — шутил Вишневский (Н.1.К.39.Ед.хр.9в:11). Александров играл Яшу. Чехов к весне поостыл и тоже шутил, соревнуясь в юморе с Вишнев­ским: «Как я рад, что Халютина забеременела, и как жаль, что этого ие может случиться с другими исполнителями, например, с Александро­вым или Леонидовым. И как жаль, что Муратова не замужем» (11.14:69).

Травести, подросток Художественного театра, Анютка во «Власти тьмы», впоследствии Тильтиль в «Синей птице», Халютина обладала подлинной детскостью. Ее Дуияша, «безумно» полюбившая Яшу, выра­стала от первого действия «Вишневого сада» ко второму и к третьему в «цветок», как говорил почтовый чиновник.

Все претензии автора к Халютиной сводились к тому, что та пута­ла, где нужно пудриться. Горничная, подражавшая барыне Раневской, действительно пудрилась неумело и где попало. Так было задумано и записано в режиссерском плане Станиславского.

Чехов раздувал мелочи, так важные для актеров в Художествен­ном, до принципиальных отступлений от его замысла пьесы. Ему было не до шуток. Болезнь убивала его юмор.

В Муратовой его раздражало отсутствие хрупкой женственности. Он забыл, что, растушевывая черты Лили, запавшей ему в душу, согла­сился с назначением долговязой Муратовой на роль Шарлотты.

И в Яше Александрова он не узнавал задуманного. Яшу Художест­венного театра действительно сочинил не он, а Станиславский.

Дорошевичу удалось записать проброшенный Чеховым отзыв о Яше — Александрове:

«Ему замечали:

— Пьеса так тонко, так изящно написана, — знаете, эти разговоры лакея по-французски, это пение зачем-то шансонетки — это немножко грубовато. Это, простите, шарж.

Чехов возражал чуть не с ужасом, но уже с страданием, во всяком случае:

— Да я ничего этого не писал! Это не я! Это они от себя придума­ли! Это ужасно: актеры говорят, делают, что им в голову придет, а ав­тор отвечай», — сорвалось у него в присутствии Дорошевича42.

«Какую мерзость и пошлость написало "Русское слово"», — жало­вался Станиславский жене, прочитав статью Дорошевича в газете, вы­шедшей на следующий день после смерти Чехова. Он не ожидал таких пассажей от короля театрального фельетона. В рецензии на премьеру «Вишневого сада» в том же «Русском слове» от 19 января 1904 года До­рошевич пел дифирамбы и Чехову, и его пьесе — комедии ли, трагедии ли, повести ли поэта - «называйте, как хотите, эти стихи в прозе», и «превосходному исполнению» «Вишневого сада» в Художественном.

«Превосходному исполнению...»

И вдруг — и дня не прошло после смерти Чехова — записи бесед с драматургом иного характера и сенсационное свидетельство о том, что Художественный театр, вернувший драматургию Чехова сцене, снова, как в роковом 1896 году — провала «Чайки» в Александринке, — его от сцены отвратил.

Через десять лет, когда «Вишневый сад» играли в 200-й раз, Доро­шевич вспомнил еще один штрих: «"Вишневым садом" на сцене Антон Павлович остался недоволен.

— В чтении он лучше, — сказал он»43.

Чехов мог делать такие заявления. Наверняка делал. Но в другой раз и другому лицу мог сказать обратное. Ведь известны его взаимоис­ключающие суждения. Но он жаловался на журналистов, искажавших его слова: «"Выдумывают меня из своей головы, что им самим хочется, а я этого не думал, и во сне не видал... Меня начинает злить это..." Ан­тон Павлович заволновался и сильно закашлялся» — записал Евтихий Карпов (11.21:491).

К тому же Чехов ие мог учесть мощи своего писательского дарова­ния. Оно воздействовало и на создателей спектакля, и на публику, и на критику — помимо его воли и интеллекта. Оно, вероятно, превосходило и его личные, человеческие измерения, и его недовольство Станислав­ским, отметившее спектакль художественников. Да и спектакль на пуб­лике менялся по мере того, как начинал самостоятельную, независимую от авторов жизнь на сцене, и критики вслед за изменениями в спектак­ле меняли свои оценки.

Тогда же, в декабре 1903-го и в январе 1904 года, душа Чехова еще не отлетела от его «Вишневого сада» в Художественном. Она осеняла его и трепетала во всех его порах.

Автору казалось, что она поругана.

Его гнев нарастал по мере приближения спектакля к выпуску.

Декорации, свет, звуки — все, о чем легко договорились на этапе за­пуска, — оказалось ие то pi не так. В октябре — ноябре все было то и так.

Станиславский, Симов, постановочная часть — все цеха театра ра­ботали с энтузиазмом.

Мастерские выполнили декорации в небывало короткие сроки. Все спорилось, все ладилось.

До поры, пока Чехов не приехал в Москву.

В решении сценического пространства Станиславский еще в октя­бре быстро нашел с автором общий язык. Тут Чехов всецело доверял те­атру и даже уступал ему в деталях: «Вообще, пожалуйста, насчет деко­раций не стесняйтесь, я подчиняюсь Вам, изумляюсь и обыкновенно си­жу у Вас в театре, разинув рот. Тут и разговора быть не может; что Вы ни сделаете, все будет прекрасно, в сто раз лучше всего того, что я мог бы придумать», — писал он Станиславскому из Ялты в ответ на его рас­спросы об оформлении сцены (11.13:302).

Первое и четвертое действия, по согласованию с Чеховым, шли в одной декорации.

Павильон первого акта давал полную иллюзию помещичьего дома. На стенах висели портреты предков и выцветшие акварели. Глаз оста­навливался на удивительном книжном шкафе с отставшими за сто лет фанерками. Когда отворяли рамы высоких с полусферами окон, слыша­лось чириканье птиц и отдаленное кукование кукушки.

«Птичьи» сцены Станиславский считал не менее ответственными, чем игровые. Их тоже исполняли актеры. Станиславский был убежден, что бутафоры и другие рабочие сцены ие изобразят птиц так хорошо, как лица, занятые в спектакле. Все, кто в данный момент был свободен, стояли за кулисами и принимали участие в птичьем хоре. Так было и в «Трех сестрах», когда Ирина в день своих именин распахивала окно. Сам Станиславский в гриме и костюме Вершинина, еще не явившегося Прозоровым, щебетал вместе со всеми, дирижируя птичьим концертом. Или в «Царе Федоре». Лужский наловчился ворковать голубем и одно­временно хлопал ладошами, передавая полет птицы. Москвин специа-

лизировался на чириканье воробья. У каждого было свое виртуозное птичье соло.

Птичий гомон, устроенный художественииками в первом акте «Вишневого сада», и звук пастушьего рожка во втором, который так нравился Чехову в Любимовке, услышал на премьере Валерий Брюсов: «Весеннее утро в деревне изображается с помощью машинок, имитиру­ющих птичье пение, и с помощью фонографа, воспроизводящего звук свирели»44. Артисты, изображавшие птиц, выходит, работали за кулиса­ми с совершенством звуковоспроизводящей техники! А вот звук пасту­шьего рожка на другом берегу Клязьмы Станиславский действительно записал на валик новенького фонографа, запомнив, что Чехову нравил­ся этот звук. «Вышло чудесно, и теперь этот валик очень пригодился», — писал он Чехову осенью 1903 года, перенося любимовские реалии прямо в спектакль (1.8:511).

На основании своих зрительских и слуховых впечатлений Брюсов сделал вывод о натуралистической эстетике Чехова и Художественного театра, построенной на слепом копировании сценой звуков, художни­ком — ландшафтов и актерами — первых встречных. Он считал, что Че­хов уподобляется в «Вишневом саде» фотографу-любителю, объезжаю­щему с кодаком, вмонтированным в глаз и в ухо, российскую провин­цию, чтобы потом демонстрировать любопытным свои изящно состав­ленные альбомы из картинок и типов, подсмотренных в реальности, и из портретов мало привлекательных лиц. А искусство Художественного театра, которое замечает тысячу мелочей на картинках и в лицах, «от­снятых» кодаком Чехова, не имеет ничего общего с подлинным искус­ством, зовущим к познанию тайн и истин, — считал поэт.

Припомнив, что Чехову, кроме дороги в усадьбу Алексеевых, лю-бимовской церковки со скамейкой подле нее, реки, пастушьего рожка, телеграфных столбов, ведущих к городу, нравился еще и шум поезда, погромыхивавшего по железнодорожному мосту над оврагами и Клязь­мой, Станиславский просил Чехова, приступая к постановке «Вишне­вого сада»: «Позвольте в одну из пауз пропустить поезд с дымочком» (1.8:518).

«Мост — это очень хорошо. Если поезд можно показать без шума, без единого звука, то - валяйте», — соглашался Чехов (11.13:312). И просил жену «удержать» Станиславского от звуков. Переизбыток зву­ковых и других подробностей пугал Чехова. Он боялся отождествления сцены с натурой, которым Станиславский иногда чрезмерно увлекался.

Станиславский послушно исполнял все пожелания Чехова и по ча­сти декораций, и по части звуков. А партитуру звуков в первой сцене первого действия — приезда Раневской: бубенчики лошадей, хлопанье дальней двери, веселые, возбужденные голоса, хлопанье ближней две­ри, приближающиеся голоса — громче, громче, громче — выстроили так точно, что на одном из спектаклей зал аплодировал именно режиссеру и театру — до выхода актеров на сцену.

Недовольства автора, казалось, ничто не предвещало.

Пейзаж второго акта изображал крутой глинистый берег реки и даль с полукруглым горизонтом. Он жил, он дышал в спектакле, осве­щая живописной перспективой все происходящее на сцене — на окраи­не сельского кладбища. Овражек с развалившейся бревенчатой часо­венкой, две сосенки или два тонких ствола березок (кто-то из рецензен­тов видел сосенки, кто-то березки) — окрашивались косыми лучами за­ходящего солнца. Потом на рыжие холмы спускалась вечерняя мгла, и на ночном летнем небе постепенно зажигались редкие звезды. Кто-то из писавших о спектакле заметил только одну звезду. А когда невидимая луна разливала на пейзаж свой розоватый свет, из беседки-сторожки-часовеики выбегали Петя и Аия.

С этого момента фактор декорации переставал существовать. На сцене были Петя и Аня. И больше ничего, кроме них.

Мейерхольд, посмотревший спектакль Художественного театра в феврале-марте 1904 года и не согласившийся ни с подходом Станислав­ского и Немировича-Данченко к пьесе, ии с настоящими оврагом и ча­совенкой — под голубым небом с тюлевыми оборочками, ие похожими ни на небо, ни на облака (V.17:121), находил, тем не менее, что пейзаж второго акта «поразителен» в «декоративном отношении» (V. 16:45). Об этом он написал самому Чехову.

В третьем, бальном действии Симов делал акцент на двуплаиовос-ти в расположении комнат, переднем и дальнем планах, в четвертом — на контрасте обстановке первого: мебель была частью вывезена, частью сложена в кучу. Картины, портреты, фотографии были сняты со стен, оставив выцветшие следы на обоях. Вишневый сад с поющими птицами уже был полувырублен, а вместо веселого щебета раздавались удары то­поров по стволам.

Все по части оформления сцены с Чеховым было согласовано.

Симов, художники-живописцы, реквизиторский и бутафорские цеха, осветители и рабочие, отвечавшие за звук, — бубенцов, лошади­ных копыт, подъезжавшего и отъезжавшего экипажа, хлопнувших две­рей, пастушьего рожка, топоров по деревцам и сорвавшейся бадьи, — действовали под непосредственным руководством Станиславского и Немировича-Данченко в полном соответствии с режиссерским планом.

Но он непрерывно менялся — вплоть до последних предпремьер-ных дней.

Чехов был недоволен декорациями.

Ему не нравилось, что в первом акте нет впечатления былого бо­гатства, — свидетельствует Книппер-Чехова45; что «бутафорские мело­чи отвлекают зрителя, мешают ему слушать... Заслоняют автора», — свидетельствует Карпов. «Знаете, — говорил Чехов Карпову, посмотрев «Вишневый сад» в исполнении провинциальной труппы, пытавшейся повторить постановку Художественного театра, — я бы хотел, чтобы ме­ня играли совсем просто, примитивно... Вот как в старое время... Комна­та... На авансцене диван, стулья... И хорошие актеры играют... Вот и все... Чтоб без птиц и без бутафорских настроений» (11.21:490).

Декорацию второго действия он находил «ужасной». Ему пред­ставлялась южная природа и степные просторы, — свидетельствует До­рошевич, — Симов написал подмосковный левитановский пейзаж, ско­пированный с любимовского и наро-фоминского. «Что это за декора­ция! Пермская губерния какая-то, а не Харьковская», — ворчал Чехов46. Обсуждая со Станиславским декорации, он ие говорил о юге. Но о юге знали Дорошевич и Ольга Леонардовна. И, по-видимому, Симов. Но это выяснилось много позже премьеры в Художественном. Давая интервью корреспонденту «Комсомолец Донбасса» в городе Сталино в 1939 году, во время гастролей там Художественного театра, Ольга Леонардовна подтверждала, что Чехов долго спорил с Симовым, оформлявшим «Вишневый сад»: «Мало юга», — говорил Антон Павлович художнику47.

Симовский пейзаж второго акта в таком случае действительно пу­тал все карты. В условиях природы средней полосы звук сорвавшейся бадьи, характерный для южных шахт, был по меньшей мере «странен».

Но ведь у Чехова этот звук — не только география.

Не устраивало автора и качество звука в Художественном во вто­ром акте, в разгар умных речей Пети, и в финале четвертого.

В финале четвертого ему слышался «отдаленный звук, точно с не­ба, звук лопнувшей струны, замирающий и печальный». Что это такое? Знавший толк в делах Лопахин принял его за звук бадьи, сорвавшейся где-нибудь далеко в шахте. Гаеву показалось, что это крик цапли. Тро­фимов был уверен, что кричит филин. В конце спектакля его перекры­вал стук топоров по дереву. Чехов считал, что звук сорвавшейся бадьи «должен быть гораздо короче и чувствоваться совсем издалека. Что за мелочность, ие могу никак поладить с пустяками, со звуком, хотя о нем говорится в пьесе так ясно», — выговаривал он Немировичу-Данченко, полагая его ответственным за постановочную часть (11.14:65).

Звук искали с помощью длинных струн разной толщины и разно­го металла, свисавших за кулисами с самого верха, с рабочей галерки под колосниками до полу, до планшета, и толстой лохматой оттяжной веревки, хлеставшей по струнам с разной силой. Каждый удар сопро­вождался аккордом на контрабасе и ударом по двуручной вертикально поставленной пиле. Чехов говорил, что этому звуку не хватает грустной тональности и что его надо брать голосом: «Не то, ие то, — повторял он, — жалобнее нужно, этак как-то грустнее и мягче», — вспоминал Стани­славский настойчивые разъяснения автора48. Голосом пробовал Грибу­нин. Ничего не выходило. Немирович-Данченко тоже считал, вспоми­ная эти муки, что «звук так и не иашли» (111.3:107).

Об оркестровом, симфоническом звуке безумия, перекрывавшем звук колокольчика в «Польском еврее» в театре Общества искусства и литературы, Станиславский не вспомнил. В «Вишневом саде» Чехова в Художественном звуки могли быть только конкретно-иллюстративны­ми. Их было много. «За сценой кричат иволги и кукушки, играют жа­лейки, рубят деревья, гудит фисгармония, катаются биллиардные ша­ры, потом раздается какой-то протяжный и пугающий звук, словно что-то тяжелое валится на струны, гудит и грохочет», — фиксировал критик свои слуховые ощущения 9.

В 1939-м, во время гастролей Художественного театра в донбас­ских степях, которые так хорошо знал Антон Павлович, «Вишневый сад» играли в 800-й раз. И Ольга Леонардовна, тоже юбилярша — все 800 раз она бессменно играла Раневскую, — страшно беспокоилась: ие покажется ли донбасским зрителям этот звук сорвавшейся бадьи, доно­сящийся издалека, очень неправдивым? Оказалось, что только немно­гие старики сохранили в памяти этот звук, когда-то поразивший Чехо­ва, и в большинстве донецких шахт, работавших с механическими бура­ми и подъемниками, давно забыли такое слово: бадья. Тогда, во время гастролей в Донбассе, семидесятилетняя актриса-орденоносец вместе с другими актерами, игравшими с ней в «Вишневом саде», спускалась в шахту 17 — 17-бис в селе Старобешево Сталинской области, где работа­ла тракторная бригада знаменитой стахановки Паши Ангелиной. Трак­тористки, счастливые встречей, торжественно вручили Ольге Леонар­довне самое дорогое, что было у них, — шахтерскую лампочку. Истории осталась фотография Ольги Леонардовны с этим подарком на митинго­вой трибуне, украшенной советскими лозунгами, перед тысячной тол­пой. А в конце гастролей благодарные рабочие, руководители област­ных и городских партийных организаций и депутаты Верховного Сове­та СССР от Донбасса преподнесли ей в Сталиио макет угольной iii яхт ы.

Художественники гордились, что им выпала честь приехать в этот город, носящий имя великого вождя.

Все это случилось в «новой жизни», куда Чехов отправил Петю и

Аню.

Тридцать пять лет назад, в «старой жизни», когда Чехов сидел в за­ле Художественного, а на сцене репетировали «Вишневый сад», готовя его премьеру, все было не так, как хотелось автору: исполнители, деко­рации, звук сорвавшейся бадьи, другие звуки.

Ему не нравились даже звуки, доносившиеся из открытого окна в первом действии. На звуках «пернатого царства» стоял и Вишневский, не занятый в сценах.рн «курлыкал голубем». Чехов ворчал: «Но это же египетский голубь!»50, что означало: "Не русский!"

Раздражал его и Станиславский, когда тот с гребенкой у 176 озабо­ченно-серьезно искал звук лягушачьего кваканья.

Лягушки начинали свой концерт в конце второго акта, когда сади­лось солнце и на поляну спускался туман, — намечал Станиславский в режиссерском плане. «Дети, совершенные дети... Декорации из Перм­ской губернии, актеры в большинстве играют плохо, а они ищут лягу­шек», — сердился Чехов. Это записал Качалов, сидевший рядом с Чехо­вым в чайном кафе театра во время репетиции, когда Станиславский и помощники режиссера с гребенками в руках подсели к ним (Н.1.К.66.Ед.хр.136:6).

Эпопея с комарами выводила Чехова из себя.

Еще в режиссерском плане на реплику Лопахина, втолковывавше­го Раневской и Гаеву: «Простите, таких легкомысленных людей, как вы, господа, таких неделовых, странных, я еще не встречал. Вам говорят русским языком, имение ваше продается. Поймите — продается! Надо же что-нибудь делать!» Станиславский записал, намечая мизансцену для Гаева: «Глубокомысленно чертит по земле тросточкой». И добавлял: «Не забывать о комарах». И в патетичном монологе Лопахина о людях-великанах на фоне живописно-красивого заката: «Иной раз, когда не спится, я думаю: господи, ты дал нам громадные леса, необъятные, поля, глубочайшие горизонты, и, живя тут, мы сами должны бы по-настояще­му быть великанами», — Станиславский сочинял целую картину с жи­выми тварями, снижавшими лопахинский пафос: «Тишина в воздухе, только птичка кричит. Молчание. Комары одолевают, налетела новая стая. То и дело раздаются щелчки об щеки, лоб, руки. Все сидят, заду­мавшись, и бьют комаров» (1.12:361).

Очевидно, что в режиссерской партитуре Станиславского кома­ры — ие бытовизм и не ортодоксальный реализм, которым добивали режиссера его оппоненты. Тут, может быть, намечались черты фарса, которого так не хватало в спектакле Чехову. «Зачем это? Это уже бы­ло в "Дяде Ване"», — спорил Чехов со Станиславским, увидев, что Га­ев хлопает комаров. Но Станиславский не отступал и к концу спора примиренно спросил Чехова: «А можно мне только двух комаров убить?» «Можно, — ответил Чехов, — но в следующей пьесе Вам это­го не удастся сделать. Я непременно напишу так, что действующее ли­цо скажет: "Какая удивительная местность — нет ни одного комара"» (И.1.К.66.Ед.хр.136:8 — 9). Это запомнил Леонидов.

Чехов не шутил, сердился. А Станиславский в «Моей жизни в ис­кусстве», признавая, что иногда злоупотреблял внешними сценически­ми средствами, потому что недостаточно владел внутренней техникой, записал этот факт так: «„Послушайте! — рассказывал кому-то Чехов, но так, чтобы я слышал. — Я напишу новую пьесу, и она будет начинаться так: „Как чудесно, как тихо! Не слышно ни птиц, ни собак, ни кукушек, ни совы, ни соловья, ни часов, ни колокольчиков и ни одного сверчка". Конечно, камень бросался в мой огород» (1.4:345).

Но более всего угнетала Чехова в трудно налаживавшемся спек­такле «дурная сентиментальность». Вину за нее Чехов целиком возла­гал на Станиславского.

Станиславский бывал сентиментальным.

В четвертом акте «Вишневого сада» его чрезмерная чувствитель­ность находила благодатную почву.

Наверное, Немирович-Данченко убрал бы все излишества.

Но они были весомым доказательством его незаменимости.

Определяющее настроение четвертого акта у Чехова — пустота, опустошенность.

Станиславский утопил сцены прощаний и отъезда в возне прислу­ги с ящиками, дорожными узлами, сумками, мебелью, подготовленной к продаже. Эти сцены шли к тому же на фоне «причитания баб» где-то в передней.

Чехов настаивал: когда открывается занавес и Раневская, проща­ясь с прислугой, входит на сцену, — «она не плачет, но бледна, лицо ее дрожит. Она не может говорить». Ему было важно это настроение — ко­ма в горле.

Станиславский писал в режиссерском плане, что из-за кулис доно­сится «слезливый голос Раневской и Гаева».

Чехов дал разрыдаться Раневской и Гаеву, но - «сдержанно, тихо, боясь, чтобы их не услышали» и — в последний момент, когда лошади уже стояли у крыльца. Только тогда брат и сестра со слезами и рыдани­ями бросались друг к другу.

Раневская Книппер-Чеховой не отрывала платка от глаз.

Но и Гаев Станиславского плакал непрерывно.

Плакал и тогда, когда говорил, как он успокоился и повеселел, ког­да все разрешилось и позади страдания от неопределенности.

И когда сестра целовала любимые стулья и вещи.

И когда разглагольствовал: «Друзья мои, милые дорогие друзья мои! Покидая этот дом навсегда, могу ли я умолчать, могу ли удержать­ся, чтобы не высказать на прощание те чувства, которые наполняют те­перь все мое существо».

Станиславский не знал еще, он еще не приступил к работе над сво­ей системой творчества роли, что основа искусства театрального актера — действие и что нельзя играть на сцене эмоцию.

И Андреева в роли Вари не сдерживала слез, когда Лопахии, обра­довавшись предлогу, торопливо уходил от нее — навсегда: «Сидя на уз­лах с вещами, она смотрела перед собой широко открытыми глазами, тихо всхлипывала, вздрагивая плечами. Мне казалось, что слезы ручья­ми льются из ее глаз», — писала ученица школы МХТ В.П.Веригина, вспоминая премьеру (V. 1:370).

«Сгубил мне пьесу Станиславский», — сокрушался Чехов, сидя на репетициях четвертого акта, тянувшегося для него «мучительно» долго. Больше всех затягивал акт Станиславский — Гаев. Чехов с трудом удер­жался, чтобы ие высказаться при всех: «Как это ужасно! Акт, который должен продолжаться 12 минут maximum, у вас идет 40 минут!» — ска­зал он жене (11.14:74).

Но 12 минут занимает только читка четвертого акта. Автор, дале­кий технологическим аспектам сценического искусства, отождествляв­ший время жизни и сценическое время, полагал, что 12 минут достаточ­но, чтобы передать зрителю самое важное, что есть в пьесе с точки зре­ния драматурга — ее текст.

Повторялась старая история. Ольга Леонардовна долго помнила ее. Великим постом 1899-го Чехов в первый раз смотрел свою «Чайку» в исполнении художественииков. Играли специально для него на сцене театра «Парадиз». После просмотра «мягкий, деликатный Чехов, — рас­сказывала Ольга Леонардовна, — идет на сцену с часами в руках, блед­ный, серьезный, и очень решительно говорит, что все очень хорошо, но "пьесу мою прошу кончать третьим актом, четвертый акт ие позволю иг­рать..." Он был со многим несогласен, главное, с темпом [...] уверял, что этот акт не из его пьесы»51,

Чехов в зрительном зале мешал и актерам, и режиссеру.

«Страдания с ролью Брута поглотились волнениями о «Вишневом саде». Он пока не цветет, — жаловался Станиславский в конце декабря 1903 года. — Только что появились было цветы, приехал автор и спутал нас всех. Цветы опали, а теперь появляются только новые почки» (1.8:521).

Спектакль был уже на выпуске.

«Работа над «Вишневым садом» была трудная, мучительная, я бы сказала. Никак не могли понять друг друга, сговориться режиссеры с автором», — вспоминала Ольга Леонардовна (IV.2:59).

О том, как непросто складывались отношения автора и Художест­венного театра, в декабре 1903-го — начале января 1904-го писали все московские газеты. «Интересный инцидент произошел с наделавшей столько шума пьесой Чехова «Вишневый сад». Первое представление должно было состояться в Художественном театре в последних числах декабря. Когда два акта уже были окончательно разучены, г. Станислав­ский пригласил А.Чехова. В его присутствии были поставлены два акта и... совершенно забракованы автором. Г. Станиславский совершенно иначе понял пьесу, чем это хотел Чехов, и поэтому, как в режиссерском, так и в драматическом отношении постановка не удовлетворила автора. Таким образом, первые два акта переучиваются артистами заново, и первое представление «Вишневого сада» состоится только 7 или 8 янва­ря», — перепечатывала николаевская «Южная Россия» в первых числах января 1904 года сообщения из Москвы.

Как известно, премьеру оттянули, приурочив ее к дню чеховских именин.

Напряжение не спадало до премьеры.

Петербургский журнал «Театр и искусство» в рубрике «Москов­ские вести» 4 января 1904 года, подтверждая газетную информацию о том, что Чехову не понравился «план постановки» Станиславского, до­полнял ее «доподлинно» известной информацией корреспондентов, бе­седовавших с Чеховым: он «взял назад 1 акт пьесы и подвергнул его ос­новательной переделке».

После второй генеральной репетиции — совсем накануне премьеры — был перемизансценирован четвертый акт: «Первоначально он шел в другой обстановке, — и за одну ночь успели переписать декорацию, в ко­торой так памятны на стенах от висевших здесь медальонов пятна, так чудесно помогающие созданию общего настроения всего действия...» — записал Соболев в 1918-м воспоминания Немировича-Данченко52.

Увидев, что «дело идет вяло», и ие распространяясь в объяснении причин, автор перестал бывать на репетициях.

Зинаида Григорьевна Морозова, супруга Саввы Тимофеевича, на­вестившая Чехова в Леонтьевском, записала: «Антон Павлович сказал: „А знаете, я больше пьес писать не буду - они (Худ. театр) меня не по­нимают"... и его слова „Я не знаю, что писать" были трагичны»53.

Решение автора - не бывать на репетициях — Станиславский вос­принял как очередную «пощечину», но справился с самолюбием, поста­вив впереди личных обид интересы дела, и продолжал репетировать. Я «чист по отношению к "Вишневому саду"», — писал он Немировичу-Данченко (1.8:524), продолжая общение с ним в угасавшей переписке.

Артисты играли премьеру «растерянно и неярко», — огорчался Че­хов (1.14:15). Они, как и Станиславский, сразу «зажили пьесой», как только прочитали ее. Накануне премьеры они были сбиты с толку.

В тех же словах - «растерянно» и «неярко» — вспоминали о сред­нем успехе премьеры последней пьесы Чехова в Художественном теат-ре и Станиславский, и Немирович-Данченко.

И следующие, послепремьерные рядовые спектакли московский зритель встречал «равнодушно», — писали московские газеты.

Иного мнения придерживался «Русский листок» от 20 января 1904 года. И не он один. «Успех пьесы — не шумный, какой-то скорее расплывчатый. На мой взгляд, талантливый писатель и ие мог иметь кричащего успеха. Но успех не подлежит сомнению». Репортера «Рус­ского листка» захватила «тревожная иллюзия действительности», от которой «давно отлетел романтизм», вызывающий аплодисменты.

«Большая публика ии «Дядю Ваню», ни «Трех сестер» ни «Виш­невого сада» не принимала сразу - писал Немирович-Данченко в ме­муарах «Из прошлого», - Каждая из этих пьес завоевывала свой насто­ящий успех только со второго сезона, а в дальнейшем держалась без конца» (111.2:214).

«Вишневый сад» в постановке Станиславского и Немировича-Данчеико действительно держался на сцене Художественного «без кон­ца», до начала 1950-х.

Чехов не дожил и до второго сезона своей последней пьесы, до ее «настоящего успеха».

«Только через десять лет публика оценила «Вишневый сад», эту «лебединую песнь» человека, своим творчеством, своими «новыми фор­мами» совершившего огромный переворот в истории русского театра, вызвавшего к жизни нового актера и новый репертуар, создавшего но­вую театральную культуру», - писал критик журнала «Театр» в 1914 го­ду, вспоминая, как Чехов, «такой неторжественный», стоял среди арти­стов «своего театра» в вечер его «торжественного» чествования 17 янва­ря 1904 года54.

К 1914 году идея полного слияния Чехова и МХТ овладела созна­нием критики и публики, превратившись в театральную легенду.

На премьеру 17 января 1904 года Чехов идти не собирался. Или чувствовал себя неважно, или боялся провала, — считал Леонидов. «Он очень волновался и совсем не был уверен в успехе своей новой пьесы», - это вспоминал Безобразов, автор одной из первых рецензий на «Виш­невый сад» в Художественном15. Накануне премьеры он встретил Чехо­ва в конторе театра и говорил с ним. Чехов оставлял администрации свой список приглашенных лиц. Критик беспокоился о своих билетах.

17 января 1904 года в 12 часов утра, как всегда в этот день, в доме Чеховых на традиционный именинный пирог собралась вся семья. Бы­ли: Яковлевна, Мария Павловна и Иван Павлович с семьей и Вишневский. С визитами пришли: Леонид Андреев, Скиталец, Куприн, Горький.

В 6 часов вечера Ольга Леонардовна собралась ехать в театр. Антон Павлович подошел к жене и сказал решительным тоном: «Знаешь что, я в театр не поеду. Ну их!»56 И остался один дома.

В начале третьего акта Немирович-Данченко написал Чехову за­писку: «Спектакль идет чудесно. Сейчас, после 2-го акта, вызывали те­бя. Пришлось объявить, что тебя нет. Актеры просят, не приедешь ли ты к 3-му антракту, хотя теперь уж и не будут, вероятно, звать. Но им хо­чется тебя видеть. Твой Вл.Немирович-Данченко» (111.5:357).

После третьего акта намечалось чествование по случаю именин Чехова и приуроченного к ним 25-летия его литературной деятельнос­ти. Чехов об этом не подозревал.

К третьему антракту Вишневский, отыграв свою крохотную роль в птичьем хоре первого акта, привез полубольного Чехова в театр. Пуб­личное чествование именинника состоялось.

«Меня вплоть до выхода на сцену все стерегли, — улыбаясь, гово­рил он, — чтобы я, как Подколесин, через окно не удрал», — вспоминал десять лет спустя Дорошевич признание Чехова"'7.

Вечером 17 января 1904 года в Художественном театре собрался цвет литературной и артистической России. В креслах шехтелевского зала сидели Рахманинов, Брюсов, Андрей Белый с Ниной Петровской, Брюсов метал в их направлении гневные стрелы, Философов, Горький, Шаляпин, ведущие актеры Малого театра. Не перечесть знаменитостей, редакций газет, тонких и толстых журналов, литературно-художествен­ных кружков и обществ Москвы, Петербурга и российских провинций, приславших в Москву своих послов и свои телеграммы.

Были в тот вечер в Художественном, конечно, и Смирновы. И Еле­на Николаевна, и Сергей Николаевич, и старшие девочки девятнадца­тилетняя Маня и семнадцатилетняя Наташа.

С этим «Вишневым садом» и чествованием Маня Смирнова наму­чилась. Она узнала, что не попадает на спектакль! Всем желающим би­летов не хватило! Это ее восклицания. Накануне премьеры утром 16 января, «как шальная», она понеслась к Художественному. Перед вхо­дом в кассы и к администратору стояла огромная толпа. Всем хотелось достать билетов. Маня добилась их. Помог, наверное, дядя Костя. А мо­жет быть, и Ольга Леонардовна или Вишневский. Счастливая, утром 17 января Маня послала Чехову личную телеграмму: «Поздравляю до­рогого именинника желаю полного успеха "Вишневому саду"» (П.1.К.59.Ед.хр.20:14).

Она была в курсе всех событий и у Чеховых, и у Алексеевых, и в Художественном.

Еще накануне Рождества она и Наташа забегали к Антону Павло­вичу и говорили с ним.

Ольга Леонардовна в "те напряженные дни пропадала в театре.

Встречая новый, 1904 год, как всегда, дома, своей семьей, «скром­но и симпатично», Маня в полночь молилась - «помолилась и за Вас с Антоном Павловичем, и за успех "Вишневого сада"», — сообщала она Ольге Леонардовне (IV.1.№4902).

В конце декабря она смотрела в Художественном «Юлия Цезаря» и возобновление «Одиноких». Ольга Леонардовна играла в «Одино­ких» главную женскую роль. Пьесу Гауптмана ставили в Художествен­ном, как чеховскую: с глубокими психологическими подтекстами.

Маня целую неделю после «.Одиноких» была «не своя». Эмоции захлестывали ее: «Целый день думаю, но сама себе не отдаю отчета в этих мыслях... одно сменяется другим, и все покрыто каким-то туманом; и ни над чем не могу сосредоточиться; так что урок музыки прошел пло­хо (играю, а мысли далеко, далеко...), а урок гармонии еще хуже», — пи­сала Маня Ольге Леонардовне, когда во второй раз посмотрела «Одино­ких», пытаясь разобраться в своих впечатлениях (IV. 1.№4904). Она еще училась на музыкальных курсах Визлер.

Художествеиники всегда подталкивали зрителя к духовной работе. Маню тянуло на «Одиноких», хотя ясности и во второй раз не прибави­лось, только было грустно и тяжело на сердце и ие было слез, как на че­ховских спектаклях, облегчавших душу.

Все последние дни перед премьерой «Вишневого сада» Майя жила на нервах. Садилась за рояль, хваталась за гармонию, принималась чи­тать — ничего не могла делать, все валилось из рук. 15 января, не выдер­жав, отправилась на генеральную, но ие досмотрела ее до конца, а пря­мо помчалась к Чехову — так тянуло к нему, что не устояла. Он сидел дома, уже отчаявшись как-то повлиять на Станиславского, на Немиро­вича-Данченко, на актеров. «Он со мной говорит, а я ему не могу отве­чать, так у меня голос от слез прерывается... не знаю, заметил ли он?» (IV.1.№4903). Для Ольги Леонардовны, репетировавшей в Камергер­ском, Мария Сергеевна Смирнова оставила свою визитную карточку. Ольга Леонардовна сохранила и ее в своем архиве: «Целую крепко, Гос­подь с Вами. 17-го буду молиться. Спасибо, моя ненаглядная, обворо­жительная, опять Вы меня заставили плакать, 4-го действия не видала. Напишу Вам после первого представления» (IV.1.№ 4903).

Вечером накануне премьеры Маня так долго молилась за «Вишне­вый сад» и била поклоны за преподобного Антония, святую княгиню Ольгу и даже за Халютину с Александровым, что заснула на коленях, а потом никак не могла дойти до кровати: не разгибались ноги.

«И дождалась я наконец торжества моего дорогого Антона Павло­вича!» — писала Маня Ольге Леонардовне, как и обещала, после перво­го представления, пометив на письме: «2 часа 15 мин. утра» (IV.1.№4903). Взвинченная, она не могла успокоиться и, сама не своя, не отдавая отчета в мыслях, описывала Ольге Леонардовне сцену за сце­ной, вплоть до последней, когда Ольга Леонардовна и дядя Костя оста­вались на сцене вдвоем. Она бы и дяде Косте и тете Марусе написала, да боялась, что не хватит вдохновения. Она потом не раз возвращалась к впечатлениям 17 января и в письмах к Ольге Леонардовне, и в письмах к дяде Косте. Перед ее глазами стояли и спектакль, и Антон Павлович: «Только какой он сам-то был! Знаете, во время чествования я несколь­ко раз принималась плакать, право! Посмотрю на него и вдруг у меня сердце сожмется, сожмется, так жутко за него делается... прямо не могу, ну, вот опять мне слезы мешают писать... Это я от «Вишневого сада» та­кая нервная стала».

Ужасное предчувствие мучило не одну Маню. Оно мучило каждо­го, кто был в тот вечер в Художественном театре на премьере «Вишне­вого сада» и чествовании Чехова. И Ольга Леонардовна свидетельству­ет, что не было в день 17 января «ноты чистой радости»: «Было беспо­койно, в воздухе висело что-то зловещее» (IV.2:60).

Станиславский, в сущности, с мыслями о смерти Чехова не расста­вался с тех пор, как взял в руки «Вишневый сад», прочитал его, плача, и сказал Чехову, что для простого человека это трагедия, какой бы исход к лучшей жизни ни открывался в последнем акте. За горизонты, кото­рые очерчивал Петя Трофимов, он не заглядывал.

Он задумывал в режиссерском плане и ставил в «Вишневом саде» свою версию этой трагедии.

В первом акте Раневская обнимала Трофимова, «точно это Гриша», ее утонувший маленький сын. Трофимов являлся ей, только что вернув­шейся домой, в образе вестника смерти.

Сцены Трофимова с Раневской пронизывали весь спектакль.

Во втором акте «зловеще» горела лампада в маленьком оконце раз­валившейся часовни, стоявшей посреди могильных плит.

«Во втором акте кладбища нет», — умолял Чехов (11.13:284).

Станиславский, когда говорил с Чеховым, «всегда на все согла­шался, а делал по-своему», — свидетельствует Мария Федоровна Анд­реева (V. 1:329).

Основное настроение бала во время торгов у Станиславского — ожидание беды. «Тишина царит во время вечера. Можно подумать, что все собрались на похороны», — писал Станиславский в режиссерском плане в предуведомлении к третьему акту (1.12.375). Даже фарсовые интермедии не заглушали на премьере этого ожидания.

После третьего акта в спектакле 17 января образ смерти с бледным лицом драматурга вышел на сцену. «Смертельный недуг, что разъедал его, придавал траурную окраску всему происходящему вокруг», — вспо­минал Гнедич .

Антракт после третьего действия «Вишневого сада» стал продол­жением, составной частью спектакля 17 января.

Чехов стоял на сцене, равновеликий своим иевеликанам, покидав­шим фамильный дом, — Раневской, Гаеву, Пищику, какими играли их художественники, — совсем неторжественный, не похожий на юбиля­ра, в сереньком пиджачке с небрежно повязанным галстуком и с баноч­кой для харканья, зажатой в кулаке. «Выходная баночка» заменила по­вседневный фунтик из бумаги, без которого он не мог жить ни одной минуты. «Временами он вскидывал голову своим характерным движе­нием и казалось, что на все происходящее смотрит с высоты птичьего полета, что он здесь ни при чем», он не отсюда, — вспоминала Ольга Леонардовна59.

Он уже спародировал их торжественно-замогильные речи юроди­вым спичем Гаева - «Многоуважаемый шкаф» — и, сойдя со сцены, как только кончился спектакль, не пошел со всеми на торжественный ужин в ресторане, а снова и снова весь вечер до ночи пародировал их в кругу семьи.

Выступавшие не слышали интонации его пьесы, взвешивая на ве­сах истории посмертный вклад серенького пиджачка на вешалке, выну­того по случаю из «многоуважаемого шкафа», в русскую и мировую культуру, трубя в призывно-траурные фанфары. Вот один из текстов, наугад, из дорошевического «Русского слова» от 19 января 1904 года, из того же номера, в котором редактор напечатал свою восторженную ре­цензию на премьеру: «Да зазвучит всегда Ваше высокоталантливое сло­во в согласии с истинным биением русского сердца, да отразит оно яр­ко и ясно тяжелую действительность и мечты о лучшем будущем, да на­ступит скорее в Вашем творчестве момент, когда тоска сменится бодро­стью, грустные йоты — радостными, когда раздастся песнь торжествую­щей любви, заблещут лучи яркого весеннего солнца, дружно возьмется за работу русский народ на столь еще мало возделанной ниве русского просвещения и гражданственности».

Было видно, что чествование утомило писателя.

В четвертом действии, завершавшем этот чеховский вечер, в ре­жиссерском плане Станиславского намечалось: «холод, пустота, неуют­ность, разгром» (1.12:375).

В вечер 17 января последний акт звучал исходом.

«Пустой дом. Запертые двери, наглухо затворены окна. Старый крепостной слуга лежит на диване. Раздаются удары топора. Рубят Вишневый сад.

Словно заколачивают гроб», — описывал последнюю сцену пре-мьериого спектакля Дорошевич.

Помещичье землевладение умирает, и Чехов прочел ему отходную, поэтически прекрасную. Помещица Раневская, ее брат Гаев, помещик Симеонов-Пищик — это смертники, — считал критик. Их ничто ие мо­жет спасти, даже случай. Даже найденная на участке белая глина и же­лезная дорога, уже проведенная предприимчивыми англичанами к име­нию Симеонова-Пищика, — рассуждал Дорошевич после премьеры. Их обреченность не вызывала у него сомнений: «Перед смертью ие нады­шишься», — и Симеонов-Пищик, раздающий долги, которые никого не спасут, тоже rnorituri, — уверял Дорошевич читателей «Русского слова» от 19 января 1904 года.

Аня и Петя уходят в туманную даль. «Занавес накрывает ее как са­ваном», — писал кто-то из петербуржцев, прибывших в Москву на пре­мьеру и чествование Чехова.

На премьере художественники играли трагедию, хотя Чехов не трагик, а актеры Художественного театра и сам Станиславский лучше чувствовали будничную, неслышно развивавшуюся драму, жизнь без начала и конца.

Получилась тяжелая, грузная драма, — считал Чехов.

«Немирович и Алексеев в моей пьесе видят положительно не то, что я написал, и я готов дать какое угодно слово, что они ни разу не про­чли внимательно моей пьесы», — говорил он, возмущаясь, недовольный, - жене (11.14:81).

«Поэзия Чехова — ирония грусти, — писал Кугель. — Это не песси­мизм [...] Пессимизм раздражителен, или замкнут, или суров к людям [...] Чеховская грусть прозрачна. Она ничего не ждет от жизни и с ус­мешкою глядит на волнения», — разъяснял автор цикла статей о «Виш­невом саде» в журнале «Театр и искусство»60.

«С усмешкою...»

Ни усмешки, ни иронии, без которых нет Чехова, в премьере Худо­жественного театра не было.

Ольга Леонардовна в вечер 17 января точно играла трагедию.

Зрители отождествляли ее Раневскую с нею самой, женой писате­ля — кануна страшных испытаний.

За очаровательной парижанкой в рыжем парике и голубом капоте, прислонившейся к окну, распахнутому в сад, уже стоял ее черный чело­век, ее двойник — траурная фигура самой Ольги Леонардовны в черной креповой шляпе с длинной вуалью, с исхудалым лицом, залитым слеза­ми, опирающейся, как на костыли, на двух друзей ее покойного мужа, Немировича-Данченко и Гольцева из «Русской мысли». Образ Чехова, он тоже morituri, как и его персонажи в «Вишневом саде», поднявшего­ся на подмостки и уже покинувшего их, чтобы освободить сцену четвер­тому акту, витал над сценами проводов, прощаний и отъездов, и плака­ли в скорбном предчувствии и Маня Смирнова, и Манина мама — зри­тели «Вишневого сада».

Они плакали и по Чехову, и по дому Гаевых, как плакали бы по сво­им Тарасовке и Любимовке.

Не только Станиславскому, но и всем, кто играл в «Вишневом са­де» и кто смотрел спектакль в Художественном театре, этот гаевский дом с его домочадцами был «родным».

В театре ежеминутно цитировали пьесу и объяснялись друг с дру­гом репликами Епиходова и Пищика.

Ольга Леонардовна, прочитав пьесу, говорила, что она точно «по­бывала в семье Раневской» (IV.4:304).

«В пьесах Антона Павловича есть что-то родное, удивительно теп­лое, трогательное, видна в каждом действии, в каждой фразе, в каждом слове чуткость его натуры: я ни одну пьесу так не чувствую, как его пье­сы. Хотя бы «Вишневый сад» - ведь я люблю его, люблю не меньше, чем Вы и Леонид Андреевич, — писала Маня Смирнова Ольге Леонар­довне в ночь после премьеры. — В третьем действии — у меня сердце щемит при мысли, что он продается, я так Вас понимаю, когда Вы, блед­ная, растерянная, ходите и повторяете: «Да что же Леонид не едет!» Я в это время живу с Вами на сцене» (IV.1.№4905).

Маня не отделяла Ольгу Леонардовну от Раневской и Станислав­ского от Гаева. Маня и те, кто сидел рядом с ней в Художественном на премьере «Вишневого сада», чувствовали себя их родней. Они жили их мыслями и всем, что составляет их существо. Такого они не испытыва­ли ни на «Одиноких» Гауигмана, ни на горьковском «На дне». Чехов­ский «Вишневый сад» был про них. И Чехов понимал их лучше, чем они себя. Эффект узнавания актерами и публикой самих себя обеспечивал театру катарсис.

Все происходившее на сцене Маня видела сквозь Ольгу Леонар­довну: «Вы великолепны! — восхищалась она любимой актрисой. — По­нимаете, Вы ведете «Вишневый сад», если можно так выразиться. Вы лучше всех. Дядя Костя, тетя Маруся, Москвин, Качалов удивительно хороши, но Вы все-таки лучше! Вот в «Дяде Ване» нет, Мария Петров­на лучше Вас, но там все одинаково хороши, а здесь Вы прямо захваты­ваете с первого действия. Такая Вы чародейка! Ведь Ваш образ стоял пе­ред Антоном Павловичем, когда он писал «Вишневый сад». Ведь это Вы его вдохновили! Я за это ручаюсь, чем хотите. Вы дивная с самого нача­ла до конца, но лучше всего у Вас два места, когда Вы стоите у окна и выходит Петя — удивительная Вы здесь — немыслимо удержать слезы, мама так расплакалась, что мы еле ее утешили! А потом еще в третьем действии, тоже с Петей, когда Вы становитесь на колени... Даже послед­нее действие не так захватывает; так много про него говорили, что я ожидала большего, хотя тоже плакала, когда Вы вдвоем с дядей Костей остаетесь» (IV.1.№4903).

Наташа, сидевшая рядом с сестрой, смотрела на сцену глазами Ани Раневской. У нее совсем не было слез.

«В последнем действии, когда Наташа вдруг сказала около меня при виде Вас и дяди Кости: «Ну, опять слезы», — меня просто в жар бро­сило!» — все рассказывала Маня Ольге Леонардовне, а время уже под­ходило к рассвету следующего, первого послепремьерного дня 18 янва­ря 1904 года.

Так строго: «Ну, опять слезы» — с укоризной, говорила, наверное, Аня у Чехова: «Милая, добрая, хорошая моя мама, моя прекрасная [...] не плачь, мама, у тебя осталась жизнь впереди». Наташу наполняла и

окрыляла Анина радость. Она уже летела вместе с ней навстречу буду­щему, строя планы новой жизни, которая наступит после окончания гимназии. Ей слышалась радость в голосе Ани, устремившейся вслед за Петей, и в их песне - в два голоса.

Маня плакала вместе с Раневской — Ольгой Леонардовной, уповая на Господа.

Наташа откликалась Петиным призывам, обвороженная ими.

И обе они, вступая вместе с Аней во взрослую жизнь, прощались с «золотым» счастливым детством, выпавшим четвертому колену табач­ных фабрикантов Бостаижогло, потомственных почетных московских граждан.

Будущее должно было воздать каждой по их вере.

ГЛАВА 3

КОНЕЦ ЧЕХОВСКОЙ ПОРЫ

В январе — марте 1904 года «Вишневый, сад» прошел на сцене Ху­дожественного театра в Камергерском 29 раз. 19 марта закрыли шестой московский сезон. В конце марта начались традиционные — четвертые — петербургские гастроли, продлившиеся весь апрель. В гастрольную афишу включили, кроме «Вишневого сада», громоздкую постановку «Юлия Цезаря» — первой премьеры истекавшего сезона. Им открывали гастроли. Немирович-Данченко заранее выехал в столицу осваивать сцену суворинского театра, где играли художествениики: репетировать массовые сцены — толпу Рима — с петербургскими статистами; ставить свет, шумы, примеряться к акустике в сложной по технике картине бу­ри с дождем и молниями. В массовых сценах было занято не просто 236 статистов, но 236 разнообразных исторических персонажей.

«Петербургский листок» одобрил в «Юлии Цезаре» художествен-ников «толково налаженную толпу»1.

«Народные сцены в «Цезаре» я вел хоть и самостоятельно, но на 3/4 по Вашей школе», — благодарил Немирович-Данченко Станислав­ского за школу (Ш.1.№1614).

Все петербургские критики оценили в «Юлии Цезаре» красоту знойно-пестрых картин уличной жизни Древнего Рима с остатками ста­рины и отметили режиссерскую выдумку в последнем акте — эффект движения огромной темной массы войск, создаваемый небольшим ко­личеством участников. Статисты располагались ниже уровня сцены, так что у горизонта равнинной местности, замкнутой холмами в декора­ции Симова, видны были головы в шлемах, латы и пики. Первые воины, закончив проход перед зрителем, успевали замкнуть колонну сзади, и масса двигалась из кулисы в кулису на заднем плане сцены сплошным непрерывным потоком.

Но все писавшие в Петербурге о спектакле Немировича-Данченко сходились и в том, что эпизоды, где участвовала удивительная по разно­образию живая толпа, слишком картинны и что шекспировская траге­дия у художественииков скорее музей, выставочная галерея декораци­онных и режиссерских шедевров, чем истинный драматический театр, где должен царить актер.

Тут не было ничего нового в сравнении с тем, что писала о Художе­ственном театре петербургская критика с первых гастролей москвичей, с весны 1901-го. Художествениики рассматривали актера в целостной системе спектакля, поддерживаемой всем спектром постановочных средств театра. А столичные критики считали, что в труппе нет выдаю­щихся дарований и что она работает, как хорошая машина, отсчитывая такты и выдерживая паузы. На поклонников Александринки и ее масте­ров игра московских актеров и в чеховских, и в не чеховских спектаклях

— без желания воздействовать на публику, зажечь ее, «про себя», «впол­голоса», без ожидаемого от гастролеров блеска — производила «гнету­щее впечатление». Они не принимали «несвободы» актера в роли. Пе­тербургские газеты и в 1901-м, и в 1902-м, и в 1903-м писали о том, что режиссура москвичей сковывает актера постановкой, заслоняет и глу­шит его ландшафтной живописью, захламленным интерьером, выверен­ными мизансценами и подчинением ансамблевому исполнению, убивая тем самым собственно сценическое искусство, искусство драматическо­го актера.

И в 1904-м, встречая москвичей, театрально-критический Петер­бург, как и в предыдущие гастроли, иронизировал над ними, приводя им в пример своих раскованных актеров-мастеров. Те выходили на публи­ку с одной-двух репетиций. И с успехом. А режиссеры Художественно­го театра, не успев высадиться на петербургскую землю, принялись сно­ва репетировать «Юлия Цезаря», сезон отыгранного в Москве. «Не есть ли это доказательство, что усиленные репетиции нужны лишь малень­ким актерам, не способным играть без режиссерской указки», — писала «Петербургская газета» до начала гастролей2.

О «Юлии Цезаре» высказалась вся петербургская ежедневная пресса, имевшая театральные отделы: «Новое время», «Санкт-Петер­бургские ведомости», «Биржевые ведомости», «Петербургская газета», «Новости и Биржевая газета», «Петербургский листок». И в той или иной степени отрицательно.

От штатного рецензента суворинского «Нового времени» Юрия Беляева Немировичу-Данченко здорово доставалось за снижение тра­гедии до мещанской драмы и опускание шекспировских полубогов на землю. Критик вступался за трагический гений Шекспира в «Юлии Це­заре», которому неловко, неуютно в театре «полутонов» и «настрое­ний», в театре Чехова. Его вообще удивил этот выбор театра, чей символ

— чеховская чайка. В «величественной трагедии» Шекспира «все было узко, приниженно, поверхностно», — писал Беляев в рецензии на петер­бургскую премьеру «Юлия Цезаря»3. Отдавая должное, постановщику, принесшему шекспировский текст и порывы стихийной страсти в жерт­ву красивой картинке и «хваленому» ансамблю, он ерничал по поводу этого ансамбля, в котором все действующие лица спектакля - от Юлия Цезаря и Брута до статиста с одной репликой из толпы — родные бра­тья по усредненному, заурядному мелодраматическому тону.

Шекспир — это не Чехов, «поэт уныния», и не Горький, «у которо­го в каждом акте пьют либо чай, либо водку, или то и другое вместе, и которых можно изображать, "как в жизни", скрадывая подобием и ско-

пированиым сходством» отсутствие героического колорита, — писал Кугель в рецензии на «Юлия Цезаря»4. Героическая трагедия требует «высоких» подмостков, ее героев нельзя низводить «до уровня парте­ра», в трагедии нельзя «мямлить», как в мещанских пьесах, — считал ре­дактор журнала «Театр и искусство», один из принципиальных оппо­нентов «повествовательного», «антитеатрального» направления в теат­ре, когда на сцене - «как в буднично-повседневной жизни». Для Кугеля театр — это область идеального, отделенного от жизни границей рампы и приподнятого над партером.

И Станиславский в роли Брута не устраивал Кугеля — тусклым го­лосом, отсутствием твердого, мужественного тона и скрипучим, бес­цветно-серым звуком: «Где суровая складка стоика? Где ясность прин­ципиального убеждения?» — вопрошал он. И отвечал сам себе: «Воз­можно низвести Штокмана до чудаковатого профессора из Сивцева Вражка, но нельзя проделать ту же операцию с Брутом. И в ночлежку нельзя сходить, чтобы поискать Брута».

В прошлые гастроли Станиславского выделяли из ансамбля невзрачных исполнителей, пляшущих в Художественном под дудку ре­жиссеров-дирижеров, режиссеров-диктаторов. Его любили в Петербур­ге. А он в Петербурге, на родине мамани Елизаветы Васильевны и деда Василия Абрамовича Яковлева, осчастливившего город мраморной глыбой Александровской колонны, всегда становился легким, каким был в юности. Ольга Леонардовна ие узнавала Станиславского. И вес­ной 1904-го его одолевали знакомые и поклонники. Особенно дамы. В свободные от спектаклей дни и в часы, когда интервьюеры ие снимали с него показания, шутил Станиславский, он шатался по гостям, по торже­ственным утрам и обедам в его честь, принимал приглашения друзей и литераторов. Вечером шел в Александринку смотреть Савину. Она от­мечала в тот апрель тридцатипятилетие сценической деятельности. По­сле спектакля пил чай с Ольгой Леонардовной, Качаловыми и Вишнев­ским. Или с большой компанией артистов (Лилина приболела и в гаст­ролях не участвовала) закатывался к Доноиу или в ресторан Кюба. И ие унывал, попав 1904-м у петербургских рецензентов «Юлия Цезаря», сторонников внерассудочной, нутряно-дионисийской свободы актера на сцене, в печальный ряд «сереньких посредственностей» Художест­венного. Главное испытание - «Вишневого сада» - было впереди.

На «Юлии Цезаре» всласть погарцевал и старик Лейкин, неожи­данно прорезавшийся фельетонным комментарием спектакля в «Петер­бургской газете», где он вел постоянную рубрику «Летучие заметки»5. Талант Лейкина — блистательного юмориста — по-прежнему фонтани­ровал в диалогах его персонажей и бывших чеховских - его «лысого бо­родача купеческой складки» и супруги бородача «с широким добродуш­ным лицом, в бриллиантовой брошке, с пальцами рук, увешанными бриллиантовыми кольцами». Лейкин усадил их на «Юлии Цезаре» ху-дожественников в дальние ряды суворинского — Малого театра, что против Лештукова переулка через мостик на другом берегу Фонтанки.

Лейкинская купчиха, супруга бородача, прокомментировала всего «Юлия Цезаря» — картину за картиной, отвечая в антрактах на вопро­сы супруга или тихонько делясь с ним впечатлениями во время дейст­вия.

В первом акте она «пужалась» настоящей грозы, которая у Неми­ровича-Данченко «закатывалась вовсю», и причитала: «Я думаю, у нас теперь в Лештуковом переулке в леднике сливки скисли».

Когда она смотрела на луну, ей «сыро делалось».

«А он, глупый, убежал с теплой постели от жены в одной рубашке, без одеяла спал на каменной скамейке, — поругивала она Брута — Ста­ниславского после картины «Сад Брута». — Образованный человек, а не понимает, что простудиться может. А потом и возись с ним жена... Ро­машкой пой или шалфеем, бобовой мазью мажь...»

А Брут - Станиславский, и сам, образованный, понимал, что мо­жет простудиться. Он мучился в этой сцене: «Жизнь создалась каторж­ная [...] приходится играть [...] неудавшуюся и утомительную роль — в одной рубашке и в трико. Тяжело, холодно», — жаловался он Чехову (1.8:504).

По поводу третьей картины — «Комната в доме Юлия Цезаря» — купчиха, когда открыли занавес, жарко нашептывала мужу: «Комната очень чудесная. Совсем на-отличку. Обои прекрасные... Вот будем дачу отделывать, так сделай под себя такой кабинет».

В четвертой картине - «Заседание Сената и Цезарь под мечом Брута» — всплакнула: «Ии за что ни про что убили старичка. Жил чело­век безобидно [...] Вот теперь и вдова осталась».

Сцена убийства Цезаря ошеломляла публику исторической и бы­товой достоверностью. Московский обер-полицмейстер Трепов отка­зался прийти на премьеру в Художественный, заявив: «Я ходить туда не буду, там царей убивают»6.

«Похороны Цезаря» мадам одобрила: «Это самое лучшее действие. Похоронили старичка честь честью. И публики сколько... и речи гово­рили».

Картина «Поле битвы при Филиппах», где Брут закололся, бро­сившись на свой меч, ей не понравилась. Она среди действия бормота­ла, зевая: «Скучно очень... Чуть ие заснула... Все впотьмах да впоть­мах...»

Не досидев до конца, которого не видать у этих москвичей, лей­кинская пара в первом часу ночи пешочком отправлялась домой.

Лейкин, вытащивший Чехова в начале 1880-х в петербургскую «мелкую прессу», ничуть не переменился с того времени, когда чехов­екая «Чайка» казалась ему «наброском пьесы - и только». Он сожалел в 1896-м о том, что Чехов не показал рукопись какому-нибудь опытно­му драматургу, хотя бы В.Крылову. Тот приспособил бы «Чайку» к сцене, «накачав» в ней «эффектных банальностей и общих мест», и пье­са понравилась бы публике (11.8:522). Лейкинский бородач, человек из зрительного зала Александринки 17 октября 1896 года, заплатив за пер­вое представление «Чайки», за комедию из жизни дачников, «большие бенефисные деньги», был разочарован: «Тощища и ерунда!»7

О чеховском «Вишневом саде», втором гастрольном спектакле москвичей, Лейкин умолчал. Драматургия его бывшего молодого авто­ра, присылавшего в 1880-х в «Осколки» «летучие заметки» не хуже лей-кинских и «лупившего» по заданию редактора всех подряд, в юморис­тику не укладывалась. Да и Худеков в 1904-м драматургию Чехова лей-кииским бородачу и его супруге, лирическим персонажам фельетони­ста, не доверил. В «Петербургской газете», где Лейкин опубликовал свою «Летучую заметку» о «Юлии Цезаре», первой премьере москов­ского Художественного театра, о «Вишневом саде» писал Д.В.Филосо­фов, менявший в то время мирискусническую ориентацию «освободи­тельного эстетизма» в литературной и театральной критике на религи­озно-философскую. В 1903-м он вышел из дягилевского журнала «Мир искусства» и основал вместе с Мережковскими религиозно-философ­ский журнал «Новый путь». А «Новый путь» ждал рецензию на «Виш­невый сад» художественников, заказанную еще в январе и обещанную, — от Брюсова.

Так что заочная невстреча Чехова «Вишневого сада» с Лейкиным, редактором «осколочных» заметок разгильдяев Рувера и Улисса, оказа­лась в некотором роде итогом прошедшего двадцатилетия.

Неуспех «Юлия Цезаря» и в Москве, и в Петербурге все же огор­чал Станиславского, хотя он не впадал в «невдух». Он вообще проти­вился включению Шекспира в репертуар: «Наш театр — чеховский [...] На «Юлии Цезаре» далеко не уедешь, на Чехове — куда дальше» (1.8:499). Разногласия по поводу «Юлия Цезаря», наряду с другими, весь сезон стояли между ним и Немировичем-Данченко, осложняя и без того непростые их взаимоотношения. Не слишком ценил Станислав­ский и своего Брута, который никому ие нравился ии в Москве, ни в Пе­тербурге, и постановка Немировича-Данченко его не удовлетворяла: «Постановка делалась не столько в плане трагедии Шекспира, сколько в историко-бытовом плане» (1.4:340).

Петербург подтверждал правоту Станиславского.

Гастроли «Вишневого сада» начались в Петербурге на фоне неус­пеха «Юлия Цезаря» у столичной критики. Спектакль Немировича-Данченко поддержали всего двое: Л.Я.Гуревич, отбивавшая нападки на Художественный Кугеля, и Амфитеатров, давний приятель Чехова и

Немировича-Данченко и недавний — Станиславского. Но их статьи растворились в общем критическом потоке.

Эмоционально захваченная спектаклями москвичей, Гуревич, в от­личие от большинства петербургских критиков, видела в искусстве ху-дожественников перспективу возрождения отечественного сценическо­го искусства. Свою статью с обзором гастролей и одобрением «Цезаря» в апрельском выпуске журнала «Образование» за 1904 год она так и на­звала: «Возрождение театра».

Станиславский был покорен редкостным театральным зрением Гу­ревич. А Гуревич с той памятной для нее весны «Юлия Цезаря» и «Виш­невого сада» художественников в Петербурге и личного знакомства со Станиславским, окрыленная его вниманием, поменяла литературно-пе­дагогическую ориентацию в журналистике на театрально-критическую.

С Амфитеатровым, другим театральным критиком, поддержавшим и «Юлия Цезаря», и «Вишневый сад» и занимавшим особую позицию в отношении к художественникам среди петербургских рецензентов, Ста­ниславский познакомился через его супругу Илларию Владимировну. Александр Валентинович был женат на ней вторым браком. В 1902-м Иллария последовала за мужем в Минусинск Иркутской губернии, ку­да Амфитеатров угодил за фельетон «Господа Обмановы». Ольга Лео­нардовна подружилась с ней, когда Александра Валентиновича, прияте­ля будильницкой молодости Чехова, перевели из Минусинска в Волог­ду, а Иллария несколько дней по дороге в Вологду к мужу провела в Москве. Ольга Леонардовна тогда затащила ее и Марию Павловну Че­хову на обед к Алексеевым в красиоворотский дом, а потом писала Че­хову: «Я много разговаривала с Евлалией Амфитеатровой. Она мне рас­сказывала про Минусинск [...] как там страшно было жить [...] Расска­зывала [...] как она была актрисой, как встретилась с Амфитеатровым» (11.13:443). Чеховы звали Илларию Евлалией.

Весной 1904-го Амфитеатров с семьей жил под Петербургом в Царском Селе и писал под псевдонимами в газете «Русь». «Забравшись в Петербург, живу в нем в положении весьма висячем, что, разумеется, лучше, чем умереть в таковом, но все лее не радость. Сижу — вроде щед­ринского зайца у волка под кустом: может, съедят, а может быть, и по­милуют», — сообщал он о себе Чехову (Н.1.К.35.Ед.хр.30:10). Аитимо-нархист-радикал Амфитеатров ждал очередного ареста. И после гастролей художественников дождался.

«Днем у телефона встретил Иллариона Владимировича. Он уже на­писал хвалебную статью, которая появится завтра в "Руси"», — писал Станиславский жене на следующий день после премьеры «Юлия Цеза­ря» в Петербурге (1.8:534). Он намекал, видимо, на то, что глава дома Ам­фитеатровых — Иллария Владимировна и что Александр Валентинович - в ее власти.

Ольга Леонардовна, Немирович-Данченко, несмотря на свою за­нятость, и Станиславский во время столичных гастролей театра ездили к Амфитеатровым в Царское Село на обед.

Немирович-Данченко, выехавший из Москвы заранее, в середине марта, готовил в Петербурге и гастроли труппы, открывшиеся «Юлием Цезарем», и будущий сезон. Он встречался с Горьким, обговаривая с ним «Дачников». Пьеса близилась к завершению. Репертуар Художественно­го в первые годы нового века строился на драматургии Чехова и Горько­го. После премьеры «Вишневого сада» ждали новую пьесу Горького.

В Петербурге в апреле Горький читал «Дачников» труппе.

«Он в косоворотке и (о ужас!) действительно с бриллиантовым кольцом на пальце, — секретничал с женой Станиславский в письме к ней из столицы, но без лейкинского юмора о бриллиантах на пальцах широколицей купчихи с Лештукова переулка. — [...] Чтение оставило на всех ужасное впечатление [...] Пьеса [...] ужасна и наивна [...] Неужели он погиб и мы лишились автора? [...] Вопрос: наш он или нет — стоит пе­редо мной, как призрак. Вечером мы играли «Вишневый сад» плохо, так как все думали о Горьком, а ие о Чехове» (1.8:540).

И Ольга Леонардовна сообщала о горьковских «Дачниках», «наив­но оплевывавших интеллигенцию», в очередном отчете мужу после пе­тербургской читки пьесы. Переписка супругов Чеховых была почти ежедневной с обеих сторон. Перенося на новую пьесу Горького свое не­одобрение его романа с Марией Федоровной Андреевой, Ольга Леонар­довна писала мужу: «Дескать, мы все дачники в этой жизни» (IV.4:371) — с интонацией Раневской о проекте Лопахина — Вишневый сад и зем­лю отдать в аренду под дачи: «Дачи и дачники — это так пошло» (11.3:219).

Перипетии романа Горького и Андреевой были главными новостя­ми, сотрясавшими Художественный театр и в Москве, перед отъездом в Петербург, и в Петербурге. Подробное и с разных сторон изложение их летело почтой в Ялту, пока их не перекрыли впечатления и итоги гаст­ролей.

К себе на юг Чехов перебрался во второй половине февраля. Пере­писка его с Немировичем-Данченко — из-за занятости Немировича-Данченко подготовкой гастролей и «Дачниками» Горького — временно затухла. Но связь Чехова с театром, завершавшим московский сезон двадцать девятым представлением «Вишневого сада» и апрельскими спектаклями в Петербурге, не обрывалась. Ему писали верные Вишнев­ский и Ольга Леонардовна с конца февраля — весь март и весь апрель и Стахович — в конце февраля и в марте. В Петербурге Стахович был ко­ротко, несколько дней. Боевой генерал, он был призван в действующую армию. Еще в январе, когда японская эскадра броненосцев и крейсеров начала бомбардировку Порт-Артура, были разорваны дипломатические отношения России с Японией. В феврале — апреле военные действия на Дальнем Востоке продолжались. В Москве и особенно Петербурге из-за обострения военной ситуации на тихоокеанской русско-японской гра­нице наблюдался отток публики из зрительных залов. Тревожные воен­ные известия, приходившие с Дальнего Востока в апреле, понижали коммерческий успех гастролей и всего сезона.

Андреева еще в феврале решила уйти из театра. За ней — играть в Риге — чуть не ушел из театра Качалов.

Ольга Леонардовна сплетничала Чехову о Марии Федоровне и Горьком: «Поговаривают, что будто она выходит замуж за Горького [...] Кто знает! Никто не жалеет об ее уходе, т.е. в правлении, в труппе не знаю. Что из этого выйдет? Не произошел бы раскол в театре! Не знаю еще, что думать. Что тут замешан Горький, это бесспорно. К чему эти свадьбы, разводы!» (П.1.К.77.Ед. хр. 7:8)

«Никто ие жалеет об ее уходе...»

Тут вылезало потаенное. Ольга Леонардовна ие забыла, как в 1900-м, когда Художественный играл в Ялте и актеры сутками толк­лись в гостеприимном ауткинском доме Чеховых, Антон Павлович размышлял: жениться ему на Андреевой или на Книппер. А Лилина еще со времени театра Общества искусства и литературы ревновала Станиславского к Андреевой, занимавшей первые роли и в Обществе, и в Художественном и оттеснявшей ее на второй план. Осенью 1903-го Мария Федоровна отобрала у нее роль Вари при распределении ролей — вопреки воле автора — с помощью голоса Саввы Тимофеевича Мо­розова в правлении театра, принудив ее согласиться на роль Ани, ей ие по возрасту.

Ольга Леонардовна держала Чехова в курсе того, что сказала Ма­рия Федоровна — Муратовой, что Горький — Немировичу-Данченко: «Горький сказал Немировичу, что они сходятся с Марией Федоровной совсем. Что из этого выйдет! Как мне до боли жаль Екатерину Павлов­ну!» (И.1.К.77.Ед.хр.7:35об.)

Екатерина Павловна Пешкова — это жеиа Горького.

О «глупом маневре» Андреевой, то намеревавшейся уйти из теат­ра, то остававшейся, и о Горьком сплетничал Чехову и Вишневский: «Поговаривают теперь, что она ие уйдет. Максим глупит! Лучше бы он занимался делом и работал бы что-нибудь более серьезное, так как лю­бовные дела ему совсем ни к чему» (П.1.К.39.Ед.хр.9в:9).

Вместо Марии Федоровны на роль Вари в «Вишневом саде» ввели Литовцеву, супругу Качалова. «Литовцева хорошо играет Варю», — ус­покаивала Ольга Леонардовна Чехова, который жалел об уходе Андре­евой. Он видел «резкую» разницу между Андреевой и дублершей и тре­вожился о падении исполнительского уровня в своем спектакле, кото­рый ему и без того не нравился.

В Петербурге Андреева доигрывала Варю.

«Спасибо Вам за прошлое и будьте счастливы», — кротко простил­ся с Марией Федоровной Станиславский (1.8:531).

Ольга Леонардовна, Вишневский и Стахович не скупились и на другие подробности о предгастрольном «Вишневом саде».

Накануне отъезда труппы в Петербург Стаховичу пришлось «ла­ять в граммофон» за собачку Шарлотты, так как «первые валики поис­терлись». «Будьте покойны — не ударили лицом в грязь», ~ рапортовал боевой генерал Чехову. «Собачка Шарлотты прибыла благополучно, а равно и пластинка с моим лаем», — полетело из Петербурга в Ялту (И.1.К.59.Ед.хр.54:10об.).

За это усердие Чехов подарил Стаховичу свою «Каштанку».

Спектакль смотрели, сообщала Чехову Ольга Леонардовна: в фев­рале Бунин, Бальмонт («в диком восторге, в безумном, лицо возбужден­ное» — IV.4:348) и Василий Иванович Немирович-Данченко (Ольга Ле­онардовна его не видела); в марте Мейерхольд («говорит, что это луч­шая твоя пьеса» — IV.4:353) и Ермолова: «У Ермоловой в последнем ак­те были мокрые глаза, и аплодировала она усердно» (IV.4.355).

В феврале-марте атмосфера в Художественном разрядилась. Автор уехал — дышать стало легче. Обиды всех на всех отошли. И Вишнев­ский с удовольствием перефразировал в письме Чехову реплику пре­краснодушного приживала Вафли из «Дяди Вани»: «Погода сейчас в Москве удивительная! Птички поют, и живем мы все в мире и согла­сии».

Дышать стало легче и играть стало легче.

В памятный вечер премьеры и чествования Чехова лирический сюжет пьесы, связанный с автором, замыкался на нем, на неизбежности его ухода. Он забивал драматический сюжет «Вишневого сада», двигав­шийся к роковому дню 22 августа продажи гаевского имения на торгах, нависавшему над его обитателями. Жизненная трагедия подавляла и вытесняла 17 января 1904 года из спектакля и чеховский юмор, сказав­шийся в отношении автора ко всем лицам «Вишневого сада» без исклю­чения и уводивший драму от трагедии.

17 января 1904 года было не до юмора.

В тот день слезы лились ручьем по обе стороны рампы.

А автор негодовал.

Разыгравшись к концу января, в феврале при Чехове и после его отъезда из Москвы, режиссеры и актеры добавляли спектаклю коме­дийное™, комедией уравновешивая трагедию, витавшую на премьере над Раневской и Гаевым, над их легкомыслием, над их умением не за­глядывать вперед и отдаваться суете, миру сему. И из спектакля уходи­ла «тяжелая драма», так раздражавшая Чехова.

«Москвин потешает публику», — писала Чехову Ольга Леонардов­на (IV.4:353).

«Гг. Артем, Москвин, Александров, Громов, г-жи Андреева, Мура­това, Халютина и др. играли, настойчиво рассчитывая на определенный эффект» — на смех зрительного зала, — писал критик И.И.Николаев в конце февраля в «Театре и искусстве» Кугеля в своей корреспонденции из Москвы8. Он смотрел восьмое представление «Вишневого сада».

Громов играл в спектакле роль Прохожего.

В третьем акте зритель весело смеялся над фокусами Шарлотты Ивановны, над беззаботно-легкими танцами грузного Пищика — Грибу-нина, над декламацией Начальника станции й над вылезающей из-под стола Аней. Николаева потрясла творческая мощь режиссеров, их фан­тазия в сцене бала, бездна их наблюдательности, их мизансцены: «Все эти танцы, фокусы, декламации, игры, вся эта калейдоскопически сме­няющаяся суета импровизированного деревенского бала захватывает вас своей необыкновенной поэтичностью, своим необычайным сходст­вом с действительностью». Но зритель, откликавшийся юмору артистов, пропускал драматизм в сцене Раневской и Пети Трофимова, — и критик, чувствовавший его у Чехова, недоумевал.

В последнем акте утрированно-комическая фигура Шарлотты, проходившей с собачкой на длинном поводке и укачивавшей спелену-того муляжного ребенка, вызвала взрыв хохота, — писал Николаев. «Для меня этот смех был ушатом холодной воды», — признавался он, содрогаясь от «преднамеренной подчеркнутости шаржей», заслонив­ших картину прощаний и отъезда.

Ничего подобного не было на премьере.

Мейерхольда, побывавшего в Художественном театре в марте 1904-го на одном из последних спектаклей, тоже удивило, что кривляю­щаяся гувернантка вылезла на передний план. «Фон становится глав­ным, главное становится фоном», — заметил он9.

«Теперь «Вишневый сад» идет гораздо стройнее, мягче — отзыв всех»; играем легко, без переживаний и при полных сборах; иа «Вишне­вом саде» война не отразилась, — радовала ялтинского сидельца Ольга Леонардовна (IV.4:357).

«Легко, без переживаний...» Как просил автор.

Спектакль идет с аншлагами, — подтверждал Стахович: «Нельзя [...] получить ни одной контр-марки, а играют по-прежнему превос­ходно (смею расходиться во мнении с самим автором)» (П.1.К.59.Ед.хр.54:9об.).

Тогда же Стахович сообщал Чехову, что вместо «зазнобушки Ха-лютиной» Дуняшу сыграла Адурская и, «говорят, она была превосход­на». И Вишневский тогда же выдал Чехову свою шутку о том, что Ха­лютина вскорости родит обезьянку от совместной игры с Александро­вым - Яшей и что она выходит из спектакля.

Ольге Леонардовне молодая артистка нравилась: Дуняша — Адур-ская - «приятная, хорошенькая, с огоньком».

«Адурская подходит к роли», — считал Станиславский.

Он был доволен тем, как уверенно и с успехом вела она Дуняшу. И шутил, состязаясь в юморе с Вишневским и Стаховичем, подхватив тя­желовесный военизированный слог, витавший и в московском, и в пе­тербургском воздухе. Шла война. «Крейсер второго разряда "Адур­ская"», сменивший «занятый нагрузкой и десантом крейсер "Халюти­на"», проявил в сражении «геройское мужество и полную боевую подго­товленность», — отчитывался Станиславский Немировичу-Данченко (1.8:530). Тот уже отбыл в Петербург. Станиславский в отправленной «боевой сводке» о «сражениях» в Москве назначал его «наместником К.С.Алексеева на Дальнем Севере» — в северной российской столице.

И молоденькой выпускницей школы МХТ Л.А.Космииской, полу­чившей «боевое крещение» на предпоследнем спектакле в Москве, Ста­ниславский был доволен. Она вышла на сцену фактически без репети­ций, заменив в роли Аии неожиданно заболевшую Лилииу, и спасла спектакль. Выступить на закрытии московского сезона в последнем «Вишневом саде» 19 марта Лилина нашла в себе силы.

Выдерживая военную терминологию и шутливый тон, московский «резидент» оповещал петербургского «наместника»: из «боевого сраже­ния» выбыл «броненосный крейсер первого разряда "Лилина" по слу­чаю пробоины», и Москва выпустила из доков только что отстроенный «миноносец "Косминская"». «Она исполнила свое дело — большим мо­лодцом. Шла все время крепко, ничего ие напутала. Второй, третий, чет­вертый акты играла прямо хорошо. В первом от волнения басила, и это выходило грубо. Произвела хорошее впечатление» (1.8:530).

Юмор позволял Станиславскому сбросить напряжение, скопивше­еся к концу сезона «утомительного» Брута и чеховского «Вишневого са­да», и чуть разрядиться перед предстоящими испытаниями «Дальним Севером». А Немировичу-Данченко, сначала готовившему в Петербур­ге высадку московской «эскадрильи» и читавшему депеши из Москвы, а потом статьи о своем спектакле, вроде лейкииской, Кугеля или ново-временской — Беляева, было ие до шуток.

И Чехов, подтачиваемый болезнью, терял юмор, нервничая сверх меры в своей Ялте, вдалеке от Москвы и Петербурга, — из-за ввода не­обстрелянных артисток и из-за сущих пустяков, возводимых в отрица­тельную степень и «губивших», считал он, его пьесу вместе с Алексее­вым и Немировичем.

«Скажи актрисе, играющей горничную Дуняшу [...], — отвечал Че­хов жене, прося передать Адурской, чтобы она прочла «Вишневый сад».

— Там она увидит, где нужно пудриться, и проч. и проч. Пусть прочтет непременно, в ваших тетрадях все перепутано и намазано» (11.14:70).

Может быть, Чехов остался бы доволен тем, как шел спектакль в Москве после его отъезда. Или если бы посмотрел его в Петербурге. Ес­ли он в самом деле хотел в «Вишневом саде» комедии или, по крайней мере, не тяжелой драмы. В Петербурге артисты разошлись вовсю, стара­ясь опровергнуть обидное для них мнение столичных снобов о труппе театра как об ансамбле «сереньких посредственностей».

Но, тосковавший в Ялте, Чехов надумал ехать не в Петербург, к своим — Ольга Леонардовна звала его хотя бы на пару дней, — а в Мань­чжурию — в качестве военного врача. Считал, что врач полезнее корре­спондента и больше увидит. Обеспокоенный неудачами русских на фронтах, не мог сидеть дома. И не допускал мысли о том, что «Вишне­вый сад» — его последняя вещь. «Если в конце июня и в июле буду здо­ров, то поеду на войну, буду у тебя проситься», — писал он Ольге Лео­нардовне (11.14:62). И поехал бы, как поехал на Сахалин.

«О войне, дуся, не думай. Она не должна мешать твоей работе, тво­ей поэзии», — отвечала Ольга Леонардовна, встревоженная фантазиями мужа (IV.4:362).

«Не рискованное ли это предприятие? — и Стахович был сму­щен планами Чехова, но переводил все в шутку. — Кто знает, может быть, мы с Вами встретимся, и Вы меня будете лечить от тифа» (И.1.К.59.Ед.хр.54:10об.).

Горячие головы патриотов отрезвлял Амфитеатров, последова­тельный критик царского режима: «Не ездите на войну, Антон Павло­вич: мерзко там... стыдно подумать, за что воюем, из-за чего теряем ты­сячи людей» (П.1.К.35.Ед.хр.30:13).

Угодив вместо Дальнего Востока в Баденвейлер, Антон Павлович каждое утро ждал почты и военных известий. Ольга Леонардовна чита­ла ему немецкие газеты, а позже вспоминала, как «больно» ему было слушать «беспощадно написанное о нашей бедной России» (IV.4:382).

«Война меня сильно захватила, и я живу только ее интересами», — писал Чехову Вишневский, когда московский сезон закрыли, а в Петер­бург еще не уехали. Не занятый в «Вишневом саде», он в «Юлии Цеза­ре» играл Антония.

Вместе со Стаховичем Вишневский участвовал в торжественной церемонии проводов на Дальний Восток и прощания с военным мини­стром генералом Куропаткиным и его штабом. Куропаткин был назна­чен главнокомандующим сухопутной армией в Маньчжурии. Церемо­ния проходила в Дворянском собрании. Наутро Вишневский отправил Чехову послание, в котором делился с писателем «громадными» впе­чатлениями, разжигая в нем и без того болезненно обострившийся па­триотический зуд: «Куропаткин [...] это человек, которому можно вполне довериться. Такого героя-полководца больше в России, в дан­ное время, нет! Он сказал небольшую речь и [...] всех забрал [...] Я че­ловек, который может принадлежать исключительно Художественно­му театру. Но если бы Куропаткин только поманил меня, — я весь его» (И.1.К.39.Ед.хр.9в:9об.).

Война задела всех: и военнообязанных, и мирных граждан. И Бос­таижогло-Смирновых третьего и четвертого колен тоже.

«Мне эта война покою ие дает, веселье мое отняла, как гвоздь засе­ла в голове», — писала Маня Смирнова Ольге Леонардовне в феврале 1904-го (IV.1.№4904). Война омрачила и веселую масленицу, завершив­шуюся блинами на даче Сапожниковых - было 26 человек Маниных сверстников, и бенефис балерины Гельцер в Большом.

Перед Пасхой Маня говела у тетки Александры Николаевны Бос­таижогло - Гальнбек в подмосковной деревне Троица Сергиева посада. Она была привязана к Гальнбекам, как и Гальибеки к Смирновым. В Троице было покойно, далеко от городской суеты. Маня наслаждалась природой и погодой: «Воздух в Подмосковье тих, прозрачен и свеж», — писала она Ольге Леонардовне чеховским слогом как собственным. В деревне она каталась на лыжах с Валентиной и Борисом Гальнбеками, детьми тети Саши. Каталась и с утра, и поздно вечером под звездным небом — по проселочным дорожкам, все еще белоснежным в конце зи­мы. Однако долго в Троице она оставаться не могла. «Приятно очень у них побывать, но я там и недели бы не выжила! Скучные они стали, единственный интерес — хозяйство. Ведь в Москве с этой войной жизнь закипела еще сильней, а они даже газет не получают и говорят: "Да пусть дерутся, нам какое дело". Каково?» — возмущалась она (1У1.Ш904).

Маня осуждала Гальнбеков за их индифферентизм, как сказал бы Чехов.

Ни с Чеховым, ни с Ольгой Леонардовной она мысленно не расста­валась. «Маня Смирнова все пишет мне трогательные письма», — сооб­щала Ольга Леонардовна Чехову (И.1.К.77.Ед.хр.7:27). В Ялту Маня не писала, стеснялась. Ждала, когда Чехов приедет в Москву, чтобы уви­деться с ним.

В доме Смирновых атмосфера была иная, чем у Гальнбеков.

С начала войны вместе с мамой и сестрами Маня дежурила с деся­ти до четырех по два раза в неделю на складах пожертвований для ар­мии и флота, где собирали и выдавали на дом всем желающим москвич­кам скроенные вещи для солдат. Склад находился в Средних рядах про­тив Василия Блаженного. А вечерами в доме Бостаижогло на Разгуляв, на Старой Басманной, Маня с мамой и четырнадцатью патриотически настроенными барышнями шила армейскую одежду. «Мы массу наши­ли вещей для солдат».

И еще она помогала маме в благотворительной столовой Басман­ного попечительства. В столовую приходили бедные ребята из реально­го училища обедать. Им давали два блюда и кружку теплого молока. Потом дети готовили уроки. Маня записывала, кого нет, выдавала кни­ги, проверяла тетрадки. Одно время она замещала заболевшую началь­ницу, пожилую даму. Детей собиралось до сорока семи человек, мальчи­ков и девочек. Мальчики шалили, девочки были смирные. Два мальчи­ка, которые жили дальше нее, вечером, когда все расходились, провожа­ли ее до дома.

Нагрузок в те военные месяцы у нее было с избытком. Но она по-прежнему каждый свободный вечер проводила в Художественном, пока он не укатил в Петербург: на «Юлии Цезаре», «Одиноких» или «Виш­невом саде». Ни одного «Вишневого сада» не пропустила. Все двадцать девять раз смотрела его.

В последней декаде марта Маня загрустила, что зима кончена и что Художественный закрылся до осени - «полгода ждать, ужасно!»

Впечатления «Вишневого сада» перекрывали все — и возню с деть­ми, и войну: «Хорошая эта зима была... одна постановка «Вишневого са­да» чего стоит! Сколько я с ней пережила волнений, сколько слез» (IV.1.№4905).

Перед отъездом Ольги Леонардовны в Петербург она пошла к обедне в басмаиную церковь Никиты-великомученника, простояла длинную всенощную, окропила святой водой вербу и послала ее Ольге Леонардовне: «Возьмите в Петербург на счастье» (IV.1.№4905).

«...Уехали», — все повторяла она в дяди-Ваниной интонации.

\* \* \* \* \*

Ежегодные с весны 1901-го испытания «Дальним Севером» не бы­вали легкими ни для Чехова, ии для Ольги Леонардовны, для нее осо­бенно, ни для Художественного театра, объявившего себя в 1902-м шех-телевской чайкой на занавесе — театром Чехова.

У Чехова с Петербургом были давние счеты, с начала 1880-х, с фе­льетона «Осколки московской жизни» в лейкинском журнале.

К середине 1880-х чистую юмористику он перерос.

Во второй половине 1880-х он состоялся в столице как беллетрист, печатаясь в «Петербургской газете» Худекова, суворинском «Новом времени» и журнале «Северный вестник» под редакцией Евреиновой.

В 1896-м Петербург отверг его как драматурга. Вину за провал ка­зенной сценой его «Чайки» столичные критики переложили тогда с те­атра — на несценичность пьесы, и успех «Чайки», «Дяди Вани» и «Трех сестер» у «московских мейнингенцев» единодушно приписали приори­тету «оптического» элемента Станиславского и Симова в спектаклях художественников над исполнительским — собственно театральным на драматической сцене.

С 1896-го — провала «Чайки» в Александринке — отношения Че­хова со столицей разладились.

А к концу 90-х оборвалась последняя нить, связывавшая его с ли­тературно-театральным Петербургом: он отвернулся, как все демокра­ты, от Суворина. Не мог принять его агрессивного антидемократизма. Он выплеснулся в позиции, занятой «Новым временем» в отношении к делу Дрейфуса и расправе властей со студенческим движением в Петер­бурге. Так что в столице с конца 90-х Чехов бывал редко и коротко, от­давая выезды из Ялты, если позволяло здоровье и отпускали врачи, — Москве, где его любили, где шли его пьесы и играла Ольга Леонардов­на, с весны 1901-го его жена.

Чем ближе сердцу становилась Москва, тем дальше — Петербург.

Весной 1901-го Чехов возвратился в Петербург своими пьесами в исполнении труппы «своего театра» и делил с ним успех «Дяди Вани» и «Трех сестер» у публики, в среде творческой интеллигенции и неуспех — у большей части критики. Столица, помнившая провал «Чайки» в Александринке в 1896-м, ревностно с декабря 1898-го — триумфа «Чай­ки» в Художественном — следила за ним, не прощая ему этого триумфа. Рецензент «Санкт-Петербургских ведомостей» Э.А.Старк вспоминал в 1904-м первый приезд москвичей в столицу три года назад: «Какая сви­стопляска поднялась тогда почти во всех газетах, главным образом в тех, которые пользуются весом и значением. Какой это был хороший, неподдельный шакалиный вой»10.

«Газеты кусаются, ио ие очень», — смягчал тогда же критический накал в отзывах прессы Немирович-Данченко, сообщая Чехову в Ялту об «овационном» успехе «Трех сестер» у петербургской публики, кото­рая «интеллигентнее и отзывчивее московской» (V.10-.136).

В 1901-м Чехов ежился от «шакалиного воя» столичной прессы, перебирая петербургские газеты с пасквилями иововременца Виктора Буренина на него как драматурга, на «Дядю Ваню», «Трех сестер» и ху­дожественников. «Нововременская клика», — как называл Чехов Буре­нина и Юрия Беляева, отвечавшего за театральный отдел суворинской газеты, — не отрывалась в критике от сюжетной реальности его пьес и их московских постановок и грубо пародировала их, ловя режиссуру на несообразностях сцены против жизни. Она задавала тон в Петербурге.

«Меня, кажется, будут ругать», — трепетала Ольга Леонардовна в день премьеры «Вишневого сада» в столице, ожидая очередных оскорб­лений от критики, ее недолюбливавшей (IV.4:363). Она была готова ко всему.

Станиславский давно подозревал об источнике несправедливых, с его точки зрения, оценок Книппер и убеждал ее не реагировать на них болезненно. Он говорил ей, что эти «бестактные» и «просто глупые» господа «мешают с грязью» ее и Марию Федоровну Андрееву с непри­глядной целью. Марии Федоровне тоже доставалось в первые гастроли театра от петербургской прессы. Дискредитируя москвичек — украше­ния его труппы, газетчики-рецензенты своими «неприличными слова­ми» создают репутацию женам и своим откровенным симпатиям, не пы­таясь маскироваться, — вскрывал интригу Станиславский. «Больше всего нападают на женщин, которые могут оказать конкуренцию для жен репортеров, стремящихся на Александринку», — считал он, отводя критику от своих актрис (1.8:392). И указывал пальцем на этих господ, разумеется в частном письме: «В «Новом времени» пишет Беляев, пра­вая рука Суворина (влюблен в артистку Домашову из Суворинского те­атра). В «С.-Петербургской газете» и в «Театре и искусстве» не пишет, а гоющадно ругается Кугель, супруг артистки Холмской (Суворииский театр) и пайщик оного театра, в других газетах пишет Смоленский, влюбленный тоже в одну из артисток театра Суворина. Амфитеатров («Россия») пьянствует и тоже женат на артистке и т.д. и т.д.» (1.8:391)

Сходную версию выдвигал и Чехов, призывая Ольгу Леонардовну не верить газетчикам: «Кугель, пишущий о театре в десяти газетах, не­навидит Художественный театр, потому что живет с Холмской, которую считает величайшей актрисой» (11.13:167).

Станиславский преувеличивал значение личных мотивов в крити­ке художественниц. У Чехова с Кугелем были свои счеты. А петербург­ская пресса «отделывала» — по слову Ольги Леонардовны — и мужскую часть московской труппы. Жены и любовницы были ни при чем. Труп­па Художественного театра и Книппер-Чехова в ее составе демонстри­ровали Петербургу и в первые свои приезды, и теперь, весной 1904-го, принципиально новое качество артистизма: искусство «не игры», ис­кусство «исчезающего» актера — возможно полного его слияния с ро­лью, растворения в ней.

В 1904-м Амфитеатров, переменившийся к театру, где играла су­пруга Чехова, писал не в «России», а в «Руси». «Россия», издававшаяся им и Дорошевичем, в 1902-м решением властей была закрыта.

В театральных отделах «Биржевых» и «Санкт-Петербургских ве­домостей» в 1904-м по-прежнему печатались их штатные ведущие: А.А.Измайлов под псевдонимом А.Смоленский и Э.А.Старк — Зигфрид.

В рубрике «Листки» в «Биржевых ведомостях» писал О.И.Дымов.

В «Петербургском листке» — Н.А.Россовский.

В «Новостях и Биржевой газете» — К.И.Арабажии.

В «Петербургской газете» в 1904-м обосновался Д.В.Философов. У Худекова он — Чацкий.

Беляев, «правая рука Суворина», продолжал в 1904-м вести теат­ральный отдел в «Новом времени».

Буренин, левая рука Суворина, лидер «нововременской клики», заклятый недруг Чехова, из года в год твердил: Чехов — драматург «сла­бый», «пустой», «вялый», «почти курьезный»; пьесы его - «упражнения в будто бы естественных, а в сущности книжно-выдуманных, иногда прямо глупых и почти всегда бессодержательных разговорах».

И в 1904-м, в канун открытия гастролей, Буренин в своей рубрике «Критические очерки» в «Новом времени» позволил себе злобные вы­пады в адрес Чехова и его театра. Ждать от нового творения псевдодра­матурга, которого никто в Петербурге не читал, — нечего, — писал он и возмущался тем, что Чехова, «среднего, посредственного писателя», вроде амбициозного Тригорина, который обижался на «хуже Толстого», — считают теперь преемником Толстого11.

«Вишневый сад» до приезда москвичей действительно в Петербурге не читали. Сборник товарищества «Знание», подготовив­ший публикацию пьесы в редакции Художественного театра, вышел из печати только к концу мая 1904 года, когда гастроли в Петербурге уже закончились. У горысовского издательства были цензурные осложне­ния с рассказом Юшкевича «Евреи». Они задержали весь выпуск.

«А тебе Бурении хорошее красное яичко поднес?! Вот старый гру­бый зверь», — комментировала Ольга Леонардовна выступление Буре­нина, предварявшее гастроли, в письме к Чехову (IV.4:361).

Православная Россия в конце марта праздновала Пасху.

Ожидая от «Нового времени» и в 1904-м нещадного «критическо­го битья» театра за его новую пьесу и жены — за Раневскую, Чехов при­зывал ее отнестись к критике безразличнее: «Растерзать вас уже нико­му не удастся, что бы там ни было. Ведь вы уже сделали свое» (11.14:76).

Сам он, сделавший свое, на Виктора Буренина не реагировал.

Неожиданный, но приятный подарок к Пасхе получили Чехов и художествениики от Кугеля. Замкнувшийся в 1904-м на своем журнале «Театр и искусство», Кугель предварил петербургскую премьеру «Виш­невого сада» статьей о новой пьесе Чехова «Грусть "Вишневого сада"» в двух номерах журнала — от 21 и 28 марта.

Откликаясь на просьбу Кугеля прислать ему текст до начала гаст­ролей, Чехов распорядился, чтобы Пятницкий, управделами «Знания», выдал критику корректурные листы «Вишневого сада».

«Значит, Кугель похвалил пьесу?» — уточнял Чехов у жены, не ве­ря до конца в известие, полученное из Петербурга (11.14:79).

Похвала Кугеля, подписавшего в 1896-м в «Петербургской газете» приговор его «Чайке» («Пьеса г. Чехова мертва, как пустыня»), была для него сюрпризом.

Художественный театр, воплотивший Чехова на сцене, и прочи­танный «Вишневый сад» заставили Кугеля пересмотреть его прежние представления о чеховской драматургии. Прежде он яростно — с «Чай­ки», «площадно изруганной» в 1896-м в «Петербургской газете», — от­стаивал идею «антитеатральности» чеховских пьес, противопоказанных драматической сцене. Чехов «Вишневого сада», узаконивший жанро­вые особенности и стилистику прежних пьес, уже классик, — сказал Ку­гель в марте 1904-го. Драма, втиснутая в рамки романа, эпоса, не утра­чивает драматизма, — признал он.

Эта эпическая составляющая в пьесах Чехова, поначалу показав­шаяся элементом «антитеатральным», делала их бессмертными, пере­жившими автора и время их создания.

Весной 1904 года Чехов перестал быть драматургом-новатором, вызывавшим раздражение петербургской критики несценичностыо своих пьес. Философов, не принадлежавший к числу поклонников дра­матурга, писал в «Петербургской газете» после столичной премьеры «Вишневого сада»: пьеса Чехова — «это начало академизма, т.е. неверо­ятное совершенство формы при бедности содержания, победа умения над вдохновением»12. Но и он пьесы не читал, судил о ней по спектаклю. 1 апреля в Петербурге он смотрел «Вишневый сад» художественников второй раз. В январе 1904-го был делегирован Худековым на чествова­ние Чехова в Москве.

«Знатоки восторгаются пьесой», — телеграфировал Чехову Стани­славский после того, как познакомился со статьями Кугеля в «Театре и искусстве», предварявшими гастроли, и поговорил с Амфитеатровым, встретив его днем 30 марта «у телефона». Он тоже получил знаньевский корректурный оттиск «Вишневого сада».

Амфитеатров «без ума» от пьесы, — передавала Ольга Леонардов­на Чехову. Иллария ей говорила, что Александр Валентинович «четыре ночи не спал, чтобы писать, и в отчаянии, что ие может всего написать, что у него в голове и на душе» после прочтения «Вишневого сада»1'1.

Успех «Вишневого сада» художественников у столичных журна­листов, не замеченных прежде в симпатиях к москвичам, был ясен им с первого представления.

У критиков, присутствовавших на первоапрельской премьере в су-воринском театре, как и у публики, она прошла на ура, — сообщала Че­хову Ольга Леонардовна. Успех у действовавшего в прессе театрально -критического бомонда был безусловен. Многие после окончания спек­такля поднялись на сцену и пришли за кулисы.

Ольгу Леонардовну, Станиславского и Немировича-Данченко по­здравили с премьерой и Кугель с Холмской, и Амфитеатров с Илларией Владимировной. «Чудная пьеса, чудесно все играют», — сказал Кугель Ольге Леонардовне (IV.4:363).

Арабажин и Дымов «ошалели от восторга», — сообщала она Чехо­ву (IV.4:363).

Арабажин, очарованный «чудной поэзией в прозе элегического ха­рактера», поместил наутро в «Новостях и Биржевой газете» маленький фельетон, где сравнивал «Вишневый сад» с прелюдией Шопена, охва­тывающей душу настроением грусти о невозвратном прошлом и неиз­бежной старости.

Дымов для своей рубрики «Листки» в «Биржевых ведомостях» со­чинил трогательную историю об ангелах, оберегавших в зрительном за­ле гастрольных спектаклей атмосферу сердечной теплоты, в которой так легко игралось художествеииикам.

В течение апреля 1904 года весь литературно-театральный Петер­бург побывал на «Вишневом саде» москвичей. Спектакль сыграли в сто­лице 14 раз.

Люди из молодости Чехова — Худеков, Суворин, Амфитеатров, Гу­ревич, дочь основателя «Северного вестника» и в 1880-х его сотрудни­ца, и младшие современники Чехова — Философов и С.Н.Булгаков, служивший в 1904-м в журнале Мережковских и Философова «Новый путь» секретарем редакции, — шли «на автора», на литератора, который дал жизнь московскому театру. Шли на Чехова. Они словно предчувст­вовали надвигавшийся в их жизни момент истины в отношениях с ним.

В свою последнюю весну драматург привел в театр новую критику, втянув «свой театр» в свой бывший литературный круг, расширенный молодыми интеллектуалами.

Театральная элита Петербурга шла в театр, как и прежде, «на актера».

Как и прежде, Кугель сожалел об отсутствии в темпераменте Оль­ги Леонардовны сверкающих красок и критиковал неподобающую в драматическом театре описательность в ее игре. Но, побежденный Че­ховым, сдался художествениикам, признав за ними «моральную силу», и сдабривал свои претензии к актрисе «ие в его вкусе» комплиментами мягкости, красоте и законченности рисунка в ее ролях.

Театральная критика Петербурга продолжала считать чеховскую драматургию несценичной.

«"Вишневый сад" написан несценично» - это мнение Россовского, рецензента «Петербургского листка»14.

В новой пьесе Чехова, как и в прежних, статика преобладает над динамикой, картины и рассказы над действием. Пьеса уязвима «с точки зрения сложившегося идеала драмы в обычном понимании теории сло­весности», — писал Измайлов наутро после премьеры «Вишневого са­да» в Петербурге15. И на следующий день в подробном анализе спектак­ля, сутки просидев над статьей, добавлял: «Как очень часто у Чехова, как почти всегда у Чехова, — это драма состояний, а ие действия, стоя­ния, а не движения»16.

Но в 1904-м «терзать» москвичей, игравших «несценичного» Чехо­ва, уже классика, академика, на «Дальнем Севере» никто не отважился. В 1904-м Буренин «шакалино» огрызался в одиночку. Даже «Новое время» ему не «подвывало».

Юрий Беляев, обозревавший в суворинской газете гастроли худо­жественников, тоже был побежден «Вишневым садом», этой «мечта­тельно-грустной современной комедией русских нравов», и сдавался аромату «Сада», его поэзии, прекрасному таланту Чехова со следами ду­шевной усталости, и театру, проникнутому духом и настроением автора.

Театр разыграл пьесу Чехова по его «нотам» - «нельзя лучше» — оценка Беляева17. Хотя в рецензии на премьеру «Вишневого сада» в Пе­тербурге и он своих традиционных претензий к театру не снимал.

«Неодушевленные предметы бывают одушевленнее иных действу­ющих лиц», — привычно поддевал он москвичей за избыток на их сцене описательности и перечислял весь набор стуков, громыханий, скрипов, свистов, предметов мебели — шкафов, колонок, кресел, диванчиков, проходился по птичкам, расслышав иволгу и кукушку, и по цветам виш­невого сада, смотревшим в окно18. И именно в рецензии на «Вишневый сад» художественников последней чеховской весны 1904 года Беляев, поигрывая словами, выпустил на волю бранно-шутливое словечко «пе-ретёпал», адресовав его Художественному: театр, по мнению Беляева, «перетёпал» в «Вишневом саде», как обычно, с бытовыми кунштюками.

Подхваченные журналистами производные от чеховского «недотё­пы» — «недотёпал» и «перетёпал» — стали впоследствии жаргонно-рас­хожими.

«"Новое время" нас хвалит, и "Вишневый сад" и нас»; «Наши вра­ги сложили оружие после "Вишневого сада"», — писала Ольга Леонар­довна Чехову, имея в виду статью Беляева о петербургской премьере спектакля и весь поток газетных откликов на нее, появившихся 2 и 3 ап­реля (IV.4:365).

Столичная пресса была много богаче московской. Богаче количе­ственно и иного качества. Москвичи, отозвавшиеся в основном пре-мьерному спектаклю 17 января, слишком любили и жалели писателя и слишком любили «родной» Художественный, чтобы оценить новую пьесу Чехова и последнюю его совместную работу с театром без слезы, заволакивавшей взгляд и размывавшей восприятие. Пресса гастрольно­го «Вишневого сада» отличалась от московской 1904-го свободой от «похоронных» настроений 17 января, охвативших зал, и глубиной ана­лиза чеховского театра затмила московскую.

Даже отклики Философова на московскую и петербургскую пре­мьеры «Вишневого сада» отличались друг от друга.

Второй раз Философов смотрел спектакль другими глазами. Смо­трел, отрешившись от реального контекста московской премьеры, ска­завшегося в его январской корреспонденции у Худекова.

«Для того, чтобы выйти из Чехова [...] «объективировать» его, на­до взглянуть на него с высоты птичьего полета», — сформулировал кри­тик, когда прошло время. 17 января подняться «на Эйфелеву башню ос­вободительного эстетизма» ему не удалось19. 17 января на сцене стоял смертник.

«Человечный объективизм», присущий Чехову, интуитивно чувст­вовал и Горький: «У Чехова есть нечто большее, чем миросозерцание — он овладел своим представлением жизни и таким образом стал выше ее. Он освещает ее скуку, ее нелепости, ее стремления, весь ее хаос с выс­шей точки зрения [...] Эта точка зрения неуловима, не поддается опре­делению — быть может потому, что высока» (11.16:124).

Новое произведение Чехова «не вплело нового лавра в венок писа­теля», — написал Философов в рецензии на спектакль, присланной в ян­варе из Москвы в «Петербургскую газету» — газету столичных литера­турных дебютов Чехова. В спектакле художественников он отметил тог­да только частность: левитановский пейзаж второго акта и новаторскую постановочную идею Симова: заднее полотно, расположенное полукру­гом, дало возможность избегнуть столь надоевших боковых кулис .

В рецензии на петербургскую премьеру «Вишневого сада» он по­вторил: «"Вишневый сад" ие носит на себе следов подъема драматичес­кого дарования Чехова. Если это не шаг назад, то топтание на месте»21.

Но, взглянув на Чехова в столице с авторской «высоты птичьего полета», овладев его «представлением жизни», осветившем академиче­ски совершенную пьесу, Философов узнал себя в чеховских типах, со­зданных Станиславским и Книппер-Чеховой, и осознал себя через них «немножко действующим лицом» чеховской драмы, драмы современ­ной жизни, драмы жизни в духовном тупике. «Мы почти все сидим в че­ховском тупике..,» — это была характеристика текущего исторического момента, подсказанная критику ситуацией чеховского «Вишневого са­да». «Жить так дальше нельзя, и вместе с тем [...] изменить в нашей жиз­ни мы ничего не можем [...] Мы актеры, разыгрывающие чеховскую пье­су»22, — говорил он от лица петербургской элиты, ощущая духовную близость современников из своего окружения, терявших почву под но­гами, к чеховским персонажам художественников.

Всех без исключения — и литераторов, и театральную критику, стоявшую на позициях приоритета эстетики в оценке пьесы, спектакля и актеров над идеологией, — автор «Вишневого сада» поднял на высоту «птичьего полета». Петербургские интеллектуалы разных эстетических и политических ориентации осознавали через Чехова в «Вишневом са­де» свою современность и место русской интеллигенции в ней, сдвинув­шей в 1860-х скрипучий воз русской жизни и оказавшейся в начале ве­ка, в условиях кризиса либерального движения, в духовном тупике.

Чехов заставил всех «думать о многом», — обобщал Амфитеатров (П.1.К.35.Ед.хр.30:10).

Благодаря Чехову, собравшему в зрительном зале суворинского те­атра в апреле 1904-го литературно-театральный Петербург, его театр -Московский Художественный — слился с интеллигентными кругами русского общества. В газетных и журнальных статьях о «Вишневом са­де» художественников пьеса Чехова и гастрольный спектакль москви­чей превратились из явления театрального в событие, всколыхнувшее русскую мысль, небезразличную к судьбе страны, ее общественной ис­тории, ее настоящему и будущему.

Чехов и Кугеля, читателя пьесы, выбил с привычной ему сравни­тельной горизонтали, где прежде лежала его точка зрения на драматиче­ское искусство. Она позволяла обозреть и высветить на этом поле лишь эстетические параллели: сценичность дочеховской драмы — и несце-ничиость Чехова, Александринка — МХТ и антитезы - повествователь-ность и драматизм. Чехов и Кугеля, как Философова, заставил занять авторскую позицию, отчетливую в «Вишневом саде», заставил встать на ту «высшую» точку зрения, откуда Чехов смотрел на «хаос жизни», обуздывая эпос — драмой. Бездейственной драмой, обездвиженностью, думал Кугель раньше, отказывая чеховской драме — в драматизме.

Посмотрев на пласт русской жизни, изображенной в пьесе, сквозь грустно-ироничный чеховский прищур, — сверху и с другого ее конца, Кугель увидел эту жизнь, протяженную у Чехова во времени от россий­ских реформ до текущего момента. Он рассуждал в своих мартовских статьях о новой пьесе Чехова, ее жанре и действующих лицах и - вслед за драматургом — о русской жизни «до воли» и после отмены крепост­нического рабства. Кугель высказался негативно о российских рефор­мах 1860-х, вызвавших печальные последствия. Жизнь «после воли» не просто драматична, она трагична — из-за отсутствия «догмата», то есть идеала, освещающего умирание дворянской усадьбы Гаевых, — писал Кугель. «Догмат», державший жизнь людей в российском обществе «в струне», рухнул в 1861-м, а «без догмата», скрепляющего жизнь, она стремительно покатилась к концу, — пояснял он. Кугель рассматривал центральный чеховский образ — Вишневый сад — как прообраз челове­ческой жизни, которая, как и усадьба Гаевых, обречена на слом, на сруб — на безжалостную ликвидацию, на смерть. «Пришла «воля», то есть свобода исследования, веры, стремлений, труда. Они же, обитатели «Вишневого сада», были счастливы тем,, что все у них было готовое: хлеб, идеи, верования, убеждения. Воля перевернула все. Она отняла у них Бога и поставила им непосильную задачу — найти смысл жизни по­сле того, как традиционный смысл ее был уничтожен. Ужас воли есть ужас бессмыслицы...» — обосновывал Кугель свое понимание концеп­ции и жанра чеховской пьесы23. Он прочитал в ней — трагедию; «Виш­невый сад» — трагедия судьбы, разговор с судьбой.

Ни в одной пьесе Чехов не являлся таким безнадежно-унылым, та­ким печальным пессимистом, — писал Кугель, следуя логике «эпоса» в рамках драмы, этого «фатального» движения к смерти, заложенного у Чехова в «грустную повесть похорон» дворянской усадьбы и ее обита­телей.

Диалог Чехова «мало похож на разговор действенной жизни», он бессвязен, если искать прямой целесообразности слов и поступков. Персонажи Чехова ведут разговор не друг с другом, а с судьбой, как в поэмах Метерлинка, — пояснял критик читателям журнала свое вос­приятие новой пьесы Чехова, — их речи приближаются к метерлинков-ской форме монолога: «Люди говорят, а судьба плетет, очко за очком, свое роковое кружево»; «ненужность разговоров вытекает из общего на­строения обреченных судьбе людей».

Амфитеатров тоже прочитал в чеховской комедии — трагедию.

Писатель чеховской генерации, Амфитеатров видел истоки траге­дии, отображенной в новой чеховской комедии, как и Кугель, — в ре­формах 1861 года, когда «порвалась цепь великая», ударив «одним кон­цом по барину, другим по мужику». Амфитеатров вторил Кугелю: и у Фирса, воспитанного в условиях рабства и получившего волю, не про­резалось своего «я», и симпатичные бессильные белоручки-орхидеи гибнут в «жизни вне жизни», ие найдя приложения в ней: трагически беспомощные, вяло-покорные, они кротко ложатся под колеса истории,

— писал Амфитеатров2,1.

Прошедший шестидесятную школу университетских профессоров

— юристов и обществоведов и будильниковскую — Курепииа и Кичее-ва, Амфитеатров мыслил исторически конкретнее Кугеля. Рок, судьба у Амфитеатрова - не мистические категории метерлинковского театра, а закономерности русской истории. Жизнь — ие просто движение к лик­видации ее, но гибель определенного общественного уклада, сложивше­гося в России после реформ 1860-х, и персонажи «Вишневого сада» ие просто марионетки, несущие на себе печать грусти и иронии автора и ведущие мистический, метерлииковский диалог с судьбой, — писал Ам­фитеатров. Они ведут диалог со временем, — считал он и делил дейст­вующих лиц новой чеховской пьесы не по близости к роковому исходу, как Кугель, от Фирса до Пети и Ани, не по степени их зараженности ге­ном смерти, высшей у Кугеля — в фигуре Фирса, «самой обмирающей» из вишиевосадских персонажей, а по поколениям, и каждому находил место в отечественной истории последних десятилетий — в этом «демо­кратическом эпилоге русского вольтерианства с безрадостным подсче­том его итогов», как писал он в мемуарах о Чехове после его кончины.

Фирс у Амфитеатрова — человек 40-х годов, обломок крепостной эпохи.

Помещик Симеонов-Пищик и Гаев — люди «выкупных свиде­тельств» и первичного дворянского оскудения. Гаев — семидесятник, он старше восьмидесятного поколения, в котором «эстетики и романтики не было ни на грош». Тем более облаченных в такую «идиллическую мечтательность, как у самозабвенного Гаева».

Купец Лопахин в амфитеатровом раскладе — почти девятидесят-ник. Еще чуть-чуть — и он дойдет до самоубийства, характерного для этой группы лиц последнего десятилетия века.

«Роковою сменою» поколений и создается, по Амфитеатрову, «трагический смысл» чеховского «Вишневого сада»: «Из четырех поко­лений одно — замогильное, другое поражено на смерть и ползет к моги­ле, третье живет и побеждает, как Лопахин, или замкнуто борется С жиз­нью, как Варя, четвертое входит в жизнь, отрицая все три первые, посы­лая улыбки новым солнцам новых идеалов»25.

В отличие от Кугеля, Амфитеатров считал Петю у Чехова не безна­дежной фигурой, а «надеждой будущего». Он выводил Петю и Аню из трагического ряда чеховских персонажей.

Кугель замыкал ими этот ряд.

«Я не запомню даже у Чехова такой безнадежной фигуры, как Тро­фимов»; «Самые молодые [...] едва расцветающие, как Аня, словно при­наряжены во все белое, с цветами, готовые исчезнуть и умереть. Сейчас запоют ангельскими голосами отходную, пахнет Вишневым цветом [...] и унесутся в глубь, в недра земли вытянувшиеся, недвижимые тела с за­остренными лицами», — писал Кугель в мартовской статье о пьесе Че­хова26.

Амфитеатров выстраивал другую схему движения чеховского сю­жета в вишневосадской эпопее. Она выдвигала Петю в лидеры общест­венно-исторического прогресса. Прогресса, а не умирания, как считал Кугель.

Сначала сидели на том счастливом месте, где было дворянское гнездо, энтузиасты красоты. Амфитеатров отдавал свои симпатии Ра­невским и Гаевым. Его сердце сжималось от гибели «конченых» людей и всей либеральной среды, «ласковой» у Чехова в «Вишневом саде» к людям низшего происхождения, лишенной социальных предрассудков.

На смену им пришли Лопахины — энтузиасты пользы.

Время, однако, не остановилось на Лопахине, фигуре обществен­ного промежутка, — считал Амфитеатров.

Впереди уже стоит «вечный студент».

«Вишневый сад» — это трагедия, почти античная, соглашался Ам­фитеатров с Кугелем, но вставленная в рамки современной комедии, — уточнял он свое определение жанра новой чеховской пьесы.

Трагедию он видел в исторической предопределенности смены по­колений.

Комедию, местами водевиль — в совместном повседневном суще­ствовании стариков и молодых.

Пиком жанрового синтеза в чеховском «Вишневом саде» он назвал сцену Раневской и Пети Трофимова в третьем акте спектакля, постро­енную на столкновении «жрицы наслаждений», несущей в себе все гре­хи вырождавшегося дворянского рода, с идеалистом-неоилатоииком, мечтающем о трудовом посестрии с любимой девушкой.

Полемика в Петербурге и тех, кто читал пьесу — Кугеля с Амфитеатровым, и тех, кто не читал ее — всех остальных с ними, разво­рачивалась в основном вокруг роли Пети Трофимова у Чехова и Пети Трофимова в исполнении Качалова. Она определяла для столичной критики звучание московского спектакля. В отношении к Пете и его выступлениям как перед интеллигенцией вишневосадской, помещичьей, дворянской, так и перед петербургской интеллигенцией, собравшейся в зрительном зале Малого, суворинского театра, столичные перья обнаруживали общность в осознании современной си­туации как «духовного тупика» и идейные расхождения — в оценке перспектив его преодоления. Рецензируя постановку «Вишневого са­да» в Художественном театре, рассуждая о жанре и тональности спектакля и о роли Пети как о ключевой фигуре драматурга, петербургские интеллектуалы размышляли о Чехове, о его мировоззренческих позициях, и обнаруживали при этом и свои эстетические пристрастия, и собственное отношение к текущему историческому моменту.

В мышлении Кугеля, замкнутого на театре, и Амфитеатрова, писателя чеховской генерации и публициста, Философову виделся «ду­ховный провинциализм». Ему казалось оскорбительным — превраще­ние художника в их статьях в пример для философии экономического материализма на тему о падении дворянского уклада и зарождении но­вых классов — земельных собственников и пролетариев, свободных от собственности. Сам критик, не испытавший влияния шестидесятников, искал своего Бога. Не находя его ни в Красоте, сфокусированной для него у Чехова в образе цветущего Вишневого сада; ни в общественных идеалах парламентской республики европейского тина, привлекательных для Амфитеатрова; ни в отрицании и того, и другого, Философов оценивал новое произведение Чехова и художественников критериями новопутейского христианства.

А те, кто в чеховской «Безотцовщине» именовались «представите­лями современной неопределенности», никого не судившие и никуда не зовущие, писали о том, что в «Вишневом саде» много грусти, но еще больше поэзии маняще-недосягаемых «золотых далей». Для них в но­вой пьесе Чехова, окутанной дымкой тихой ласки, законченно-красивая «старая жизнь» отлетала «неведомо куда» и «неведомо зачем». Она умирала, беспомощно-пассивно отступая перед какой-то неизвестной, неумолимо надвигавшейся «новой жизнью». «Новая жизнь — где-то там, над людьми, неведомая, безликая. Невидимая, слепая рука ее вла­стно хозяйничает в жизни, без умысла и без цели устраняет одних, вы­двигает других, и спокойная, непонятная, безучастно-жестокая, безос­тановочно течет дальше и дальше, не оглядываясь назад и не задумыва­ясь о том, что впереди», — писал петербургский -«Журнал для всех»27. На спектакле художественников «представители современной неопре­деленности» всматривались не в прошлое, в 1860 годы, где Кугель и Амфитеатров находили истоки современности, не в будущее России, маячившее для Амфитеатрова лз Петиных речах, устремляли свою мысль не к Богу, как Философов и Мережковские, а в повседневность свою и чеховских персонажей — нескладную, освещенную грустной иронией автора, и воспринимали действующих лиц «Вишневого сада» художественников как живых людей, своих современников.

Арабажин, критик «Новостей и Биржевой газеты», спрашивал в письме к Чехову, верно ли он угадал по гастрольному спектаклю, что Лопахин влюблен в Раневскую?

Гуревич узнала в Пете Качалова одного из бедных студентов «с Бронной». Эту исчезнувшую натуру зафиксировал и обозреватель «Журнала для всех». Студент у художественников - «самый настоя­щий, такой, какого еще, пожалуй, никогда не видела русская сцена, — писал он, — и г. Качалов сумел одухотворить его своей замечательной тонкой игрой. И улыбка, и мимика, и жесты, и искренний, неподдель­ный, настоящий русский способ говорить и спорить — все живое, веж­ливое, заправское, ни одной фальшивой, деланной черты, все настоя­щее. Точно вот он живьем выхвачен с Малой Бронной, из даровой «Ко­митетской» столовой; такие там есть, как две капли воды похожие»28.

Гуревич смотрела «Вишневый сад» дважды: иа премьере 1 апреля и еще раз на спектакле сразу же вслед за премьерой. С «высоты птичье­го полета», иа которую и ее поднимал Чехов, не могла сразу все разгля­деть «внизу». Со второго раза, освоившись с этой безымянной для нее высотой, она приметила массу деталей, и вещественных, и психологи­ческих, схваченных автором и театром в окружающей реальности и пе­редающих ее - средствами жизни, минуя театр как уводившую от жиз­ни театральность.

Она приметила, как короткая майская ночь переходит у художест­венников в первом акте в ранний рассвет.

Как пробежал «дробным шажком» в гороховой ливрее Фирс.

Как прошла Шарлотта в пенсне, в клетчатой дорожной накидке, с собачкой на веревочке.

Высмотрела фотографию рысистых лошадей, висевшую в кутке, в «диванной». У Гаевых, когда у них собирались генералы и губернаторы, был, кроме доходного сада, еще и конный завод, — решила Гуревич.

Конные заводы были и у Алексеевых, и у Стаховичей. Может быть, и это — деталь алексеевского контекста «Вишневого сада»?

Она оценила кошачью грацию Раневской; увидела в Гаеве и Ранев­ской - родных брата и сестру: и волосы у них рыжие, только поседев­шие у Гаева, и повадки, и легкомыслие, и склонность к веселью и мелан­холии у них одинаковые.

Во втором акте Раневская вышла в светлом платье и с красным зонтиком.

В вечер 22 августа иа балу у Гаевых в третьем акте музыка играла иа хорах «белой» залы. Симеонов-Пищик отплясывал за двоих и бойко дирижировал...

Прислушиваясь к реакции зала, чутко реагировавшего «на малей­шие подробности драмы, жанра, психологии», и читая петербургские рецензии, Немирович-Данченко не мог разобрать, что в успехе относи­лось автору, что спектаклю. Об этом он телеграфировал Чехову после премьеры (Ш.5:359). Но и рецензенты, не читавшие пьесу, восприни­мавшие ее через спектакль, с трудом вычленяли пьесу из спектакля.

«Сколько тут Чехова и сколько Станиславского, я не знаю, ибо не имею под руками авторских ремарок», — Беляев29.

«Не знаю, где кончается Чехов и где начинается сцена. До такой степени одно дополняет другое, до такой степени одно соответствует другому», — Философов30.

«Не знаю, как разбирать их игру. Они неотделимы от пьесы, и ког­да думаешь и пишешь о Гаеве, о Раневской и др., в то же самое время ду­маешь о Станиславском, Книппер и др.»; «Все исполнители превзошли себя, удивительно перевоплотившись в героев Чехова. Я долго не мог узнать Качалова в роли студента [...] Станиславский был удивительно типичным Гаевым. Нет! Этого мало сказать: он создал Гаева вместе с ав­тором...» — в один голос писали рецензенты, ие в силах отделить сочи­нение Чехова от сочинения Станиславского и Немировича-Данченко и актеров от персонажей (1.16:460).

«Впечатления от пьесы и от игры так цельны, так слитиы, что труд­но разъединить их», — признавалась и Гуревич31.

В «совершенной» постановке и исполнении Чехова молодым теат­ром, чей девиз — «как в жизни», об актерах «не приходится говорить: плохо или хорошо они играют. Игры как будто бы и не было, была жизнь и смерть старой усадьбы, подсмотренная зрителями при помощи сказочной шапки-невидимки. Была правда и поэзия самой жизни — в волшебной перспективе искусства», — писала Гуревич32. Она размыш­ляла об этой «сказочной шапке-невидимке» — о театральном приеме

«замочной скважины», как говорили об эстетике Художественного в на­чале века, или «скрытой камеры», как говорят теперь.

«Вишневый сад» на сцене московского театра — это «предел совер­шенства, в смысле [...] соответствия замысла и воплощения», — писал Философов, уравнивая роль автора и театра в успехе спектакля.

Театральные журналисты относили его скорее театру, чем автору.

Сценичным чеховский «Вишневый сад» «делают артисты», — счи­тал Россовский, рецензент «Петербургского листка»33.

Измайлов, рецензент «Биржевых ведомостей», был «покорен» именно спектаклем: «Огромное впечатление. Исполнение и постановка стушевывают то немного бледное, что есть в пьесе, не самой лучшей из чеховских пьес», — писал он в утреннем выпуске газеты, вышедшей 2 апреля 1904 года.

Номер 15 еженедельника «Театр и искусство» с рецензией редак­тора на первоапрельскую премьеру художественников вышел 11 апре­ля. Немедленный отклик Кугеля задержал издательский цикл выхода журнала к читателю.

Спектакль Кугелю понравился - «чудесно все играют».

Но он был изумлен несоответствием постановки — автору. Под­нявшись к Ольге Леонардовне за кулисы 1 апреля и поздравляя ее с премьерой, Кугель сказал, что «чудесно все играют, но не то, что надо»; надо играть трагедию, а «мы играем водевиль», — передавала она мне­ние критика мужу. «Я, верно, не то играю», — расстроилась она (IV.4:363,365).

Отправляя наутро после премьеры в печать очередной, 14-й номер «Театра и искусства» за 1904 год с рецензией иа премьеру «Юлия Цеза­ря», следующий после 13-го со второй частью статьи «Грусть "Вишнево­го сада"» — о пьесе Чехова, Кугель не удержался — журнал выходил раз в неделю — и сделал приписку: «Р. S. Я только что смотрел «Вишневый сад» Чехова. Играли превосходно, но что? После статей моих «Грусть "Вишневого сада"» я должен написать новые статьи под заглавием «Развеселое житье в „Вишневом саду"». Об этом любопытном превра­щении элегии в водевиль я поговорю в следующем номере»34.

В следующем, 15-м номере журнала Кугель, прочитавший в пьесе Чехова трагедию судьбы, писал о спектакле, показанном Петербургу: «Вишневый сад» предстал перед зрителем «в легком, смешливом, жиз­нерадостном исполнении [...] КОМИЧЕСКОЕ толкование пьесы было проведено замечательно тонко и очень искусно. Mes compliments: тут бездна режиссерской настойчивости и выдумки. Пьеса идет прекрасно, живо, весело [...] Это был воскресший Антоша Чехонте, и публика, с большим удовольствием смотревшая актеров, говорила все время:

— Как странно! Чехов написал фарс....»35

Статья Кугеля о премьере «Вишневого сада» художественников в Петербурге вышла из печати, когда уже высказалось большинство го­родских газет и ведущих столичных критиков. Мнение Кугеля, изумив­шегося «овидиевой метаморфозе» — превращению «элегии» в «воде­виль», — не было ии единичным, ни субъективным.

Петербург, воспринимавший пьесу Чехова через спектакль, дейст­вительно увидел в «Вишневом саде» Художественного театра — коме­дию.

Россовский писал о том, что, благодаря отличной срепетовке, уме­лому ведению разговоров на сцене, ловкому вплетению в сюжет спек­такля музыкальных и танцевальных номеров, благодаря, наконец, ста­тистам — артистам без речей в сцене бала, от «Вишневого сада» «веяло правдой, жизнью, фотографией с интересной КОМИЧЕСКОЙ дейст­вительности»36.

Измайлов — А.Смоленский замечал то же: в тоне спектакля столько жизнерадостности; так веет жизнью и от молодежи, и от увядающих, но не желающих увядать, и от сильно пожилых, и от замогильных стари­ков; среди типов «Вишневого сада» столько КОМЕДИЙНЫХ, целиком выхваченных из действительности, тут и господа, и прислуга, и гости на балу, что, похоже, театр перелистывает «страницы веселой КОМЕ­ДИИ»37.

Комедийность «Вишневого сада» чувствовал и Юрий Беляев. Она нравилась ему. Изругавший тяжеловесного «Юлия Цезаря», он благос­клонно принял Чехова именно за примеси «чего-то прежнего, беззабот­ного, смешного, чем он грешил в водевилях»38. Ему даже показалось, что у Ольги Леонардовны — переизбыток легкомыслия и беспечности и что ей не хватает интонаций «сердечной теплоты», что окрашивают чеховскую драму.

Похоже иа то, что театр, корректируя московскую премьеру, пере­дозировал в спектакле комедийности, доводя комедийные штрихи до водевильных, до карикатуры и трюков отдельных исполнителей, отме­ченных петербургскими рецензентами.

Петербургские поклонники чеховских импрессионизма, полуто­нов и поэзии сожалели о том, что Чехов повернул назад, а Художествен­ный театр, бросивший вызов своей «Чайкой» эстетике Александринки, пошел в Епиходове, в Шарлотте Ивановне, в Пищике и даже в Гаеве по ее стопам. Станиславский играл Гаева, эту наиболее скорбную, недо­уменную, рассыпающуюся у Чехова фигуру, «прекрасно», — писал Ку­гель, — но играл, как искуснейший «штукмейстер». Церемонно-чопор­ный Петербург коробило, что дворянин щекотал сестру и съезжал со скамейки, как мальчишка, «на собственных салазках» во втором акте и «запихивал себе в рот платок», изображая подступавшие рыдания, — в четвертом.

Гаева, любителя поболтать, если и жалели в столице, то как божье­го младенца, чуть тронувшегося, уже развинченного в уме юродивого, потешающего публику. Позже, в 1910-х, за Гаевым Станиславского за­крепилась репутация «психически ослабевшего братца» Любови Анд­реевны Раневской.

«Вспоминается воскресная Александринка», — с горечью писал Философов о Епиходове Москвина, замечая, сколько в этой роли «гру­бых подчеркиваний, сколько недостойной Чехова "грубой горбуновщи-ны"»\*. Ему было больно за Чехова, когда публика с особенным удоволь­ствием смеялась над пересоленным жар гоном конторщика39.

Епиходов — это не сюжет из фарса, это не болван, каким изобразил его Москвин, утрируя дурацкие слова, — спорил с театром Кугель, обви­няя Станиславского и Москвина в упрощенном подходе к этой трагико­мической у Чехова фигуре любящего и страдающего нескладного чело­века — недотепы. Нельзя играть «Вишневый сад» как «жанровую, лег­ким духом проникнутую беззаботную комедию», — кипятился критик и настаивал на том, что Епиходову нужно вернуть любовь к Дуняше и драму неудачника40.

Впрочем, Гуревич как раз увидела не достававшую Кугелю у Епи­ходова Москвина эту самую любовь к Дуняше и драму неудачника. Ей показалось, что фигура Епиходова у Москвина ие трагикомическая, а трагиводевильная и гениальный исполнитель просто вводит в заблуж­дение критику новизной актерской техники, исключая из своей бога­тейшей палитры приемы и краски распротр-р-рагического, как говорил Чехов. Гуревич сочувствовала этому назойливо-меланхолически-напы-щеиному несчастному самоучке, у которого, казалось и ей, «ум зашел за разум»4.

И оценки Муратовой, игравшей Шарлотту, были разные.

Философов доказывал, что приемы клоунады, примененные Ста­ниславским, Муратовой и Москвиным в решении образов Шарлотты и Епиходова, и окарикатуривание гостей на балу у Раневской — разруша­ют правду, какой она представляется современнику и какой он узнал ее в пьесе Чехова, искажают, деформируют ее: «Как бы дворяне наши ии вымирали и не разорялись, все-таки их пока много, и они не настолько -пали, чтобы взять себе гувернантку из цирковых наездниц и пригла­шать на бал исключительно какое-то карикатурное хамье». Сцена бала у художественников больше напоминает несостоявшийся бал с ряже­ными из «Трех сестер», чем бал в «Дворянском гнезде», — писал критик.

\* Горбунов И.Ф. — актер Александрийского театра, исполнитель эпизодических ролей. Выступал на концертных эстрадах с чтением своих комедийно-бытовых рассказов.

«Фокусы Шарлотты [...] — единственное развлечение и, быть мо­жет, единственный комический элемент пьесы. Но эти фокусы прикле­ены к действительности грустной и однообразной — обитателей «Виш­невого сада»», — замечал Кугель в преддверии гастролей, раздумывая над авторским определением жанра «Вишневого сада»: комедия42.

В третьем чеховском акте танец — на вулкане: все время чувству­ется натянутая струна, которая вот-вот лопнет, — читал Кугель в пьесе Чехова.

И не видел ничего подобного в спектакле. Художествениики тан­цевали «фигуры залихватской кадрили» «усердно, весело, от души», — писал он после премьеры. И танцевали «оптимистами», как будто жизнь в гаевском имении - «рай земной»43.

Сопоставляв пьесу и петербургский спектакль, Кугель огорчался, что театр, утратив чеховскую меланхолию, потерял и чеховский дра­матизм.

А Амфитеатров, напротив, приветствовал перевод чеховской грус­ти, минора — в мажор, трагедии — в набор острот, каламбуров ие ны­нешнего Чехова, а юного Антоши Чехонте из «Стрекозы» и «Будильни­ка». Чем больше водевиля, тем больше трагедии, — считал он.

Кто-то еще из газетчиков, в унисон с Амфитеатровым, доказывал, что добавление комедийных красок в палитру режиссера и актеров опа­ляет драму жизни — драму жизни в метафизическом плане — живым ее дыханием.

Кажется, театр все же передозировал в Петербурге ие только с ко-медийностыо. Убегая от похоронного настроения, так раздражавшего Чехова иа премьерных представлениях, театр перебирал, наверное, с жизнеутверждением. Несомненный «мажор» петербургского «Вишне­вого сада» художественников критика связывала с Петей и Аней.

«Ставки на сильного» в решении образа Лопахина ни у Чехова, ии у Леонидова не отметил ни один из рецензентов. С решением образа Лопахина Леонидовым столица соглашалась. Немирович-Данченко, продолжая работать с Леонидовым, убрал в роли - «хищника», снял с нее грубость, резкость и, по настоянию Чехова, вытянул из купца-кри­куна, из «мужика» Лопахина другую его сторону — тоску, связь с теми, кого он победил. Связь, его обессиливавшую.

«Нет, это не будущее. Здесь Чехов осекся», — писал Философов о Лопахине.

Лопахинские экономические идеи и мечта Лопахина о дачнике-фермере как о будущей общественной силе Амфитеатрову казались утопичными. Он не верил в практическую реализацию лопахинских прожектов и в будущую гегемонию русского буржуа из купцов, оплота нынешнего режима.

Ни малейшего восторга ие звучало в «унылом» победном вопле Лопахина — Леонидова; и имение он купил непреднамеренно; просто хмель ударил в голову или зарвался на торгах, — писал Амфитеатров.

Обозреватель «Журнала для всех» А.С.Глинка, писавший под псевдонимом Волжский, и вовсе не отделял Лопахина от Раневской и Гаева. Лопахин показался критику «слабым», «несчастным» и смешным «недотепой», как и другие чеховские персонажи; он пассивно отдавался стихийному процессу жизни, втянувшему его в коммерцию, подтолк­нувшему к обладанию «Вишневым садом»; он принял имение почти так же растерянно, как Раневская и Гаев выпустили его из своих рук.

Одобряя звучание роли Лопахина у Леонидова и поражаясь попа­данием Качалова в тип студента-бессребреника, большинство петер­бургских критиков не приняло «бодрости» молодых, утверждавшейся театром в финале. Петербург сходился на том, что эта интонация в принципе чужда Чехову.

Театральные люди столицы решили, что бодрость финала возник­ла в спектакле из-за отсутствия в нем Лилиной, игравшей Аню в мос­ковской премьере «Вишневого сада». Петербург боготворил Лилшгу. Молоденькая Аня Косминской покидала дом легко, радостно, без слез, не оглядываясь на Раневскую и Гаева, уже далекая им. Петербург пред­полагал, что Аня Лилиной была сильнее привязана к матери и дяде, чем к Пете, ее отрывавшим от дома, и что она тоже грустила, потеряв «Виш­невый сад».

Но больше всего за бодрые, мажорные нотки доставалось в Петер­бурге весной 1904 года не Ане - Косминской, а Пете — Качалова.

Трофимов Качалова предстал перед петербургским зрителем ро­мантически пылким, восторженным и по-студенчески задорным юно­шей. «Бодрые» слова, вложенные в его уста Чеховым, артист произно­сил, — утверждал Кугель, — «по прямому их смыслу», обрушиваясь на ленивую интеллигенцию. Но едва ли он сам иной, — спорил Кугель с те­атром. В статьях о пьесе Чехова «Грусть "Вишневого сада"» он настаи­вал на беспросветном пессимизме фигуры «вечного студента» у Чехова. Чеховский Петя у Кугеля — облезлый барин, облезлый во всех смыслах. Худосочный, с бородой, растущей, как перья, потерявший шевелюру в погоне за высшими целями жизни, с уснувшим инстинктом пола, крася­щим жизнь истинных счастливцев, чеховский недоучившийся студент не может бодро смотреть в будущее, как смотрят люди жизнерадостные, у которых полнота бытия совершенно закрывает мысль о неизбежности конца, — писал Кугель накануне премьеры. Жизнедеятельность Пети недоразвита, она на уровне скрытого пульса. «Трофимов воплощает встревоженную, гипертрофированную нервозность и чуткость обречен­ного человека», — суммировал критик в первой, мартовской статье цик­ла статьей о пьесе Чехова впечатления от прочитанного'1'5.

И формулировал в итоге своих размышлений о литературном об­разе и о сценическом в спектакле москвичей, что в жизнеутверждении, исходившем от Качалова, — «извращение перспективы».

Кугель напоминал читателю, что Чехов всегда и неизменно рисует жизнь бесцельную и бессмысленную, тусклую и обреченную. «Когда люди говорят: «Мы не узнаем счастья, его увидят другие», — они не мо­гут говорить это тоном счастливцев. Вообще, говорящие о счастье уже несчастны, как говорящие о здоровье всегда больны. О счастье не гово­рят, его чувствуют [...] Он должен давать нам всем своим складом, всею своею непригодностью, облезлостью, что он «недотепа», что он никак в люди не вышел и выйти ие может». От Пети должно исходить «впечат­ление напрасных усилий идеализма осветить жизнь и научить свету лю­дей», — спорил Кугель с трактовкой роли Пети в петербургском спек­такле художественников45.

В отношении к недотепистости Пети у Чехова с Кугелем солидари­зировались и Гуревич, и Философов.

Петя Трофимов - «всеблаженный человек», — Гуревич уравнивала Петю с Гаевым: «Не один Гаев иа Руси любит поговорить»4\*'.

Мажор, с каким зрители расходились со спектакля, Философов считал всего лишь финальным аккордом, не вытекавшим из сути пьесы: «Один аккорд, для отвода глаз».

Петя Трофимов — отнюдь ие революционер, и в творчестве Чехова Петя Трофимов и Аня — отнюдь не новое слово, — считал критик. Эти молодые — такие же жертвы оскудения современного общества, как Ра­невская и Гаев, и остановить этот процесс невозможно, — рассуждал Философов — Чацкий. Он не верил в реальность переустройства мира на основе социальной справедливости, провозглашаемой Петей — ти­пичным чеховским персонажем.

Мажор, апология «новой жизни», прозвучавшие в финале петер­бургского «Вишневого сада» Художественного театра, — это натяжка, — утверждал Философов: «И где этому лентяю, «вечному студенту», и этой избалованной птичке победить мир? Они ушли только для того, чтобы начать плести новую бесконечную паутину чеховских будней с жалкими мечтами о Москве».

Философов отстаивал в чеховском «Вишневом саде» отчетливую для него чеховскую идеологию тусклой повседневности, лишенной божественных откровений, — и не мог принять насилия над ней театра, показавшего на гастролях комедийно-мажорный спектакль.

Амфитеатров солировал поперек критического хора. Он не согла­шался ни с Философовым, не находившим выхода из «чеховского тупи­ка»; ни с Кугелем, отпевавшим Трофимова точно так же, как порефор­менных дворян Раневскую, Гаева и как Фирса, обломка крепостной эпо­хи; ни с Эфросом, рецензентом московской премьеры «Вишневого са­да». Эфрос не сомневался, что Петя говорит больше с верой, чем с убеж­дениями, и не возлагал на него особых надежд в смысле будущего Рос­сии.

Амфитеатров один из всех, писавших о премьере «Вишневого са­да» в Петербурге, слышал в 1904-м, как созревают в русском обществе новые идеи, видел, как вырастают новые люди, и приветствовал их по­явление в творчестве Чехова.

Он видел в образе чеховского Пети Трофимова убежденного лиде­ра. Петииы идеи он считал вполне выношенными, глубоко продуман­ными. Чеховский Трофимов — кандидат в толстовцы или, скорее, в «Проблемы идеализма», — пробросил Амфитеатров, прочитав пьесу до того, как посмотрел спектакль, и указав на принадлежность чеховского студента к идеалистическому направлению русской мысли. Сборник статей «Проблемы идеализма», изданный в 1902 году, собрал под своей обложкой мыслящую российскую интеллигенцию. Среди его авторов — С.Н.Булгаков, Е.Н.Трубецкой, Н.А.Бердяев, другие философы, члены московского Психологического общества. Философы-идеалисты, кри­тики позитивизма, критики социальных теорий Чернышевского, пуб­лицистов-народников во главе с Михайловским и легальных марксис­тов размышляли над тем, как и чем жить в условиях «чеховского тупи­ка», в который загнана русская интеллигенция. Они искали идеалы ие в общественном переустройстве, а в основе самой личности, в ее духов­ной и общественной работе во благо каждого человека и сосредоточива­лись в своих исканиях на проблемах нравственных, выводящих к про­блемам этики.

Тезисы речей Пети Трофимова о будущем России можно найти хо­тя бы в статье «Основные проблемы теории прогресса» С.И.Булгакова, недавнего марксиста, перешедшего на позиции «критической филосо­фии» и «нравственного идеализма».

Осенью 1904-го, откликаясь на смерть Чехова, Булгаков выступил в Петербурге и в Ялте с лекцией «Чехов как мыслитель», тогда же изданной, где развивал идеи «Проблем идеализма» — в контексте по­следней чеховской пьесы.

Он солидаризировался с чеховским Петей в том, что цель прогрес­са - «возможно больший рост счастья возможно большего числа лиц». Но он понимал, что эта цель неосуществима, так как «погоня за всеоб­щим счастьем как целью истории — есть невозможное предприятие, ибо цель эта совершенно неуловима и неопределенна»47. И останавливался в своей лекции о Чехове на том, как мало льстил Чехов русской интел­лигенции в своем художественном творчестве, как скептически отно­сился к ее нравственности и исторической и деловой годности, какой неблагоприятный диагноз духовного состояния общества ставил в год войны.

Мировоззрение Чехова, стоявшего за Петей, Булгаков, автор бро­шюры «Чехов как мыслитель», определил как оптимопессимизм: Чехов верил в то, что в России через 200 - 1000 лет наступит процветание и каждый будет счастлив, но вера его — не победная, а тоскующая48.

Спектакль москвичей и Петя Трофимов Качалова отлучили Ам­фитеатрова и от толстовских теорий, и от мыслителей-идеалистов, и развернули в сторону Горького, одержимого в канун 1905-го ие фило­софскими, а революционными идеями. Амфитеатров уловил связь Пе­ти Трофимова Качалова не с Толстым и Булгаковым, а с Горьким, прак­тическим господином, чья мысль сопрягалась с реальным действием против российского самодержавия, а не с утопией.

По прогнозам Амфитеатрова, именно студент, разделявший горьковские идеи, призван двинуть российскую историю дальше, чем двинул ее Лопахин, сменивший в роли хозяина имения никчемных по-мещиков-«орхидей» и побеждавший «с тоской». Критик верил в силу Петиных у Качалова убеждений и порывов, как он верил в Горького:

Безумству храбрых поем мы песню! Безумству храбрых поем мы славу! Безумство храбрых вот мудрость жизни, —

цитировал он горьковские строки вдогонку чеховским бессребре­никам, бегущим гордо и без оглядки в новую жизнь49. Политические симпатии Амфитеатрова не оставляли сомнений. Он верил в Россию, свободную от произвола монарха. Он верил в лучшую жизнь чеховских молодых людей, свободных от обременяющей их собственности, как ве­рил в будущее и своих малолетних детей. И благословлял чеховских Петю и Аню, новых, свободных людей, сильных своей свободой, столь же высоким горьковским слогом — строить новую, свободную, демокра­тическую Россию: «Ане — ие надо «Вишневого сада», — оплакала она уже по нему свои девичьи слезы! Пете ие надо услуг буржуа Лопахина и толстого его бумажника: смеется он над деньгами... Чайка и Буревест­ник — нищие и свободные — встрепенулись и с криком взвились в воз­дух. Счастливый путь! Летите — и да хранит вас Бог, племя младое, не­знакомое! Храни Бог цветы, которые распустятся на старых могилах!»50

Чеховский Петя — это Буревестник, подобный молнии, а Аня — чеховская Чайка, обручившаяся с новой жизнью, и они летят — в новую жизнь, — писал Амфитеатров в своей рецензии на гастрольный «Вишневый сад».

А когда во втором акте романтически взволнованный Петя — Ка­чалова и Аня — Косминской выбежали из-за кладбищенской часовенки и остались вдвоем, Амфитеатров, абстрагируясь от ландшафтного ряда в декорации Симова под Левитана, от равнины, тихой речки за горизон­том, от березок или сосенок, решил, что навстречу ветру и наплываю­щей волне бегут и поют сквозь шум прибоя не Петя и Аня, а студент с курсисткою с картины Репина «Какой простор». Он вывел Петю Качалова и Аню Косминской из сферы театра и ввел в современный ис­торико-культурный контекст. Картина Репина «Какой простор» появи­лась в 1903-м и воспринималась многими, и Амфитеатровым конечно, как аллегория созревавших среди молодежи революционных — горьковских настроений. Вот и университетский товарищ Чехова док­тор Г.Россолимо, вспоминая свою встречу с Чеховым на похоронах их сокурсника, погребальное шествие и впереди него идущих студента и курсистку с гордо поднятыми головами, воскликнул: «Какой простор!» Чехов, шагавший рядом с Россолимо, будто бы ответил ему: «Вот они, те, которые хоронят старое и [...] вносят в царство смерти живые цветы и молодые надежды» (11.21:500 — 501).

Но Чехов репинских и горьковско-амфитеатровских надежд на студентов и курсисток не возлагал, и Булгаков, цитируя Чехова на посмертной лекции о нем, подтверждал авторским словом наличие пес­симистических нот в оптимизме Пети: «Пока это еще студенты и курси­стки — это честный, хороший народ, это надежда наша, это будущее России, но стоит только студентам и курсисткам выйти самостоятельно на дорогу, стать взрослыми, как и надежда наша и будущее России обра­щается в дым», — говорил Чехов тем, кто безоглядно верил в питомцев российских университетов, в современную российскую интеллигенцию (11.10:101). Он знал, что из студентов выходят «несытые чиновники, во­рующие инженеры» и притеснители студентов, и называл таких пофа­мильно: публицист Катков; обер-прокурор Синода Победоносцев, тот, что вытравил Чичерина из Московской думы... «Я не верю в нашу ин­теллигенцию, лицемерную, фальшивую, истеричную, невоспитанную, ленивую», — говорил Чехов, завершая мысль о студентах и курсистках.

Те, кто понимал Чехова, не могли не расслышать в монологах Пе­ти чеховской интонации: «Чехов — все Чехов, если бы он и захотел, так все-таки не мог не быть самим собой»51. «Журнал для всех», печатавший Горького и чеховскую «Невесту», не верил в чеховского студента — бу­ревестника: «Петя Трофимов стоит перед развалинами старой жизни в «Вишневом саду» с своим призывом к работе и счастью лучшей жизни; но не как вещий буревестник несется он навстречу восходящей жизни, а скорее только как мечта, светлая, радостная, но уже тронутая все-таки, поврежденная тоской и теплым^ недосказанным сочувствием к стонам умирающего "Вишневого сада"»52.

Философов также не раз повторял, что если обновление русской жизни и наступит, то, конечно, не из трофимовских книг, учений и веро­ваний, и нападал на критиков вроде Амфитеатрова, находивших в Чехо­ве «гражданскую бодрость», как на «окончательно потерявших всякое зрение» (11.18:142,145).

Бунин, не любивший чеховских пьес, над чеховским Петей Трофи­мовым в мемуарах о Чехове подтрунивал, считал Петю «в некотором роде буревестником...»

«В некотором роде...»

Впрочем, и в отношении к интеллигенции Чехов, наверное, был двойственен. И все разгадывавшие его художественные образы были равно правы. В них можно было вчитать и непосредственную веру пи­сателя в Горького и в тех «новых людей», которых «то и дело выгоняют из университета» и которые «то и дело в ссылке», и сознательное неве­рие в них в качестве двигателей общественного прогресса.

Тенденциозность, прибивавшая Чехова в статьях Амфитеатрова о «Вишневом саде» к стану Горького, уводила критика от Чехова. Он не улавливал в Петиных речах чеховской интонации неопределенности — «если бы знать...»

Но Чехов наслаждался поворотами амфитеатровского анализа. Амфитеатров попадал в его желаемое, пусть и не осуществленное, не удавшееся ему в Пете и Ане. Амфитеатров своими статьями о «Вишне­вом саде» разрушал так ненавистную ему репутацию нытика, и он был благодарен приятелю.

Уже первая статья Амфитеатрова в «Руси» о «Юлии Цезаре», от­крывшем гастроли, показалась Чехову верной в подходах, в оценке спектакля и в восприятии общей интеллигентности, отличавшей худо­жественников от всех остальных российских театральных трупп.

Обе статьи Амфитеатрова в «Руси» о «Вишневом саде» - от 3 и 4 апреля — Чехов прочел по два раза и с «большим удовольствием». О чем сообщил автору: «От этих Ваших рецензий так и повеяло на меня чем-то давним, но забытым, точно Вы родия мне или земляк, и живо встала у меня в памяти юбилейная картинка «Будильника», где около Курепина и Кичеева стоим я, Вы, Пассек с телефонной трубкой у уха; и кажется, что юбилей этот был лет сто или двести назад» (11.14:84). Че­хов явно расчувствовался, вспомнив себя — молодого, полного надежд

— в те счастливые, беспечные курепинско-кичеевские будильницкие дни.

Юбилей «Будильника», общей колыбели литературных отроков Чехонте и Мефистофеля из Хамовников, их литературного гнезда, отме­чали в 1885-м, писателей связывало двадцатилетие — целая жизнь!

В 1904-м Амфитеатров работал над романом «Восьмидесятники»

— о себе, своих сверстниках и о Чехове 1880-х. Он много думал об их об­щей молодости, вводя в беллетристику мемуарный элемент, говоря о действительных событиях и о многих известных лицах 1880-х без «псевдоиимных масок»: о Тургеневе, Толстом, Михайловском, Чупрове.

И намеренно заслонял конкретную индивидуальность молодых в ту по­ру писателей — свою, Чехова и других — типом писателя-восьмидесят­ника. Его литературные «автопортрет» и «портрет» Чехова 1880-х в ро­мане не подписаны настоящими именами, хотя впоследствии современ­ники, их общие знакомцы, узнавали Чехова в литераторе Брагине. Бра-гин и его приятели начинали в период «сумерек литературных богов», в тот период, когда Тургенев умирал, Толстой уходил из художественной литературы, а молодежь — Чехов, Амфитеатров, Немирович-Данченко — под аккомпанемент воя об упадке русской литературы завоевывала ее, сознавая себя в эпоху Александра III, сменившую «эпоху освобождения», новым литературным поколением.

Двухтомное издание романа Амфитеатрова вышло после смерти Чехова, в 1907 году.

Амфитеатрову хотелось повидаться с прототипом Брагииа, уточ­нить перспективу образа.

И Чехову хотелось повидаться с приятелем. Тот, сидевший в Цар­ском Селе в «положении весьма висячем» — «вроде щедринского зайца у волка под кустом: может, съедят, а может быть, и помилуют», — соби­рался, если не съедят, в Крым через Москву.

Чехов высчитывал дни: если Амфитеатровы выедут из Петербурга после 1 мая и остановятся в Москве, «то учиним свидание [...] в каком-нибудь ресторане», — писал он Амфитеатрову 13 апреля 1904 года (11.14:75).

Но вместо Москвы и Крыма Амфитеатров угодил в Вологду и с Чеховым так и не свиделся. Сам он после октября 1917-го так объяснял причины своей второй политической ссылки: «Статья о беспорядках в Горном институте и [...] помешал Плеве устроить еврейский погром в Киеве»53. Плеве в 1904-м — шеф жандармов.

В Вологде ссыльный Амфитеатров получил сборник «Знания» за 1903 год, поступивший наконец подписчикам и в продажу, перечитал «Вишневый сад» и написал Чехову: «Не знаю, как Вы сами понимаете об этой Вашей пьесе [...] по-моему мнению, при всем большом успехе, ни публика, ни критика еще не добрались до всей ее прелести и будут открывать в ней одну глубину за другою долго-долго, все более и более в нее впиваясь, любя ее и к ней привыкая» (П.1.К.30.Ед.хр.35:14).

И был в Петербурге еще один человек, который ждал - жаждал свидания с Чеховым, с его новой пьесой. Это Суворин. Все последние годы, как и раньше, он пристально следил за Чеховым, мысленно не прерывая с ним односторонний диалог. Ему не хватало их прежней бли­зости, оборвавшейся в конце 1890-х, их личного общения, их разговоров о литературе, на шестидесятные, восьмидесятные и другие темы, о всей России.

Суворин еле поспел на последнее свидание с художником, талант которого, несмотря на их разрыв, по-прежнему волновал его ум.

Весь апрель почтенный издатель и редактор авторитетной пропра­вительственной ежедневной столичной газеты был занят неудачами России в дальневосточной военной кампании. Он сам каждый день ос­вещал ее ход в своей публицистической колонке «Маленькие письма». Театр, пусть и знаменитый, из-за этих исторических событий не попа­дал в злобу дня. Весь месяц Суворин отодвигал свои литературно-теат­ральные интересы до более спокойных времен.

В конце апреля, под самый конец гастролей, Суворин все же вы­рвался на «Вишневый сад» художественников. А когда вышла в «Новом времени» его рецензия на спектакль, стало ясно: Буренин, предварив­ший приезд москвичей в столицу «Критическими очерками» в «Новом времени», окончательно нейтрализован; «иововременская клика», проч­но удерживавшая свои античеховские позиции в Петербурге с 1901 года, к концу гастролей весны 1904-го пала и сражение на «Дальнем Севере» Московский Художественный с четвертой атаки на город — выиграл по всей линии литературно-театрального фронта.

Сам спектакль, однако, — постановка, актеры, роли — не слишком занимал Суворина, хотя он одобрил его и схватил ряд деталей - в дока­зательство того, что на «Вишневом саде» москвичей он был. Как и Бе­ляев, он услышал кукушку в птичьем гомоне, доносившемся в первом акте из распахнутого в сад окна. Кукушку услышали самые тугоухие в дальних рядах партера и иа ярусах. Ее нельзя было не услышать, как и грозу, «рокотавшую» в «Юлии Цезаре». И читал он не одних нововре-менцев, своих сотрудников, - Беляева и Буренина. У Кугеля, к приме­ру, он позаимствовал образ танца на вулкане - в третьем, бальном акте чеховского «Вишневого сада». Но позаимствовал лишь образ.

У Кугеля вулкан - явление мистическое, непознаваемая стихия, враждебная человеку, обрекающая его жизнь на «ликвидацию».

«Вулкан» Суворина - вся Россия, безнадежно нищая Россия с позорно замершей внутри себя энергией общественного созидания.

В рассуждения Кугеля о жанре пьесы и в его анализ спектакля Су­ворин не вникал. Поносивший в 1896-м чеховскую «Чайку», Кугель так и остался для него, спасавшего, редактировавшего пьесу после ее петербургского провала, глашатаем «жужжащего» «литературного жи-довства»54.

«Говорят, наслаждаются природой, изливаются в чувствах, повто­ряют свои излюбленные словечки, пьют, едят, танцуют, — танцуют, так сказать, на вулкане, — оговорил Суворин плагиат в своем отклике на «Вишневый сад» москвичей, — накачивают себя коньяком, когда гроза разразилась, или вспоминают свои амуры, плачут, кричат в бессилии и, — выходил Суворин к своей теме, — как стадо беззащитных овец, без­молвно уходят в такую же жизнь, бессмысленную, недеятельную, глу­пую, с постоянной надеждой ленивого нищего»1'"'.

Пейзаж и звуки природы, танцы и вещи, избыточные, с точки зре­ния Суворина, у художественников, не мешали его встрече с Чеховым, не заслоняли от него Чехова, созерцавшего с высоты «Эйфе левой баш­ни», как говорил Философов, российскую действительность. И «по чув­ству поэзии русской природы», и по чувству «русского быта», и по об­рисовке людей как типов пьеса выше постановки, пусть и тщательной и добросовестной по отношению к Чехову, — сказал Суворин, отдав долж­ное режиссуре. И на этом с театром в рецензии на спектакль покончил: когда есть «умное слово» и «живая человеческая мысль», собачий лай и кукушка — лишнее, иллюстрация текста высшей литературной пробы, который в иллюстрации не нуждается.

Суворин смотрел спектакль — и беседовал с автором. Ловил его «умное слово» и «живую мысль».

Ему было о чем побеседовать с ним.

Поклонник «Чайки», Суворин не принимал ни «Дяди Вани», ии «Трех сестер». Считал, что Чехов втиснул свою безграничную широту, явленную в «Чайке», в узкую атмосферу провинциальной жизни с ее худосочными идеалами: «В Петербург!» или «В Москву!»

«Вишневый сад», который «шире даже «Чайки»», — он признал лучшей пьесой Чехова: «Ни Москва, ии Петербург тут уже не помогут». Он чувствовал в пьесе «страдальческую душу» поэта, его притягивав­шую, и под пером Чехова, который в этот раз не уже своего таланта, — «всю Россию» с ее разорявшимися культурными гнездами и всю «горь­кую правду» о процессе вырождения «нашей интеллигенции».

Не читавший пьесы Чехова, как большинство петербургских зри­телей, Суворин прочитал в ней — сквозь спектакль, поверх спектакля — трагедию не мистическую, как Кугель, а политическую. Это его форму­лировка. Разрушение дворянской жизни, дворянского быта, культур­ных гнезд, их благополучия, их достатка — это «трагедия русской жиз­ни», в которой, при всей ее исторической предопределенности, виновна дворянская интеллигенция, распущенная, халатная, погрязшая в благо­родных разговорах и монологах — и ничего не делающая.

Суворину апреля 1904-го, слуге режима Александра III, человеку буржуазных идеалов, казалось: его с Чеховым ничто не разделяло.

Ему казалось, что вину за гибель России, скатившейся после ре­форм 1860-х и вследствие их к позорной, унизительной нищете, Чехов, как и он, возложил на образованный класс.

Ему казалось, что поэзия Чехова в «Вишневом саде», ценности Че­хова, не дворянина по рождению, но «русского человека до мозга кос­тей», — там, в процветавших «до воли», ослабившей догматы самодер­жавия и всю Россию, «дворянских гнездах», в крепком, трудовом дво­рянстве, в его честности, порядочности, в достоинстве.

Каждый из сидевших в зале перетаскивал Чехова в свой стан. Че­хов, никого не обвинявший и никого не превращавший в героев, при­надлежал всем - Кугелю, Гуревич, Амфитеатрову, Булгакову, Суворину — и никому.

Яркие публицисты, два полюса русской общественной мысли вес­ны 1904 года: Амфитеатров — антимонархист, прошедший через поли­тические репрессии, и Суворин, редактор-издатель «Нового времени», рупор, трибуна монаршей власти, — выделялись на фоне политически неангажированной разноголосицы петербургских театральных обозре­вателей и рецензентов своей четкой идейной позицией, связанной с оценкой царствования Александра II и текущей современности. Они оба поднимались - вслед за Чеховым, как Горький, как Философов, как Кугель, — на высоту птичьего полета, до которой долетали сами, на ко­торой парили сами, и размышляли о пьесе Чехова и о спектакле, «объ­ективируя» их, в категориях внеэстетических и в соответствии со своей идеологией.

Один - Амфитеатров — увидел в «Вишневом саде» Чехова эпиче­скую картину исторического прогресса, к финишу которого выходил «буревестник» - студент Петя Трофимов.

Другой - Суворин - рассмотрел в новом произведении Чехова картину вырождения нации, начавшегося с освободительных реформ.

Читая пьесу сквозь спектакль, поверх спектакля, Суворин, госу­дарственник, державник, как сказали бы сегодня, жалел Россию, свое и Чехова отечество, страну «ленивых нищих», «жалких овец». Какой ее якобы изобразил Чехов в «Вишневом саде», страдая за нее, как истин­но «русский человек до мозга костей», — педалировал эту тему Суво­рин. Сближая политические позиции Чехова с собственными, он жа­лел «вместе» с Чеховым их Россию, их родину, в которой русский че­ловек так опустился, что не находит в себе «никакого протеста, кроме слез и причитаний и согнутой, понурой спины [...) Лица исчезли, оста­лись спины», которую показывают действующие лица при окончатель­ном падении занавеса, — писал Суворин.

Он жалел Россию, как, он думал, жалел ее Чехов, и не жалел опус­тившуюся до безликой стадности дворянскую интеллигенцию, как не жалел ее Чехов в «Вишневом саде», казалось ему. Гаев - «честный чело­век, полный хороших монологов о самостоятельности, самосознании, независимости и т.п. добродетелей, вычитанных и воспринятых из хо­роших книг», обратившийся с одушевленной речью к столетнему книж­ному шкафу, — «это очень зло» у Чехова, — считал Суворин. Станислав­ского в роли Гаева он не заметил. Как, впрочем, и других актеров.

Суворин сам «зло» судил дворян, выросших «в старых гнездах, сделанных отцами и дедами при крепостном труде», — беспечных, без­заботных, вроде чеховских Раневской и Гаева, развращенных крепост­ным трудом, — «ничтожнейших» из людей.

Он «зло» судил Лопахиных, «полуинтеллигенцию-кулачество», которое «несколько почистилось и сознает свою отсталость перед обра­зованностью».

Но злее, раздраженнее, чем всех, и с плохо скрываемым высокоме­рием он судил социально близкую себе и Чехову «интеллигенцию, впрыснутую в дворянство», — Петю Трофимова, который «говорит хо­рошие речи, приглашает на новую жизнь, а у самого нет хороших ка­лош». Выбившийся из бедности к обеспеченной, буржуазной жизни своим трудом, трудоголик, Суворин презирал чеховского Петю за ни­щету, за бессребреничество как следствия все того же российского ниче­гонеделания. Суворин начала XX века осуждал пропагандистов либе­рально-демократических идей - бездельников — как жалких болтунов.

Рецензией на «Вишневый сад» художественников Суворин послал в Ялту свой одический привет автору, драматургу, единственному герою пьесы и шире — национальному герою, нарисовавшему «широкие слои нашей интеллигенции», осознавшему ее беду и открывшему простор русской мысли об отечественной общественной истории и печальной современности.

Это была последняя заочная встреча Чехова с Сувориным. Итого­вая, как с Лейкиным.

Утром 29 апреля Чехов, подписчик «Нового времени», читал «Ма­ленькое письмо» Суворина. Можно только догадываться, с каким инте­ресом он читал это газетное послание человека, который так много сде­лал для того, чтобы он, Чехов, стал тем, кем стал. Ольга Леонардовна и художествениики обсуждали с Чеховым статью Суворина уже лично, в Москве. Обменяться письмами им не пришлось, и реакция иа нее Чехо­ва и театра, не зафиксированная источниками, неизвестна.

Чехов, которому в 1880-х доставалось за отсутствие гражданских добродетелей, за беспринципность, то есть за то, что его литературная деятельность чужда всякого интеллигентского направления, как гово­рил Михайловский, вовлек в дискуссию о своей последней пьесе в ис­полнении Художественного театра лучших людей России, тех, кому ее настоящее и будущее было не безразлично. Полемика вокруг «Вишне­вого сада» в Петербурге окончательно развеяла миф о том, что Чехов — писатель беспринципный. А если собрать все то, что написано о «Виш­невом саде» в Петербурге, получится нечто подобное исторической книге «Вехи» с подзаголовком «Сборник статей о русской интеллиген­ции». Она вышла в 1907-м. Задолго до поражения идей либерального сознания в первой русской революции, зафиксированного в «Вехах», литературно-театральный Петербург осмысливал свой и «чеховский тупик» — духовный кризис русской интеллигенции, размышляя о «Вишневом саде» Чехова и художественников. Многие из рецензентов гастрольного «Вишневого сада» и пьесы, вышедшей в мае вслед за гаст­ролями москвичей, участвовали и в «Вехах», и в контрвеховских сбор­никах — в полемике вокруг исторической роли интеллигенции в судьбе России. «Вишневый сад», пьеса и спектакль, задолго до «Вех» выявили идейный разброд в ее рядах.

29 апреля 1904 года Художественный театр закончил четырнадца­тым «Вишневым садом» и статьей Суворина в «Новом времени» петер­бургские гастроли и закрыл сезон 1903/04 гг. Это был последний «Виш­невый сад», сыгранный при жизни Чехова.

1 мая артисты покинули Петербург, а Чехов в тот же день выехал из Ялты в Москву, чтобы встретить жену в их новом московском доме в Леонтьевском переулке.

Весь май Чеховы прожили в Москве, и 3 июня 1904 года, получив от Станиславского трогательную записочку из Любимовки «иа посо­шок», Антон Павлович отправился в сопровождении Ольги Леонардов­ны за границу — умирать.

\* \* \* \* #

В мае, как обычно, Алексеевы, Бостаижогло, Смирновы, Сапожни-ковы и Штекеры переезжали иа свои дачи в Любимовке, Тарасовке, Фи-ногеновке и Комаровке и жили там до октября.

В середине мая 1904 года Маня Смирнова писала Ольге Леонар­довне из Тарасовки:

Дорогая моя, ненаглядная Ольга Леонардовна!

Вы себе представить не можете, как здесь хорошо! Воздух такой чистый, березки кудрявые прелестно выделяются на голубом безоблач­ном небе; лес шумит; птички заливаются... Черемуха вся в цвету, яблони и вишни распускаются, только ландышей нет.

Посылаю Антону Павловичу вишневых цветов. Как его здоровье те­перь? Прошлый раз мне Мария Павловна показалась такая расстроен­ная, грустная; я каждый день молюсь за Антона Павловича, а завтра Троицын день, выну за него просфорочку. Знаете, сама того не замечая, я до того привязалась к Антону Павловичу, что мне становится холодно на душе, когда я узнаю, что он болен, делается так жутко, как в день его именин, в день первого «Вишневого сада»! Я вас обоих как родных люблю! Я к вам заезжала накануне экзамена музыки; уж очень я волновалась, и хотелось, чтобы Вы меня благословили. Теперь все мои страхи миновали;

экзамены сошли все благополучно, перешла на вторую гармонию, исто­рию музыки кончила, а по музыке, представьте, 5, — похвалили мои гам­мы (за которые я больше всего боялась), этюды и Баха я тоже хорошо сыграла (особенно я рада за Баха), а соната (Моцарта) подгуляла!.. И, представьте, переведена на 5-й младший. Я никак не думала дальше 4-го старшего!

Теперь, когда все кончилось, когда я опять со своими, в милой Тара­совке, мне не так весело, как обыкновенно, чего-то не хватает, как-то смутно на душе... Как будто я что-то в Москве забыла.

Вы слышали, что у Коки нашего скарлатина? Он во флигеле с ма­мой, совершенно отделен, но тем не менее нас все боятся.

А то бы я примчалась завтра к дяде Косте: не могу Троицын день без Художественного театра!

Целую крепко.

Привет Антону Павловичу и Марии Павловне.

Господь с Вами (IV.1.№4906).

Маня жила все так же — в мире чеховских пьес: «шумит мой мо­лодой лес», «птички поют». И - «вишни распускаются»! Как раз в это время, в начале мая, когда цвели бело-розовым цветом вишневые дере­вья, Раневская вернулась из-за границы в свое имение «Вишневый сад».

Вишневые деревья, оказывается, водились в тех местах. Ие вишне­вые сады, конечно, «где это были помещичьи сады, сплошь состоявшие из вишен? «Вишневый садок» был только при хохлацких хатах», — вор­чал Бунин, прочитав чеховский «Вишневый сад» и посмотрев спек­такль в Художественном с Вишневым садом в средней полосе России (11.23:273).

Но вишневыми деревцами в Тарасовке Маня Смирнова любова­лась, майские вишневые цветы посылала Чехову и вишневыми ветками убирала «чеховский» уголок в своем басмаш-юм прадедовском доме. Ранней весной, когда зацвели яблони и вишни, она натащила веток и увешала ими полочку, иа которой стояли портреты Чехова и Ольги Ле­онардовны.

За два года, прошедших с лета 1902-го, когда в Любимовке жил Че­хов, ничего не изменилось.

Все так же чтили Господа Алексеевы-Сапожниковы-Штекеры и Бостанжогло-Смирновы-Гальнбеки на Троицын день — иа пятидесятый день от Пасхи. И Лили Глассби была среди них.

Все так же собирались по традиции всем кланом на молебен в бла­говестившей любимовской церковке, построенной при Туколевых и лю­бовно украшенной папаней Сергеем Владимировичем. И призрак то ли Сергея Владимировича, то ли чеховского Андрея Гаева, отца Любови и Леонида Андреевичей из «Вишневого сада», — в парадном черном сюр­туке по случаю великого церковного праздника, в шляпе и с тростью — невидимо шествовал мимо алексеевского дома «с ушами» — флигелями в направлении колокольного звона.

В майский Троицын день 1904 года Станиславский, переводивший дух после петербургских гастролей, был с семьей в Любимовке. Он пло­хо чувствовал себя: «Вероятно, реакция после сезона: слабость, плохой сон, склонность к простуде, нервность и т.д.», — жаловался он (1.8:547).

Маня соскучилась без него, но не решалась его беспокоить. И еще Кокина скарлатина — Елизавета Васильевна все так же смертельно бо­ялась инфекций. Для чахоточного Чехова в лето 1902-го мужественно сделала исключение.

И вообще в ту весну Мане Смирновой было ие по себе. Она тоско­вала в Тарасовке без Чехова и Ольги Леонардовны. Чехов так сросся в ее сознании с этим пейзажем, став его душой, что ей в каждом цветке че­ремуховых, яблоневых и вишневых дерев мерещилось его лицо, только каким оно было не позапрошлым летом, в 1902-м, а иа чествовании в Художественном театре 17 января 1904 года, в день премьеры «Вишне­вого сада». Бледное лицо Чехова преследовало ее в Любимовке, где она познакомилась с ним, навевая тревогу.

В мае 1904 года Чехов приехал в Москву совсем больным. Маня холодела от мысли об Антоне Павловиче.

«Что с Антоном Павловичем? В каком он состоянии? Одни гово­рят — выздоравливает. Другие — очень плох! — допытывалась она у Ольги Леонардовны. — Вчера за обедней, поверите ли, я, кроме него, ни о ком и ни о чем не могла молиться... Вынула просфорочку; кстати, по­лучили Вы ее и сирень? [...] После обеда у нас был молебен с водосвяти­ем (каждый год по переезде дачу кропят), и я окунула Вишневые цветы в святую воду; посылаю их Антону Павловичу на выздоровление и вам обоим на счастливый путь» (IV.1.№4907).

Этим засушенным цветкам, сорванным Маней с любимовской или тарасовской вишни, скоро сто лет, Ольга Леонардовна сохранила и их вместе с Маниным письмом. Они, пусть и потеряли свой натуральный бело-розовый цвет, стали белёсо-сиреневатыми, живы и здоровы, хотя и рассыпаются от прикосновения. Кажется, когда смотришь иа них, что сбывается все, о чем думал Чехов, глядя иа красивые цветы вокруг, си­реневые ли, яблоневые, заглядывавшие в окна любимовского дома, вишневые, или «чудные дубы», шумевшие у терраски, где проводила время Ольга Леонардовна, или иа «березки кудрявые», выделявшиеся на «голубом безоблачном небе», где витала в лето 1902 года Маня. Че­хов сказал об этом суше, строже, без сантиментов, переполнявших Ма-нины письма, устами Тузенбаха-смертника в сцене прощания его с Ири­ной Прозоровой в «Трех сестрах»: «Вот дерево засохло, но все же оно вместе с другими качается от ветра. Так и мне кажется, если я и умру, то все же буду участвовать в жизни так или иначе» (11.3:181).

В мае 1904-го Маня работала на складе военной одежды уже не два раза в неделю, как зимой, а каждый день. С тарасовского поезда утром отправлялась прямо туда, в Средние ряды, а оттуда еле успевала на ве­черний поезд.

«Сегодня была Маня Смирнова, принесла две просфоры», — сооб­щала Ольга Леонардовна Чеховым в Ялту перед отъездом за границу (И.1.К.77.Ед.хр.7).

3 июня Чеховы выехали из Москвы в Германию.

Известие о смерти Чехова в Баденвейлере принесла Смирновым Ernestin, гувернантка детей Станиславского, подружка Мани и Лили Глассби, послав с посыльным записку на тарасовскую дачу. Маня с сес­трами сидела за чайным столом, когда принесли известие. Она еле доб­ралась до своей комнаты и так сильно разрыдалась, что всю неделю не могла свободно дышать. Уснув в половине пятого утра, в семь встала, чтобы послать Ольге Леонардовне телеграмму. Утром, проплакав каж­дая в отдельности, сестры Смирновы, их мать Елена Николаевна и Ли­ли плакали все вместе.

Смерть Чехова ожидали. И все же страшное известие было неожи­данным.

Станиславский получил его накануне отъезда из Москвы в Кон-трексевиль, во Францию. Он вез лечиться за границу больную мать. Уз­нав о кончине писателя, метался: ехать или отложить отъезд, дождаться гроба с телом Чехова и хоронить его? Колебался «между двумя обязан­ностями: к мамане и к нему — лучшему человеку (кроме тебя)», — пи­сал он жене, остававшейся с детьми в Любимовке (1.8:548).

Он не отложил отъезд. Елизавета Васильевна умерла через не­сколько месяцев после смерти Чехова, так что основания для принято­го решения у него были веские.

Отослав соболезнования Ольге Леонардовне в Баденвейлер и Ма­рии Павловне, сестре писателя, в Ялту, он 3 июля 1904 года вместе с ма­маней Елизаветой Васильевной, ее приживалкой Лидией Егоровной Гольст и ее доктором отправился во Францию. Доктор сопровождал их полункогнито. Елизавета Васильевна не желала слышать про докторов, устроив сыну по этому поводу страшный разнос. Как она умела.

Ехали через Брест, Варшаву, Берлин — навстречу Чеховым и далее через Кельн до Парижа, маршрутом Раневской. Маманя, как обычно, «оставляла за собой целый хвост писем и телеграмм, разбрасываемых по дороге», — отчитывался Станиславский Лилиной (1.8:550).

При переезде через границу в Бресте, куда прибывал поезд с телом Чехова из Баденвейлера, Станиславский намеревался оставить Ольге Леонардовне письмо — фрагмент черновика сохранился в его архиве. С дорога писал жене, обсуждая возможность приглашения вдовы Чехова до начала сезона в Любимовку.

Ольга Леонардовна брестского письма не получила и приглашени­ем не воспользовалась. После похорон уехала в Ялту с Чеховыми.

Самопожертвование сына Елизавета Васильевна оценила тогда, когда Станиславский, все устроив в Контрексевиле, вернулся в Москву. «Дорогой мой добрый Костя, — писала ему Елизавета Васильевна 23 июля 1904 года из Франции в Москву. — Шлю тебе душевное спасибо с горячим материнским поцелуем за твою ласку, любовь и предупреди­тельность ко мне во все твое пребывание и за старание успокоить меня, и молю Бога, да Вознаградит Он тебя здоровьем и да Вселит твои каче­ства в сердца добрых, милых деток Ваших! Верь мне, очень утешил ты меня своим самопожертвованием» (1.1).

В Берлине на обратном пути Елизавету Васильевну встречала ее младшая дочь Маня, уже не Оленина, а Севастьянова, и доктор Ряби-нин уже легально провожал маманю до Москвы. «Спасибо тебе за него, мой дорогой», — благодарила Елизавета Васильевна сына. Теперь, после лечения и отдыха она оттаяла, «перестала быть зулуской — не кричит и не скандалит». Ей, как обычно, было стыдно за свои предотъездные и дорожные капризы, упрямство, брань, стоившие Станиславскому столько нервов. И она, по обыкновению, «лебезила» перед ним, заиски­вала — извинялась.

Точь-в-точь такой портрет мамани дал Станиславский в письме к Чехову, предваряя его знакомство с ней.

А душа мамани в конце июля переполнялась светлой радостью: «Поздравляю со счастливым рождением Наследника Цесаревича, все рады донельзя за Государыню нашу. В Contrexeville играл оркестр в то ут­ро русский гимн по требованию г. Туколева, прежнего владельца Люби­мовки», — писала она Станиславскому с дороги из Кельна в Берлин (1.1).

Со дня кончины Чехова еще не прошло и месяца, но она, «либе­ральная старуха», все с теми же перепадами в настроении от самодурст­ва «зулуски» к конфузу, баловавшая писателя в Любимовке мятными лепешками, о нем забыла. Он был для нее одним из многих. Куда важ­нее был Государь, Государыня и значительнее, чем смерть писателя, рождение Наследника Цесаревича.

И вообще характер у нее был легкий. Она думала о сыне, о внуках — как там они, ее детки родные, без нее в Любимовке?

Станиславский, в отличие от мамани, переносил смерть Чехова тя­жело и очень лично: «Внутри сидит беспрестанно одна мысль — это Че­хов. Я не думал, что так привязался к нему и что это будет для меня та­кая брешь в жизни» (1.8:552). Терзаемый душевными муками, Стани­славский облегчал их письмами из Контрексевиля домой. В самых мрачных, «темно-черных тонах» рисовалось ему и будущее театра. «Как ни верти, а наш театр — чеховский, и без него нам придется плохо», — это Станиславский понимал и год назад, когда ждал от Чехова обещан­ный «Вишневый сад», а Чехов «Вишневый сад» задерживал в течение почти трех лет (1.8:499).

«Авторитет Чехова охранял театр от многого», — говорил он в 1904-м.

В один год театр лишился Чехова, Горького из-за «Дачников», ко­торых не приняли труппа и Немирович-Данченко, Морозова и Андрее­ву, — и все в год войны. «Когда нужно бороться с равнодушием публи­ки во всеоружии» (1.8:553).

И в другом письме жене: «С грустью думаю об нашем театре... Не­долго ему осталось жить. Представить себе жизнь без него еще не могу. Может быть, война взбодрит немного общество и удержит в нас нашу разрушительную силу. Обидно, что все хорошее так скоро погибает или вянет. Напиши при случае: пишет Немирович пьесу или нет» (1.8:556).

Новой пьесы Немирович-Данченко после смерти Чехова не напи­сал. Ни в 1904-м, ни позже. «Кончатся твои песни, и — мне кажется — окончится моя литературно-душевная жизнь», — говорил Немирович-Данченко Чехову в феврале 1903 года, озабоченный тем, что Чехову -«не пишется» (V.10:152).

Ему самом не писалось давно. С тех пор, как у него появился свой театр, потому что для него ставить пьесу стало «все равно, что писать ее» (111.5:205).

Со смертью Чехова драматург в Немировиче-Данченко умер.

Чехов и Ольга Леонардовна не выходили у Станиславского из го­ловы, пока он устраивал маманю в Контрексевиле. Он перечитывал рас­сказы Чехова, взятые с собой — «еще больше люблю и ценю его» (1.8:555), — и думал о будущем Ольги Леонардовны, которая скрасила Чехову последние дни. Он считал, что, самоотверженно отдав больному писателю кусок своей жизни, она прибавила ему несколько лет.

Находившийся вдали от России Станиславский нервно отсчиты­вал дни, остававшиеся до прибытия тела из Баденвейлера в Москву.

О том, как все происходило, узнавал из газет.

Панихида на Николаевском вокзале в Москве шла под свист и ржание локомотивов.

Толпа, собравшаяся иа вокзале, сопровождала носилки с телом и четыре колесницы с венками и цветами по всему маршруту следования траурной процессии до Новодевичьего монастыря с остановками, кроме Художественного, у Тургеневской читальни, у редакции «Русской мыс­ли» и у памятника Пирогову.

За гробом шли родные.

В Газетном переулке к ним присоединились два брата писателя, Иван Павлович и Михаил Павлович, мать и сестра — они только что

прибыли из Ялты на Курский вокзал. Ольга Леонардовна, печальная, сильно похудевшая, замерла в объятиях Марии Павловны.

В толпе от Николаевского вокзала до Художественного театра шел Горький. Все взгляды были прикованы к нему. Он был в высоких сапо­гах, черном пальто с перехватом сзади и в какой-то фантастической «по­ярковой шляпе», — заметил петербургский литератор А.А.Измайлов, писавший о гастролях Художественного театра в Петербурге в «Бирже­вых ведомостях» под псевдонимом А. Смоленский™'. Он прибыл из Пе­тербурга в Москву специально на похороны Чехова.

«Одет он был в обычную блузу и в широкополую шляпу: ничего анд­реевского, как описывали, в нем не было, — спорил с Измайловым о Горьком едва знакомый с Чеховым маленький писатель С.М.Махалов, писавший в начале века под псевдонимом Разумовский. — С лица он даже похорошел: какое-то оно показалось мне худое, бледное, но очень одухотворенное. Это и не по одному моему впечатлению»57. Махалов заметил в толпе Южина с Эфросом, Сытина с Дорошевичем «в великолепном ландо», Гиляровского, Липскерова из «Новостей дня» и другие лица московских знаменитостей.

Горький, перехватывая любопытные взгляды, ловя реплики, брошен­ные ему вслед, возмущался тем, что он и Шаляпин, а не похороны Чехова приковывали к себе внимание: «Я шел в толпе и слышал, как говорили обо мне, о том, что я похудел, ие похож на портреты, что у меня смешное пальто, шляпа обрызгана грязью, что я напрасно ношу сапоги, говорили, что Шаля­пин похож иа пастора и стал некрасив, когда остриг волосы; говорили обо всем — собирались в трактиры, к знакомым — и никто ни слова о Чехове»58.

«Проплакал, прочтя описания похорон в газете, и очень взволно­вался за Ольгу Леонардовну», — писал Станиславский Лилиной 15 ию­ля 1904 года (1.8:558).

«Плохой вид» Ольги Леонардовны подтвердила и Лилина, описав мужу похороны Чехова.

«Уж не надорвалась ли она? Страшно за нее и за театр. Едва ли она будет в состоянии играть, да притом в пьесах Чехова», — отвечал Ста­ниславский Лилиной (там же).

Но подробнее всех и очень лично о том, что происходило в день по­хорон Чехова у Художественного театра, написала ему в Коитрексевиль Маня Смирнова. Письмо племянницы заставило Станиславского мыс­ленно проводить Чехова в последний путь и плакать.

Это письмо сохранилось в его домашнем архиве.

1904.VIL9.

Дорогой дядя Костя!

Прости, что пишу тебе, но мне невыразимо тяжело, и этим тос­кливым, гнетущим чувством пустоты я должна поделиться с тобой: ты меня скорей поймешь и лучше других. Всю эту неделю я не могла опомниться; мысль о Чехове не покидала меня ни на одну минуту; сло­ва, которые я прочла в прошлую пятницу вечером в письме Ernestin «Антон Павлович est mort» били тяжелым молотом по моему слуху и нервам. Очень было тяжело! А сегодня с утра у меня в голове: «Мы хо­роним Антона Павловича». И эту фразу я мысленно неотвязчиво по­вторяю весь день. Я все не верила, не позволяла себе верить, что его уже нет! Я все ждала чего-то, как бы последнего свидания с Антоном Павловичем; все время беспокоилась об Ольге Леонардовне, да и о том, как будут везде встречать Чехова? Это чувство беспокойства было так сильно, что я не могла свободно дышать. Мне не хватало воздуха. Теперь, когда все кончилось, это чувство прошло, но его заменило дру­гое — ужасное чувство пустоты, как будто отняли из самого глубоко­го тайника моего сердца что-то очень дорогое. Теперь Ольга Леонар­довна не выходит из мыслей и из сердца. Такая потребность ее видеть, быть с ней. И ужасно тянет к нему на Могилу; сегодня я никак не мог­ла уехать из Новодевичьего! Так хотелось остаться у дорогой Могил­ки. Понимаешь, дядя Костя, тебя сегодня страшно недоставало; я не­сколько раз вспоминала тебя. Рано утром я поехала на вокзал и там сразу натолкнулась на Константина Константиновича Соколова с Саней и еще другой барышней, мы все время были вместе. Потом я не­чаянно через плечо какого-то господина прочла в газете о встрече Че­хова в Петербурге и сразу расстроилась до слез. Противный, холод­ный, отвратительный город! Недаром я его всегда и заочно ненавиде­ла! На станции уже было очень много народу, но гораздо меньше, чем у Художественного и па кладбище. Когда гроб пронесли мимо меня, у ме­ня сердце больно, больно защемило и слезы так и потекли! А на Ольгу Леонардовну невозможно было смотреть без слез, они у меня наверты­ваются сейчас при одном воспоминании! Вся ее фигура в большой чер­ной креповой шляпе с длинной вуалью, с скорбным исхудалым лицом, залитым слезами, выражала такую глубоко раздирающую печаль, что становилось страшно за нее, и собственное горе бледнело перед этой скорбью. Она шла, опираясь на Владимира Ивановича Немировича и Гольцева, сзади ее поддерживала Элли Ивановна, жена Владимира Ле­онардовича\*. Больше никого не было из близких Антона Павловича ни на станции, ни у Художественного; мать, братья и Мария Павловна, которая совершенно занемела в своем горе, и тетка Ольги Леонардов­ны приехали уже в монастырь, а может быть к «Русской мысли», я там не была.

\* Элли Ивановна и Владимир Леонардович Книиперы.

Тяжело страшно было у Художественного! Для меш, которая так любит его, тяжелей всего! Я невольно вспоминала чествование 17-го ян­варя! Как перед этим днем перед милым театром стояла огромная, бу­шующая, веселая, нетерпеливая толпа, чтобы добиться билетов; я с ут­ра радостно волновалась в этот день и вечером, во время чествования, мне было грустно до слез, и ужасное предчувствие меня мучило, какой-то внутренний голос шептал: «Это в последний раз, в последний раз честву­ют Чехова, в первый и последний». И теперь... — перед крыльцом, вместо экипажей с разряженной публикой стоит черная подставка, ждут свя­щенник и дьякон, огромная толпа, грустная, молчаливая, торжествен­ная наполняет оба тротуара на протяжении 6-ти, 7-ми домов, а пус­тая середина улицы ждет вторую толпу, которая двигается медленно с прахом Чехова. Мы были у окна в фойе театра. В театре были Лужский, тетя Маруся, тетя Нюша, МЛ.Григоръева, Качалов с женой, Званцев военным, Загаров, Павлова, несколько учениц (Красовская), Шаляпин, Горький, ФТольст, Желябужский, Все грустные, расстроенные; Качалов и Шаляпин, особенно, —• и оба очень бледные; Горький очень взволнован­ный. Все какие-то растерянные.

Вот послышалось вдали пение, толпа хлынула и залила всю улицу, гроб опустили перед дверью Художественного, перед дверью Чеховского театра, которому он дал жизнь и славу и который дал жизнь его пьесам! У меня сердце разрывалось. Я вспомнила Ольгу Леонардовну, какой я ее видела в последний раз в стенах этого театра, — очаровательную пари­жанку в рыжем парике, в чудном голубом капоте у окна, открытого в Вишневый сад... и теперь! Это было ужасно, ужасно... Несчастная не могла стоять на ногах во время литии, опустилась на колени. Когда ли­тия кончилась, воздух дрогнул от тысячи голосов, поющих «вечную па­мять», — было жутко и торжественно!..

Про монастырь не буду тебе рассказывать... мне слишком тяжело и слезы давят горло!

Отчего тебя не было сегодня!

Маня Смирнова (1.1).

Образ Антона Павловича ие покидал Станиславского, оторванно­го от людей, с которыми он мог бы разделить свою душевную боль. Ему было тяжелее Мани. Та могла высказаться и выплакаться. Может быть, ему было тяжелее всех.

С Ольгой Леонардовной он встретился только в конце августа, когда труппа собралась к открытию первого сезона — без Чехова.

«Приехал Константин Сергеевич. Я, конечно, разревелась. Погово­рили», — сообщала Ольга Леонардовна Марии Павловне (И.1.К.77.Ед.хр.18:16).

Большего горя, чем смерть Антона Павловича, Маня в своей жиз­ни не знала.

Она была безутешна.

Мысль об Антоне Павловиче и Ольге Леонардовне не покидала ее. Несколько раз на дню, при малейших воспоминаниях о нем и о похоро­нах, она принималась плакать. В Новодевичьем в момент похорон она не могла подойти к могиле и поклониться Антону Павловичу — так много было народу. И на девятый день она не попала туда — была рас­порядительницей благотворительного концерта в Пушкине, нельзя бы­ло отменить. Но на следующее утро отправилась в Новодевичий. И пи­сала Ольге Леонардовне:

[...] Мне бы хотелось быть совсем одной на Его Могиле, но, к сожа­лению, не удалось! Какие-то две страшно говорливые монашки все время там были, то и дело кто-нибудь приходил или смотреть, или снимать Могилку, или просто помолиться. Знаете, как хорошо у Антона Павлови­ча! Под этим чудным деревом так тихо, спокойно; птички поют, щебе­чут, порхают... Как ему хорошо теперь! Я была недолго на Могиле; не­приятно молиться, когда на вас смотрят. Но трудно было уйти отту­да, до такой степени там хорошо, свято, так успокаивает нервы, так ото всего окружающего слышится: «Мы отдохнем! Мы услышим ангелов; мы увидим все небо в алмазах... и наша жизнь станет тихой, нежной, как ласка!»

Да, именно нежная ласка светилась в глазах Антона Павловича, со­гревала вам душу; теперь эта ласка разлита вокруг его Могилы; вам ста­новится тепло, хорошо, дух его живет в вас, вокруг вас... Вы чувствуете его ласкающий, милосердный, грустный, вопрошающий взгляд! Взгляд, который меня преследует теперь, который шевелит и заставляет бо­леть мое сердце. Так бы и сидела, и молилась на дорогой Могиле, и не уш­ла бы оттуда! А приходится расставаться.

«Что же делать, надо жить!» — приходит невольно на ум (IV.1.№4908).

Особенно тяжело было Мане в Любимовке, где все напоминало Че­ховых. Потом навалилась «страшная, огромная пустота», «чувство, что от­няли и не отдадут». Несмотря на все доводы рассудка, что Ольге Леонар­довне не до писем, что ужасно, скверно, бессердечно писать ей, Маня не могла не писать, так сильно ей хотелось говорить об Антоне Павловиче.

И она писала и писала Ольге Леонардовне. И бежала в Новодеви­чий, как только вырывала свободную минутку, чтобы снести цветов, уб­рать могилку, побыть с ним наедине или отслужить молебен. Дома при­ходилось сдерживаться: родители так часто не отпускали бы ее.

Майе казалось, что когда она увидится с Ольгой Леонардовной, ей станет легче на душе. «Вы для меня составляете часть Антона Павлови­ча», — летело Ольге Леонардовне в Ялту (IV. 1.№4909).

Иногда она думала, что при свидании с Ольгой Леонардовной еще сильнее почувствует тяжесть утраты. А еще чаще не верила, что Антона Павловича нет, и тоже делилась этим с Ольгой Леонардовной:

[...] Сейчас долго смотрела па его карточку — как будто он жив, не верю, не верю. Ведь сегодня сороковой день; я надеялась Вас увидеть в мо­настыре. Была там у обедни; свезла Антону Павловичу цветов из его ми­лой Любимовки... Ах, Ольга Леонардовна, если бы Вы знали, как часто я переношусь мыслями на два года назад и как мне становится тяжело тогда [...]

А Ольга Леонардовна и на сороковой день в Москву не приехала. Впрочем, и она ие верила, что Антона Павловича нет. Все писала и пи­сала ему письма, когда вернулась в Москву, как будто он жил в Ялте.

Маня подробно рассказала Ольге Леонардовне, как проходили со­роковины на кладбище Новодевичьего монастыря:

[...] Сегодш в монастыре все было очень хорошо, тихо, чинно, не то, что на похоронахI Народу было много, но никакой давки, толкотни. Поч­ти все художествениики (большей частью младший персонал) с дядей Костей во главе были; и приехали все рано, в начале и в половине обедни. Я вынула заупокойную (вот еще к чему я не могу привыкнуть и что меня расстраивает каждый раз) просфорочку и мысленно разделила ее с Ва­ми. После обедни всем роздали свечи и мы пошли на Могилу; там было уже много народу, так что пришедшие после обедни далеко стояли. По­сле панихиды (очень хорошо пели монашки, и за обедней тоже) все по оче­реди подходили поклониться Могиле [,..]

Потребность говорить об Антоне Павловиче и излить свою душу перевешивала в Мане страх расстроить Ольгу Леонардовну и быть на­зойливой, нежеланной ей. Она пыталась навестить ее, как только та вер­нулась в Москву. Но швейцар московского дома Чеховых в Леоитьев-ском никого не впускал.

Как-то в самом конце августа, когда Маня бродила возле Его дома, она встретила Анну Ивановну Книппер, мать Ольги Леонардовны, и та отговорила ее подниматься наверх. Расстроившись, Маня уехала в Та­расовку. Все уже с дачи съехали в город, и она сидела одна в своей разо­ренной светелке, как на бивуаке, и мысленно разговаривала с Ольгой Леонардовной о Нем: «Эта обстановка мне напоминает последнее дей­ствие «Вишневого сада» и переносит мои мысли к Вам и к Нему... — так грустно становится на душе» (IV.1.№4910).

И в сентябре Маня никак не могла попасть к Ольге Леонардовне. Только все писала ей, кляня за это себя, «глупую Маню», но ничего не могла с собой поделать. Ничто не могло отвлечь ее от горя. Она не мог­ла справиться с ним. Ее глаза все мутились и мутились от слез, как она вспоминала о Нем.

С сентября начался театральный сезон, и Маня включилась в него, как всегда. Но Чехов все равно не отпускал. Она даже оперу слышала через Него. «Вчера была на «Дубровском» — музыка мне разбередила душу!» — читала бедная Ольга Леонардовна в очередном Маиином по­слании. Маня расстроилась с первого же действия оперы Направника, с того момента, как старик Дубровский умер, а Владимир объявил это на­роду: «В оркестре шла панихида, и меня ударило по нервам. Ясно вспомнился вечер 2-го июля, как мы тихо сидели за чаем и мне принес­ли письмо от Ernestin. А потом...» (IV. 1.№4911)

Бродила Маня и около Художественного, не могла дождаться его открытия. Все вспоминала прошлую зиму.

И наконец свершилось.

«Я глазам своим ие поверила — в воскресенье «Вишневый сад»... Дай Бог Вам силы», — желала она Ольге Леонардовне, увидев афишу октября.

Первый «Вишневый сад» в новом сезоне, первом без Чехова, шел в Художественном в воскресенье, 3 октября 1904 года, а накануне, в суб­боту, 2 октября давали премьеру «Метерлииковского спектакля» — трех одноактных пьес Метерлинка в переводе К.Д.Бальмонта.

Сезон решили открывать Метерлинком. Сначала думали о чехов­ском «Иванове» с Ольгой Леонардовной в роли Сарры, о единственной не поставленной в Художественном театре большой пьесе Чехова, но Ольга Леонардовна не выдержала бы нагрузки новой роли. Решили дать ей время прийти в себя. «Иванова» сыграли 19 октября, двумя не­делями позже метерлииковского триптиха.

Конечно, Маня была в театре и в субботу, на Метерлинке, и в вос­кресенье на «Вишневом саде». И 19-го на «Иванове», и на «Иванове» 20-го. На Метерлинке она издали увидела Ольгу Леонардовну и подо­шла к ней. А после спектакля, запершись у себя на Старой Басманной, делилась с дядей Костей впечатлениями. Ольге Леонардовне писать не решилась: завтра у нее «Вишневый сад».

И Манин дядя Костя все три месяца, что прошли со дня кончины Чехова в Баденвейлере, мысленно не расставался с ним. Чехов пресле­довал его беспрестанно, как и Маню. Только в сентябре, проведя гене­ральную репетицию «Метерлииковского спектакля», начатого еще при Чехове и с его благословения, Станиславский преодолел свой «невдух» — свой нервный кризис, совпавший с творческим, с тупиком театра на чеховских путях. Он всегда, с гимназических лет, впадал в «невдух» пе­ред очередной полосой «блужданий», и только в творчестве — в отличие от Мани, которой творчества не дал Бог, — мог его изжить. Этот «невдух» он изживал на Метерлинке.

\* \* \* \* \*

На первый взгляд все казалось не так страшно. Были сборы, был успех у публики и критики, было покорение холодного Петербурга, от­таявшего и к Чехову, и к Художественному театру.

Но все чаще, теперь уже из стана молодых поэтов-декадентов, на­биравших силу и авторитет, раздавались упреки в ненужности той сце­нической правды, какой умели добиться в Художественном. За ним у молодых закреплялась репутация «натуралистического», исключавшая его «художественность». У поэтов-девятидесятииков вызывала сомне­ние сама принадлежность спектаклей МХТ к явлениям искусства. Рос­сийские последователи Метерлинка и французских поэтов конца XIX века — Вердена, Рембо, Малларме — считали, что театр Станиславского ограничен «бытовым» репертуаром, что он отступает, пасует перед ме­тафизическими безднами и философской символикой его же авторов — Ибсена, Гауптмана и Чехова.

Станиславский понимал, что постановочные приемы и актерские приспособления, обретенные в работе над А.К.Толстым в исторических трагедиях «Царь Федор Иоашювич» и «Смерть Иоанна Грозного», над Шекспиром в «Юлии Цезаре» и над столпами современной драмы во главе с Чеховым, отнюдь не универсальны. Они не пригодны для рабо­ты с произведениями «нового» искусства, принципиально оторванного и от житейской, и от исторической реальности. Сторонники «нового ис­кусства», выражавшего апокалиптические настроения, настроения fin de siecle - конца века, зачитывались драматургической поэзией Метер­линка, переведенной символистами, его пьесами-притчами и пьесами-сказками. Недавние новаторы, революционеры в искусстве, Станислав­ский, Иемирович-ДаНчеико и их актеры, игравшие Чехова и современ­ную западную драму - Ибсена и Гауптмана под Чехова, попадали у сим­волистов в консерваторы.

Станиславский, обласканный славой, иа критику реагировал бо­лезненно.

Но он не воспринимал декадентскую поэзию, искавшую свою сце­ну и ие находившую ее в Художественном.

Он вообще поэзии не знал и не чувствовал.

Когда Бальмонт первый раз читал свой перевод метерлинковских «Слепых», передававший их поэтическую стилистику, все смеялись над обрывочностью, немотивированностыо диалогов. Пьесы Метерлинка казались художественникам выходками безумца.

Впрочем, литературные генералы, оппонировавшие декадентам, и Бальмонта считали пациентом клиники душевнобольных.

Станиславский и актеры с трудом уясняли философию и настрое­ния Метерлинка. Он слишком «туманен», слишком «глубок» для нас, — жаловалась подруге ученица Немировича-Данченко М.Г.Савицкая, Ольга «Трех сестер». Она получила в «Слепых» роль самой старой сле­пой. У Метерлинка слепые — безымянны. А то и обозначены номерами — первый, второй...

Ориентиры и контуры метерлииковского театра в Художествен­ном подсказывал Станиславскому, как ни странно, Чехов в их послед­ние встречи в мае 1904 года.

Отношения с Чеховым в тот последний его московский месяц бы­ли у Алексеевых — Константина Сергеевича и Марии Петровны — очень близкие. Станиславский доверял Чехову беспредельно. Больше, чем Немировичу-Данченко, отношения с которым по-прежнему огра­ничивались деловой перепиской. Это устраивало обоих. Склеить тре­щину в отношениях так и не удалось.

Чехов умер в разгар работы над Метерлинком. Но успел внушить Станиславскому свое восхищение «странными, чудными штуками» бельгийского поэта и убедил художественников их ставить. Он участво­вал в составлении репертуарных планов театра. Еще до открытия МХТ он говорил Суворину, что если бы у него был свой театр, он непременно поставил бы «Слепых», только предварительно вкратце, прямо на афи­ше, рассказал бы публике содержание пьесы — без всякого символизма: «старик проводник слепцов бесшумно умер, и слепые, не зная об этом, сидят и ждут его возвращения» (11.9:26).

«Слепые» нравились ему у Метерлинка больше других пьес.

Теперь у него был свой театр.

В одну из последних встреч со Станиславским Чехов смотрел ма­кеты декораций к «Метерлииковскому спектаклю», включенному в ре­пертуар будущего сезона, знакомился с режиссерскими планами Стани­славского, требовал разъяснения мизансцен и давал советы, обозначая совершенно новые подходы к постановке. «Вспоминаю все большие мысли, которые он бросал в разговоре, не напирая, не выставляя их и ие придавая им значения», — писал Станиславский позже (1.6:188).

Например: «Три пьесы Метерлинка не мешало бы поставить [...] с музыкой», — говорил Чехов (11.9:94). Или: в «Слепых» - «великолеп­ная декорация с морем и маяком вдали» (11.9:26).

Прежде Художественный театр пользовался лишь конкретным звукорядом. Тут были лай собаки, звон бубенцов у крыльца, пастуший рожок, иллюстративная музыка. В «Вишневом саде» в сцене бала у Ра­невской «еврейский оркестр» играл польки, вальсы, кадрили, grand rond.

Специально для «Слепых» — по совету Чехова и по программе, за­данной Станиславским, — композитор НАМ an ыкин- Невстру ев, заве­довавший музыкальной частью в театре, сочинил оркестровую прелю­дию — некую фантастическую поэму ужаса и эпилог. В режиссерском экземпляре «Слепых», завершая мизансценирование и характеристики действующих лиц, Станиславский записал: «Звуки на сцене понемногу смолкают. Ветер утихает и пока еще не совсем утих — музыка, невиди­мая публике (которая все еще сидит в темноте), начинает играть музы­кальное заключение. От чего-то бурного, как смерть, перейти в тихую спокойную и величавую мелодию — грустную и спокойную, как буду­щая жизнь за порогом вечности. Звуки затихают, замирают и на нераз­решенном аккорде останавливаются. Занавес» (1.16:468).

Это был звук, похожий на чеховский — из финала «Вишневого са­да», — отдаленный, точно с неба, замирающий и печальный. Его не су­мели добиться в «Вишневом саде». Теперь его пытались взять в «Метер-линковском спектакле» музыкой.

Музыкальные заставки, обрамлявшие все три метерлинковские миниатюры - «Слепые», «Непрошенная» и «Там, внутри», — исполня­лись невидимым симфоническим оркестром при опущенном занавесе и полной темноте.

По-иному, чем прежде в МХТ, решались и декорации в постановке Метерлинка. И тоже не без влияния Чехова, равно как и Бальмонта, кон­сультировавшего театр в его первой встрече с декадентской драматичес­кой поэзией. Раздумывая над абстрактно-философской символикой Ме­терлинка, перекладывая ее на язык сцены и на роли, Станиславский при­слушивался и к одному и к другому, пытаясь совместить повествование, привычное его режиссуре, с поэтическим языком нового автора.

В обширной ремарке Метерлинка, предварявшей «Слепых» и во­плотившейся в макете, который видел Чехов, предлагалось соорудить на сцене «первобытный северный лес под высоким звездным небом». Голые стволы художник спектакля В.Я.Суреньянц сделал исполинской, фантастической толщины, они переплетались внизу с обломками скал и корнями причудливых форм. Обстановка давила «маленьких» — в срав­нении с нею — изможденных людей.

Это была идея Бальмонта, одобренная Метерлинком: «О деревьях он (Метерлинк) согласился со мной, что стволы должны быть огромны­ми сравнительно с людьми и уходить ввысь, так что вершин не видно», — сообщал Станиславскому Бальмонт (1.2.№7176), посетивший Метер­линка в Париже. Поэзия на сцене требовала концептуального решения пространства, соответствовавшего космизму автора. Чем Симов не вла­дел. Впервые с открытия Художественного Станиславский не работал с

Симовым. Он пригласил для оформления «Слепых» художника, окон­чившего архитектурное отделение Московского Училища живописи, ваяния и зодчества. Может быть, не без влияния Чехова. Суреньянц учился одновременно с Николаем Павловичем Чеховым, Антон Павло­вич мог его знать.

Излагавший содержание «Слепых» как программу симфоническо­го произведения, Чехов интуитивно нащупывал новые формы театраль­но-декорационного искусства и звуковой партитуры в драматическом спектакле и подводил к ним Станиславского. Он боялся «похоронного настроения», и Станиславский тоже боялся его. Чехов возражал против него еще в «Вишневом саде». Он возражал против решения пьесы как трагедии и против финальной сцены «человека забыли» как библейско­го сюжета «положения во гроб» и давал выход вверх, хоть и печальный.

В макете «Слепых», выполненном Суреньянцем, Чехова смущала атмосфера первобытного хаоса, придавливавшая человека. Она созда­валась нагромождением упавших развороченных деревьев, гигантских пней, камней, веток, заваленных сухими листьями. Ему не хватало пер­спективы. Ему виделись море и маяк вдали, отсутствовавшие у Метер­линка.

И в декорации Суреньянца появилась живописная перспектива, игравшая существенную роль в преодолении «похоронного» настрое­ния первой метерлинковской миниатюры. Вдали на заднике темнело море, виднелись верхушка старого дома — приюта слепцов — и светя­щийся маяк.

Режиссерский план метерлииковского триптиха Станиславский написал в мае 1904 года, после бесед и с Бальмонтом, и с Чеховым.

Рекомендации Бальмонта и Чехова иногда исключали друг друга.

Например, пользуясь модной фразеологией, обозначавшей самые что ии на есть мистико-декадентские намерения, Станиславский поме­тил в режиссерском плане «Слепых» совет Бальмонта: «Играть пьесу вечно, раз и навсегда». И не замечал, как пронизывают его режиссер­ские разработки отзвуки чеховского мировоззрения, близкого и ему, и театру, как наполняют они абстрактные схемы Метерлинка и Бальмон­та по-чеховски теплой, человеческой конкретностью.

Каждый слепой со стертой, кроме возраста, индивидуальностью, действовавший у Метерлинка под номером, а ие под именем, нес в спек­такле определенную смысловую нагрузку. Станиславский распределял ее между персонажами, заменяя образно-философский смысл поэмы нравственной аллегорией.

Подразумевалось, что сумасшедшая слепая олицетворяет хаотич­но-бесовское начало в природе.

Самая старая слепая — это «доброта и вера». Самый старый слепой — это «кротость».

Молодая — созидательное, творческое начало.

Пятый слепой — лентяй, тунеядец, «отребье человечества». Его Станиславский усадил в грязь.

Шестой слепой — это философ. Его одевали во все черное, и он напоминал Фауста. Философа дали Качалову. Чтобы было понятно, что он ученый и много думает, Станиславский загримировал его под лысо­го и отвел место на возвышении, на камне. Как бы философском.

Уже в режиссерских разработках возникала характерность, погло­щавшая единообразную у Метерлинка слепоту: смирение старых, по­этичность молодой. На основании индивидуальных характеристик под­бирался костюм. Мейерхольд накрыл бы всех одной материей, свел бы слепых в некую общность, как впоследствии он сделал с монашками в своем петербургском спектакле «Сестра Беатриса» по Метерлинку, по­ставленном для Комиссаржевской.

Станиславский придумывал каждому слепому характерные позы, жесты, перемещения. Мейерхольд свел бы перемещения до минимума — в соответствии с эстетикой «неподвижного» театра, который он ут­вердит через несколько лет для символистской сцены в петербургском театре Комиссаржевской иа Офицерской улице.

Станиславский строил свою иерархию — духовной, нравственной слепоты, и координаты ее располагал на планшете сцены, по соотноше­нию с фигурой пастора-поводыря, и по вертикали. Выше всех сидела бе­зумная — злобная, презрительная ко всем, как природа к человеку. Ни­же, но высоко, размещалась самая старая слепая и самый старый сле­пой: «Они сидят выше других, так как они больше их духом, они ближе к небу», — считал Станиславский. Слепорожденные копошились в гря­зи, валялись на земле, прятались за стволами и корягами, сливаясь с ни­ми. Молящиеся женщины били поклоны и падали ниц.

Фигура мертвого пастора переместилась у Станиславского из цен­тра, который она занимала у Метерлинка, к крайней правой кулисе, а юная слепая, которая у Метерлинка всех ближе к мертвому, отодвину­лась у Станиславского иа крайний левый передний план сцены. С ней и ее зрячим малышом связывалась надежда на будущее — в общем смыс­ле спектакля. К ней тянулись слепые, отзываясь на крик ребенка. Они «присматриваются к культуре», противостоящей смерти и смерть пре­одолевающей, — писал Станиславский в режиссерском плане. Фигура юной слепой со зрячим ребенком на руках, олицетворявшая искусство, доминировала в финальной мизансцене.

Священник-поводырь в этой пантомиме всеобщей устремленнос­ти к искусству, побеждающему смерть и темноту, был забыт. Но это в ре­жиссерском экземпляре пьесы, написанном в мае 1904 года.

Смерть Чехова внесла в него коррективы.

Второго июля Станиславский погрузился в ситуацию отнюдь не вымышленную и не умозрительную. Рассуждения о смерти поводыря и судьбе слепых, о смерти и об искусстве сменились личными пережива­ниями.

Переживая смерть Чехова, Станиславский остро, на себе почувст­вовал ие символизм, а реальность Метерлинка. Горькие личные наблю­дения входили в ткаиь спектакля. Беспомощные метерлинковские сле­пые, оставшиеся без духовного наставника, как художествениики — без Чехова, сидели, остолбенев, сбившись в группы, не шелохнувшись, за­брошенные и потерянные, раздавленные страшной вестью, как Стани­славский, его близкие, его друзья и коллеги в тот вечер 2 июля 1904 го­да, когда они получили известие из Баденвейлера. Его привез в Люби­мовку Сулержицкий. «Принимая во внимание здоровье Антона Павло­вича, надо было давно ждать его, и мы пугливо ждали его годами; но в минуту известия оно показалось невероятным и ошеломило. Весь вечер мы, точно прижавшись, сиротами сидели, боясь разойтись, и говорили, чтобы не молчать и не плакать. Я и жена потеряли близкого родствен­ника», — писал Станиславский 3 июля 1904 года Ольге Леонардовне в письме, которое намеревался оставить ей на границе в Бресте по пути из Москвы в Контрексевиль (1.6:188).

За поэзией Метерлинка высветилась живая жизнь, и Станислав­ский, попав в материал жизни собственной, стоявшей за пьесой, попа­дал в свой гений.

Но как играть на сцене, чтобы не двигаться, и как на сцене говорить, когда говоришь, чтобы не молчать и ие плакать, — этого не знал никто. Ни Бальмонт, ни Чехов, ни практики сцены, посвященные в вопросы технологические, помочь Станиславскому не могли. Это была сфера ре­жиссуры, где он был первопроходцем и где равных ему не было.

На репетициях он двигался ощупью, вслепую, совсем как персона­жи Метерлинка, оглядываясь лишь на новое, символистское искусство в поэзии и живописи, опередивших театр. Еще недавно оно вызывало недоумения и насмешки, но уже утвердило в своих художественных средствах выразительность «дематериализованного» человека. Стани­славский размышлял над полотнами Врубеля, над секретами професси­ональных классических танцовщиц, выделяя из всех Анну Павлову, над мастерством Шаляпина в оперных ролях, над пластикой Айседоры Дункан, гастролировавшей в России и захватившей «святостью плоти». Метерлинк должен был открыть сцене подобного рода новые, внебыто­вые формы пластики и речи, заимствуя их у других видов искусства.

Еще и еще раз восстанавливал он мысленно подробности смерти Чехова. «Ich sterbe», — были последние слова умирающего, — вертелось у него в голове (1.4:348). Для него смерть Чехова была «красива, спокойна и торжественна».

Пастор уже не мог быть в его спектакле дряхлым, как виделось Ме-терлинку, с желтым восковым лицом и синими губами. Ассоциации Станиславского шли вразрез с метерлинковскими. У пастора должен быть вид «окаменелого, когда-то красивого, но теперь очень старого бо­жества — вдохновенный мертвец!» — поучал он скульптора-модернис­та, заказывая ему статую пастора (1.4:354). А тому виделся муляж, сде­ланный из пакли.

«Читаю Чехова, много думаю о нем, пишу свои записки», — де­лился Станиславский с женой (1.4:558). Вероятно, тогда и были зафик­сированы мысли о Чехове, впоследствии включенные в одну из глав «Моей жизни в искусстве», поданные в тексте со скрытым в нем подза­головком «вместо некролога». Станиславский смотрел на метерлин-ковских персонажей глазами Чехова, каким он представлялся ему в его памяти, и Чехов входил в «Метерлинковский спектакль» голосом от автора-режиссера, лирического героя спектакля, заглушая голос Ме­терлинка.

Трое слепорожденных олицетворяли для Станиславского ту пош­лость, которая убила пастора, Станиславский не скрывал неприязни к ним. У них были «противные старческие лица», а позы на фоне живо­писно-красивого заднего занавеса Суреньянца с чеховскими морем и маяком вдали — подчеркнуто неэстетичны в эстетике жизненных поло­жений. Это была чеховская интонация. «Кто больше его ненавидел не­вежество, грубость, нытье, сплетню, мещанство и вечное питье чая», — писал Станиславский (1.4:349). Насчет «ненависти» — тут явный пере­хлест, спровоцированный в «Моей жизни в искусстве» экстремами ре­волюционной эпохи, временем издания мемуаров.

«Кто больше его жаждал жизни, культуры, в чем бы они ни прояв­лялись?» — спорил Станиславский с теми, кто считал Чехова поэтом будней, серых людей, духовного прозябания, инертности. Он не пере­ставал удивляться, как больной писатель, приговоренный самим собой

— врачом — к смерти, «прикованный, как узник, к ненавистному ему ме­сту, вдали от близких и друзей, ие видя для себя просвета впереди, тем не менее умел смеяться и жить светлыми мечтами, верой в будущее, за­ботливо накапливая культурные богатства для грядущих поколений» (1.4:350).

«Театр значительно транспонировал «Слепых» из минора в мажор,

— писал Н.Е.Эфрос. — У Метерлинка непроглядное уныние и тоска. «Слепых» писал мрачный мистик-фаталист. В Художественном театре [...] пьеса звучала почти гимном свету, порыву вперед, к гордому буду­щему»59. Видимо, в стремлении преодолеть пугавшее Чехова «похорон­ное настроение» у Метерлинка Станиславский переусердствовал: взбо­дрил чеховские интонации чуть ли ие до горьковских. Как и в «Вишне­вом саде» конца прошлого сезона на гастролях в Петербурге.

Друзья МХТ воздавали должное отчаянным попыткам режиссера преодолеть «несценичность» Метерлинка. Те, кто обвинял художест­венников в натурализме, привычно злословили по поводу мелких по­дробностей и сценических эффектов. Писали о бутафорских совах, ноч­ных птицах и собаке, вилявшей хвостом; о плаче ребенка, воспроизво­димом фонографом; о призраке Смерти, появлявшейся в «Непрошен­ной» в белом облаке из тюля; о задушевных интонациях Москвина, про­износившего в «Слепых» - «это собака»; о декламации актеров с «мос­ковским распевом», «кваском» и «оттяжками». Доставалось и «Там, внутри» — трагической пантомиме, имевшей, сравнительно с первыми двумя пьесами триптиха, больший успех, — за мелодраматичность тона и жанровое решение метерлинковских идиллических сцен в комнате, написанных в Художественном театре «сочной фламандской кистью».

Станиславский решал в «Метерлинковском спектакле» задачи психологические, но не лирико-поэтические или мистические, обращая диалогические поэмы Метерлинка в психологический диалог, основан­ный на личных переживаниях. Метерлинковская поэзия, ее стилистика так и ие проходила испытания сценой Художественного театра. Приро­да творческой фантазии Станиславского оказывалась сильнее индиви­дуальности Метерлинка. Режиссер подавлял ее и подчинял себе.

«Метерлинковский спектакль» был поставлен в эстетике чехов­ских спектаклей МХТ, несмотря на бальмонтовский перевод и музыку, транспонировавшую его в программно-симфоническое произведение с драматическими артистами.

Кугель, Эфрос, другие критики разной в отношении к МХТ ориен­тации, посмотрев премьеру «Метерлииковского спектакля», делали вы­вод о принципиальной невозможности Метерлинка в театре. «Слишком непримиримо противоречие между природою этой новой поэзии и при­родою театра, которому никуда не уйти от реальности [...] — писал Эф­рос. — Оторваться от мира вещей, совлечь с себя покровы живой жизни, со всем богатством их красок и вместе со всею определенностью и огра­ниченностью телесных форм, растаять в идеальной общности сцена ни­когда не сумеет. Для нее это — четвертое измерение. И если путь драма­тической поэзии в эту сторону, если там ее ждут новые, прекрасные за­воевания, как грезит молодая школа, — этой поэзии придется остаться без услуг театра. Их дороги разойдутся», — предсказывал Эфрос00. Он не предполагал, что Мейерхольд найдет для этой поэзии так называе­мый условный театр, построенный на отрицании принципов Художест­венного театра как театра прежде всего чеховского.

Брюсов, лидер поэтического символизма, думал иначе. Метерлинк недоступен Художественному театру, а ие сцене вообще, — считал он. Пусть Художественный театр ставит «Горького да Чирикова», — пре­зрительно рекомендовал поэт Станиславскому. «МХТ знает только один принцип: близость повседневной, внешней, кажущейся действи­тельности. Для него существует один закон: реализм. И драмы, по самой своей сущности нереальные, были уложены в прокрустово ложе реализ­ма», — писал Брюсов, рецензируя премьеру метерлииковского трипти­ха в журнале «Весы»61. Нельзя играть Метерлинка актерам с психоло­гией чеховских героев, — ополчался поэт на «чеховский ансамбль» в Метерлинке, требуя иных, ритмопластических приемов и взаимосвязей действующих лиц при передаче «метерлииковского настроения».

Брюсову отзывался Мейерхольд, «пропитанный» в ту пору Метер-лииком: «Не совсем удачная попытка Московского Художественного театра поставить [...] Метерлинка [...] объясняется не тем, что репертуар театра Метерлинка ие пригоден для сцены, а тем, что артисты МХТ слишком привыкли разыгрывать пьесы реалистического тона, не могли найти изобразительных средств воспроизведения на сцене новой мис­тически-символической драмы» (V. 17:89). И в 1907 году, вспоминая «Метерлинковский спектакль» в связи с собственной постановкой «Смерти Тентажиля» Метерлинка в Театре-студии иа Поварской, обоб­щал: «Иашедши ключ к исполнению пьес А.П.Чехова, театр увидел в нем шаблон, который стал прикладывать и к другим авторам. Он стал исполнять „по-чеховски" Ибсена и Метерлинка» (V.17:123).

Станиславский и сам сознавал постановку Метерлинка как неуда­чу в освоении театром символистской поэзии. Позже, в декабре 1908 го­да, пройдя через пробы «новой сцены» в постановке «Драмы жизни» Гамсуиа, «Жизни человека» Андреева и «Синей птицы» Метерлинка, он признался Блоку, отказываясь от постановки его пьесы «Песня судьбы», в том, что он «неисправимый реалист» и что, в сущности, «дальше Чехо­ва» ему нет пути.

Метерлинковским триптихом он прощался с Чеховым и его драма­тической прозой. Этот спектакль стал рубежом первого, чеховского эта­па в жизни Художественного театра, войдя в историю драматического искусства как ответ Станиславского на смерть Чехова, как реквием дра­матургу и другу.

А постоянная публика Художественного театра откликнулась Че-хову в Метерлинке Станиславского. Среди тех, кто поддержал Стани-славского, была, конечно, Маня Смирнова. В ночь после премьеры, пе­реполненная впечатлениями от происходившего по обе стороны рампы, она писала дяде Косте. Это был голос из зрительного зала, воспитанно­го на пьесах Чехова:

1904. X. 2/3.

Дядя Костя, дорогой мой!

Что же это? Художественный открылся, а Антона Павловича нет,.. Я ив могу примириться с этой мыслью! Невыразимо тяжело на ду­ше. Как раз передо мной сидел Иван Павлович; когда я его увидела и он с нами заговорил, часть спектакля утратила свой интерес. Я в первый же антракт увидела Ольгу Леонардовну издали в ложе Владимира Иванови­ча и, конечно, не могла удержаться, чтобы не подойти к ней.

Я ее в первый раз видела, и сердце прямо рвалось от тоски!

Пьесы невольно напомнили мне его же, Чехова; так в «Непроше­нной» я вообразила все эти тени, визг косы, приход Смерти, одним сло­вом, при другой обстановке, в далекой стране чужой, в Badenweilere. И пьесы-то такие трагичные, и во всех трех Смерть, Смерть, Смерть, как будто мы Его хороним.

Меня совсем заледенило в театре; такое сильное, мрачное впечат­ление, какая-то гнетущая тяжесть без единой слезы; даже хочется раз­говаривать, чтобы забыться.

На обратном пути домой я уже не могла удержать слез; плакала всю дорогу. И сейчас — начала раздеваться, причесываться, но ежеми­нутно должна была садиться без действия, потому что слезы меня всю трясли.

Ты понимаешь — пет духа Антона Павловича в театре! Сиротгя вы стали, и, Боже, как это чувствуется, или, по крайней мере, как я это сильно почувствовала.

Какая отвратительная публика была! Деревянная какая-то. Что значат эти хлопки жидкие, прерываемые шиканьем?! Тетя Нюша гово­рит, что в Художественном нельзя хлопать сразу, такое сильное впе­чатление. Я с ней вполне согласна; по нельзя и шикать сразу! Вообще на­ходишься так далеко от действительности, что нельзя никаких призна­ков жизни издавать. Но раз есть люди, которые могут аплодировать, зачем останавливать их! Так это все противно, глупо, неприятно!

А завтра «Вишневый сад», его лебединая песнь...

Как вы можете играть? Особенно Ольга Леонардовна. Я бы не мог­ла! Еще скорей «Дядю Ваню», «Чайку», но ведь с поэзией «Вишневого са­да» связаны все последние впечатления, все репетиции с Антоном Павло­вичем.

Ты очень занят, милый дядя, я не должна была бы писать тебе, но должна же я вылить свою душу, свою тоску кому-нибудь! Ольге Леонар­довне боюсь писать перед самым «Вишневым садом». А после нее моя мысль остановилась только на тебе; мне кажется, ты лучше и глубже других поймешь, что я чувствую.

Завтра, конечно, буду на «Вишневом саде»; как-то пройдет!

Боюсь за Чехова. И зачем вы «Иванова» не приготовили на откры­тие?! Лучше было бы.

Дядя Костя, голубчик, ты меня пропусти на «Иванова» на гене­ральную; а то если я расплачусь на первом представлении, это будет fie совсем приятно.

Дай вам Бог успеха, полного, заслуженного. Пойду завтра к обедне и буду горячо, горячо молиться за вас, — неужели Бог не услышит мою мо­литву?

Целую. Господь с вами.

Твоя Маня (1.1).

Ольге Леонардовне Маня написала после второго «Иванова».

За два дня до премьеры «Иванова» хоронили Елизавету Васильев­ну, маманю Станиславского, Маиину крестную.

Смерть Чехова, смерть поводыря в Метерлинке, смерть Елизаветы Васильевны и смерть Сарры в «Иванове» — все это сливалось воедино в Маниной душе. Она сходила с ума, теряя ощущение границы между явью и сценой Художественного.

1904.Х.21.

Дорогая моя Ольга Леонардовна!

Спасибо Вам за трогательную Сарру. В 3-м действии Вы мне так напомнили мою подругу, умершую прошлой осенью от чахотки, что уме-ня мурашки по спине побежали... Какой у Вас дивный грим! Какая Вы не­счастная, страшная, — я боялась па Вас в бинокль смотреть. А Вашу сцену последнюю с Ивановым Вы провели идеально... Я ее всю вижу, если закрою глаза; и, напрягая слух, слышу Ваш надорванный голос. Мне и сей­час страшно, страшно, далее холодно стало от одного воспоминания! Бо­же, какая раздирающая душу сцена... Я Вас уверяю, что меня сейчас трясет, как в лихорадке, от нервности. А в театре я чувствовала, как у меня левый глаз и нижняя губа задергались; страшно хотелось плакать, но слезы от ужаса как-то застыли, душили меня, а наружу не выходили! Впечатление было так сильно, что я в ночь увидела во сне, как Вы умира­ете, и именно в образе Сарры. Боже, как я плакала! Когда проснулась, вся подушка была мокрая. А Ваш кашель мне выворачивал душу!,. Так вспом­нился наш Антон Павлович!.. Вот спасибо ему за «Иванова».

Мы с Наташей были сегодня в Новодевичьем монастыре, съездили поклониться дорогой Могилке... Я мысленно поблагодарила его за -«Ивано­ва». Свезла туда Ваш красный цветочек, который Вы мне дали во втор­ник; па самую Могилку положила, под пальмовые ветки.

Боже, как там хорошо! Какой покой, какая тишина; так отовсюду веет словами: «Мы отдохнем! Мы услышим ангелов в небесах... Мы уви­дим все небо в алмазах!..»

А ведь они теперь вместе с мамой крестной... как скоро она ушла за

ним!

Я чувствовала во вторник их души в Художественном театре, обе были на «Иванове» и радовались вместе с нами; я в этом глубоко уверена.

А я-то как радовалась за успех его пьесы! Публика-то первого пред­ставления — этот лед как разошелся! После Метерлинка наш ненагляд­ный Антон Павлович всех согрел задушевным, искренним, понятным, метким словом.

Какие типы в «Иванове»! Дядя Костя бесподобен, он еще ни в одной роли не был так хорош. Это такой законченный, художественный, вы­держанный тип! Этот грим, этот смех, как он держится — прямо иде­ально! Качалов мне страшно понравился в четвертом действии; в первых двух его не слыхать, а в 3-м местами он восхитителен (сцена с Шуроч­кой, когда ему Лебедев деньги предлагает, сцена с доктором), но с Вами он перекричал.

Однако, надо кончать.

Крепко, крепко поцелуйте Марию Павловну, она такая кроткая, тихая, так мне Его напоминает, я ее положительно не могу видеть рав­нодушно. На «Иванове» чуть не расплакалась, увидав ее.

Господь с Вами.

Ваша Маня.

Марии Павловне дайте прочесть это письмо (IV. 1.№4912).

Станиславский играл в «Иванове» графа Шабельского, не сорвал премьеру, несмотря на смерть мамани. Качалов играл Иванова.

Сохранились неоконченные фрагменты Маниных писем Ольге Леонардовне и о следующих премьерах сезона, поздравления с Вели­ким Праздником Рождества и с Новым Годом — на художественной от­крытке с рисунком Елизаветы Бём к чеховскому рассказу «Спать хочет­ся». Виделись они и иа елке у дяди Кости, где были «все свои».

Чехов никак не уходил из Маииной жизни.

В годовщину смерти писателя ни Марии Павловны, ни Ольги Ле­онардовны не было в Москве. В июле 1905-го Ольга Леонардовна путе­шествовала по Скандинавии. Мария Павловна и Евгения Яковлевна поминали Антона Павловича в местной ялтинской церкви. Присутство­вавшая в Ялте на всех траурных церемониях по усопшему Антону Пав­ловичу старшая из сестер Станиславского Зинаида Сергеевна Соколо­ва писала родным в Москву о впечатлении, какое производила на нее Евгения Яковлевна, потерявшая любимого Антошу:

...Бедная старушка мать до сих пор не может привыкнуть к возгла­су «Усопшего раба Божьего Антона!» Рыдания, истовое моление и покло-

ны, как-то распластывается по полу, и в этом чувствуются не зажив­шие раны ее души.

Я на днях была у них, сидела в кабинете Антона Павловича, Мария Павловна много говорила о брате, о том, как пусто ей теперь, словно вы­сказаться ей было надо, хоть и не близко меня знает. Мать сказала мне: «Никуда не хочется, ни в Москву, никуда, а все бы ехала и ехала куда-то и так бы всю жизнь». Не казалось ли ей, что так скорее доедет до своего Антоши? Глубоко, трогательно их горе. Обещали дать почитать письма Антона Павловича, писанные во время путешествия по Сахалину. За три месяца до смерти спрашивал, целы ли они, хотел сам их перечитать, верно, нужны были ему, как материал, еще не использованный до конца. Я радуюсь чтению этих дорогих писем ...(й

Маня Смирнова одна за всех родных Чехова была 2 июля 1905 го­да в церкви и иа кладбище Новодевичьего монастыря. В тот же день она отправила большое письмо в Ялту с отчетом о том, как все было в Моск­ве в первую траурную чеховскую годовщину.

1905. VII. 2.

Мария Павловна, голубушка, а ведь мысли мои сегодня все время улетают в Ялту к Вам и Евгении Яковлевне! Они бы делились между ва­ми и Ольгой Леонардовной, но я далее не знаю, где она, не могу ей напи­сать, и мысли и чувства неудержимо мчатся в Ялту. Мне так грустно, так тихо, томительно грустно! Нет той острой боли, которая в про­шлом году 2-го июля мне резала сердце, как ножом, заставила меня про­плакать почти навзрыд всю ночь, нет, я теперь даже не могу плакать... Какая-то тихая тоска, томительная грусть легла на меня... как будто не большая грозовая туча находит, а все небо заволакивается серой пе­леной и начинает моросить, устанавливается ненастье. Сейчас я долго гуляла одна и все время думала об Антоне Павловиче. Под конец я так на­строила свое воображегеие, что в шорохе деревьев будто слышала его го­лос — такой тихий, глубокий, немного глухой и такой задушевный, заду­шевный! Но увидать его я не могла! Как ни оборачивалась, как пи всмат­ривалась в темноту деревьев. Минутами у меня являлись дикие мысли — упасть, вывихнуть себе ногу, чтобы физической болью заглушить нрав­ственную. Я шла так быстро, что устала, и мне жарко сейчас очень. Ут­ром сегодня была с Таней (моя младшая сестра) в Новодевичьем у обед­ни. Народу было немного, даже мало, особенно в сравнении с похоронами Антона Павловича. А главное, кроме Гольцева, ни одного знакомого лица. Мне так стало обидно и больно, что я до сих пор зла! Мне бы хотелось, чтобы были тысячи людей, чтобы все плакали, чтобы люди эти были благородные, хорошие... Мы сперва пошли поклониться Могилке — она такая свежая, засажена чудными цветами, особенно белые лилии хоро­шо подходят к Антону Павловичу, и гвоздик много. Свезла ему большой сноп васильков тарасовских, но пришлось его устроить на памятник Ва­шему отцу; жаль было мять цветы на Антона Павловича Могилке.

Обедню служили в большой красной церкви; очень симпатичный ба­тюшка, служил хорошо, и пели очень хорошо, стройно. Вынули просфо-рочку за Антона Павловича, а после обедни заказали панихиду и пошли на Могилу. Публика была ужасно какая-то пошлая; хотя большинство уча­щейся молодежи, но... не то! Мы с Таней встали около самой Могилки, — смотрят, как на диких зверей, невозможно молиться! И потом — боже­ственная тишина и спокойствие, которое всегда царит на Антона Пав-ловичиной Могиле, было нарушено этой пестрой толпой. Мне хотелось спрятаться от них и быть там невидимкой, одним только сердцем! Ког­да я сравниваю эту панихиду — публичную с теми скромными литиями, которые я иногда зимой, весной служила в будни одна на этой дорогой Могиле... я тогда молилась горячо, я чувствовала, что дух Антона Пав­ловича витает около меня, что он, милый, знает, слышит мою молитву. Надеюсь, что в 2 часа будет очень много пароду, не сможет быть мало! Мы ждать не стали... У меня темно на душе, да и теперь не светло, и брови невольно хмурятся, сжимаются.

Завтра у нас будут гости, пикник предполагается, а мне ни о чем и ни о ком думать не хочется! Не хочется быть с людьми; сейчас, гуляя, выбирала самые дальние дорожки, так и тянуло подальше от дома, по­дальше от людей, в полное одиночество. Голубчик, Вы не сердитесь. Мне сейчас как-то теплей стало на душе; даже приятно, что напишу на кон­верте Чеховой, что письмо пойдет в Ялту.

Целую.

Маня Смирнова. Москва, фабрика Бостаижогло (П.1.К.96.Ед.хр.42:1 — 4),

16 июля 1905-го Маня написала и Ольге Леонардовне, раздобыв-таки ее заграничный адрес. Она «поняла и простила» Ольге Леонардов­не ее отъезд из Москвы незадолго до 2 июля, вспомнив, какой у нее ко­роткий отдых и сколько ей нужно сил иа трудную зиму. Конечно, она поздравила ее с днем именин, с Ольгиным днем 11 июля. И снова, как и Марии Павловне, описала свой день 2 июля 1905 года: обедню, просфо-рочки, панихиду и могилку Антона Павловича, тарасовские васильки и пошлую публику, мешавшую молиться.

Но и у нее на душе «светлело». Вернулся из-за границы папа. Сер­гей Николаевич побывал в Париже, Вене, Мюнхене, жил у своей мате­ри в Швейцарии. В Швейцарии он встретился с Сапожниковыми, Со­ней Штекер, возвращался в Москву с Ваней Четвериковым. И все во­дворились наконец в свои Тарасовку, Финогеиовку, Комаровку, чтобы насладиться радостями летней подмосковной жизни, отлаженной деда­ми и родителями. «Купаюсь, как никогда, запоем! Верховая езда, tennis, прогулки, лодка, велосипед», — писала Маня Ольге Леонардовне (IV. 1.№4915). А на дороге, что вела из усадьбы Любимовка к железно­дорожному мосту и в город, откуда пред очи растерянным Раневской, Гаеву, Лопахину, Варе, Пете и Ане мог предстать грозный Прохожий, их напугавший, Маня встречала Любочку Гельцер-Москвину и Грибунина. Они рассказывали ей о том, что делается в филиальном отделении Ху­дожественного театра. Дядя Костя профинансировал и открыл его вес­ной, а летом молодые артисты, художники и режиссеры во главе с Мей­ерхольдом поселились в Пушкине, где репетировали пьесы Метерлин­ка, Пшибышевского, Гауптмана. Они осваивали символистскую драму, как когда-то, перед открытием Художественного, осваивали «Царя Федора Иоанновича» и мечтали о чеховской «Чайке».

Круг замыкался. Чеховский период в жизни Художественного, его основателей и его верных зрителей был завершен. Он отодвигался в прошлое, оставаясь воспоминанием не об утрате, а о счастливой поре.

\* \* \* \* \*

В конце лета 1905-го Мане захотелось попутешествовать по Рос­сии. Не получилось. Собралась ехать к Беклемишевым в Рязанскую гу­бернию — не нашла спутника, и мама ие отпустила. Задумала прока­титься по Волге с Наташей к дяде в его имение в Самарской губернии, — там случились беспорядки. И дядя сам не поехал, испугался. Еще больше напугало всех декабрьское вооруженное восстание в Москве. Из-за него не открылась студия иа Поварской, задуманная Станислав­ским и Мейерхольдом как филиальное отделение МХТ. Художествен­ный театр, так и ие преодолевший творческий кризис, оказался еще и на грани финансового краха. Решили ехать за границу и переждать там, по­ка все в России не уладится. Станиславский двинулся капитально: с де­тьми и гувернанткой Ernestin Dupon, той самой, что прислала Мане и гу­вернантке Смирновых Лили Глассби на тарасовскую дачу известие о кончине Антона Павловича. Она и была связной между двумя семьями: Алексеевых, гастролировавших с театром по Европе, и Бостаижогло-Смирновых, ждавших от Алексеевых вестей.

Без Антона Павловича, Ольги Леонардовны, дяди Кости, тети Ма-руси и своего Художественного Маня заскучала. Но его из вида не упус­кала. Читала немецкие газеты — гастроли начались в Берлине, собирала рецензии и письма от Ernestin, радовалась успехам театра. Словом, мыс­ленно следовала за художественниками по всему их европейскому марш­руту. И писала Ernestin и дяде Косте. Одно из ее писем с бесценными по­дробностями о Москве после декабря 1905-го, какой она виделась про­стой москвичке, о выборах в Государственную думу, о Горьком и Марии Федоровне Андреевой, сохранилось в домашнем архиве Станиславского:

1906. III. 11.

Поздравляю тебя, дорогой мой дядя Костя, бесподобный Шток-ман! Я страшно за тебя рада. Сегодня, наконец, получила от Ernestin известие о Штокмапе; ну, слава Богу, мои молитвы помогли. На радо­стях хотела сейчас же послать тебе поздравительную телеграмму, но финансы мои оказались в таком плачевном состоянии, что о загранич­ной телеграмме мечтать нельзя! Ничего, благо есть надежный человек в Дрездене, пишу тебе туда; надеюсь, что мое письмо застанет вас еще там!

А потом уже не знаю, куда и писать! В какую-то Прагу едут, адрес неизвестен... неприятно. Ехали бы в милейшую Вену, очаровательный го­род! Сегодня Вы прощаетесь с Берлином — ужасно это интересно!Я так хотела бы быть с вами! А каков успех перед Вильгельмом! Я ужасно до­вольна Берлином; только надо было назначить больше цены и раскоше-лить немцев! Из Дрездена мне пишут, что очень вам рады и что напрас­но вы дольше не останетесь; правда, неделю вы там могли бы пробыть! И было бы полно.

Все московские знакомые страшно вами интересуются; меня со всех сторон умоляют сообщить какие-нибудь подробности про «наш Ху­дожественный». Сегодня, например, я уже в десять мест звонила по те­лефону и читала Ernestin письмецо. А после завтрашнего визита у Марии Павловны (Господи, я калсется не доживу до этой радостной минуты), пожалуй, придется целый день сидеть у телефона и удовлетворять все­общее ненасытное любопытство.

В Москве усиленно занимаются выборами в Государственную Думу; что-то она нам даст и чем все это кончится?! Говорят о забастовке, но на этот раз едва ли она пройдет. А социал-демократка Мария Федоров­на после того, как кричала, что подло оставлять родину в такое время, сама укатила в Берлин со своим Горьким?! Здорово!

Напиши мне хоть два слова на открытке и вложи к Erntstin в пись­мо; я так буду рада! Привет всем, всем. Целую тебя, тетю Мару сю, Ernestin, Киру, Игоря.

Господь с тобой.

Твоя Маня (1.1).

Когда в России уладилось, утихло и театр вернулся в Москву, Ма­ня снова зачастила в Камергерский. Ходила на все спектакли, выпадав­шие на ее абонемент. На «Дяде Ване» и на «Вишневом саде» плакала. Никогда не могла отделить их от покойного Чехова, от его вдовы, от них в своей ранней юности. Она не замечала, что душа Чехова уже отлетела от его пьесы на сцене Художественного и Ольга Леонардовна давно пе­режила смерть мужа и возродилась к жизни. А вместе с ней полегчало ее Раневской. И вообще жизнь театра продолжалась, и Маня жила вме­сте с ним.

Волнующим событием стал для нее десятилетний юбилей Художе­ственного, и «милый дядя» получил и ее поздравленьице и подарок.

Потом — из тех событий, что попали в письма, — «Братья Карама­зовы» Немировича-Данченко, спектакль в два вечера по Достоевскому на открытие сезона 1910/11 гг. вместо намечавшегося «Miserere» по пьесе Юшкевича. Станиславского тогда не было в Москве. Он летом от­дыхал в Кисловодске, заболел там тифом, и так серьезно, что чуть не умер. Маня исстрадалась за него. И ие было человека, кроме Станислав­ского, с кем бы ей так хотелось поделиться впечатлениями от «Карама­зовых». Но о подмене «Miserere» «Карамазовыми» ему решили не сооб­щать, чтобы не расстраивать. И Маня написала Марии Павловне Чехо­вой о первом вечере со всеми подробностями, сцена за сценой. Марию Павловну она любовно называла Тонечкой, переиначив имя Антона Павловича. На нее переносила свою неизбывную нежность к нему. А когда разрешили писать дяде Косте, послала ему четыре письма со сво­им анализом «Карамазовых». Еще более подробным, чем Тонечке.

В «Братьях Карамазовых» играли все ее любимые артисты, люби­мые — по чеховским спектаклям: Москвин, Леонидов, Качалов, кото­рый «замечательно хорош», когда он и Иван и черт. Дитя чеховского Ху­дожественного театра, сформированная, воспитанная в этом театре, хранившая в потаенных уголках своей души память о Чехове, Маня, дочь купчихи третьего колена династии Бостаижогло и дворянина, учи­теля словесности, отлично знала Достоевского и чувствовала его:

Москвин — Снигирев изумителен, прямо за душу хватает! Когда он паясничает, хочется расплакаться, и смех дао/се на ум не приходит. Пре­восходна и Бутова - «мамочка» сумасшедшая! У нее совершенно бес­смысленный взгляд, устремленный вдаль, голубые пустые глаза, она даже молча создает полную иллюзию, а когда начинает говорить слабым, пе­вучим голосом бессмысленные слова, делается жутко. Какая она живая! (1.2.№10364).

К Бутовой Маня побежала в гримуборную — не удержалась.

[,..]Ах, дядя Костя, как дивно идет у них «Мокрое»! Впрочем, я не верно сказала, не идет, потому что никто из них не играет, а все живут на сцене! Полтора часа проходит, как 10 минут, и ты не успеваешь оч­нуться. Я никогда не подозревала, что в Леонидове такой гигантский драматический талант, такая сила души, столько искренности! Это изумительный Митенька! В первый вечер никак нельзя было этого пред­положить, и когда думали о драме в Мокром, даже страшно за пего ста­новилось, не справится!.. Но тут, когда Грушенька взвизгнула и закрыла лицо от страха, а из-за синей занавески вышел бледный, взволнованный Митенька, все сомнения, все страхи пропали, мы перестали существо­вать, мы переселились из театра, из наших спокойных мест партера в Мокрое, мы стали переживать страшную драму души Мити, и сердце наше заболело его страданиями! Это что-то было необъяснимое и непо­нятное, какая-то сила нас унесла! И все в «Мокром» до последней девки изумительно хороши, живые! Германова превосходна — я ее никогда не видала такой искренней! [...]

А песни, а девки... откуда они таких набрали! Настоящие деревен­ские, которые так горланили, что я бы себе с первой ноты голос сорвала! И все время над всем этим разгулом и весельем чувствуешь грозную ту­чу и заранее замираешь от ужаса! И чувствуешь это именно глядя на об­наженную душу Митеньки [...]

Ах, дядя Костя, приезжай скорей и переживи все это сам! (1.2.№10365).

Ревностно следила Маня и за Алешей Карамазовым. Из всех бра­тьев Карамазовых он был ей самый близкий. «Идя на «Карамазовых» в Художественный, я больше всего боялась за Алешу! — писала она Ста­ниславскому. — Я его так люблю у Достоевского, он такой идеальный, что мне казалось, — его непременно испортят. Но когда вышел в первой картине Алеша — Готовцев и молча в пояс поклонился отцу и брату, я его сразу полюбила и страшно ему за это благодарна. Есть много нехо­рошего, много недостатков (кладет ногу иа ногу; не хватает душевной силы), но все-таки я душой чувствую, что — это Алеша, а это главное» (1.2.Ш0364).

В пятнадцатой картине - «Бесенок», второго вечера «Карамазо­вых», — Готовцев —• Алеша играл с Кореневой — Use. Маня и ее папа, филолог, записались «в число глубоких поклонников» актрисы; «Изу­мительно хороша Коренева! Вот это талант, это сама жизнь! После Гзовской глаз отдыхал. — Гзовская, которую Станиславский перета­щил из Малого в Художественный, — играла в «Карамазовых» Екате­рину Ивановну. Смирновы не приняли ее («Все деланное, все напоказ, внутреннего переживания никакого, ни в одну из ее истерик вы не ве­рите»). А Кореневой — Лизой восхищались. — Выкатывают ее на си­нем кресле в кружевном платьице, в белых туфлях на вытянутых нож­ках, рыжие волосики, кудрявые, непослушно торчат ореолом вокруг миловидного личика во все стороны; перехвачены черной бархоткой — совсем кукла. Но вдруг эта кукла оживает, в глазах загорается злой огонек, личико передергивается от нервности, перед вами появляется капризный ребенок с истерзанной душой, и вы верите ее страданиям, переживаете ее историю», — писала Маня Марии Павловне (И.1.К.96.Ед.хр.42:5 - 8 об.).

Но Готовцев, «такой милый, скромный» в первый вечер, во второй Маню огорчил: «Он был слаб! Вырядили его чучелом гороховым — ма­ленькая шапочка круглая фетровая, без полей, куртка гороховая, застег­нутая иа все пуговицы — дубовый какой-то! Мне было так досадно» (там же). И Маня просила Станиславского: «Напиши, пожалуйста, Не­мировичу! У Достоевского сказано: „Алеша носил теперь прекрасно сшитый сюртук, мягкую круглую шляпу и смотрел он совсем красавчи­ком"» (1.2.№10365).

Маня не подозревала, что Владимир Васильевич Готовцев в 1916 году станет мужем ее сестры Жени, той, что подписывала свои письма к Чехову «гребец Женя», и родственные связи Смирновых-Бостанжогло с Художественным станут еще теснее, еще крепче. Только Маня уже не будет жить в Москве.

В осенне-зимний, театральный сезон — до 1912 года — Художест­венный оставался центром ее жизни.

И еще она много путешествовала. Подолгу жила в Италии, Швей­царии, Вене, Германии, во Франции. Большей частью с сестрами. С на­слаждением осматривала города, их окрестности и достопримечатель­ности, обожала античность, музеи, национальные галереи. И конечно музыку. Не пропускала за границей ни концертов, ни оперных премьер. Жизнь ее переполнялась музыкальными и художественными впечатле­ниями. Она делилась ими с И.С.Остроуховым, другом ее отца, худож­ником из мамонтовского окружения. Он опекал Наташу. И Наташа пи­сала Остроухову.

А весну и лето Маня старалась проводить в Тарасовке. Ни на что не могла променять подмосковную природу, ее леса, поля, речки, даль­ние прогулки с сестрами и братом Кокой, с кузинами и кузенами - сес­трами и братьями двоюродными — четвертого колена московских купе­ческих династий — с Микой, Шурой и Кокой Алексеевыми, сыновьями

Владимира Сергеевича, ее сверстниками, с Соней Штекер и сыновьями Анны Сергеевны, с Борей и Валентиной Гальнбек, с Васей Бостаножог-ло, сыном Василия Николаевича, с братьями и сестрами Сапожниковы-ми. Иногда Маня ездила в Крым, в Ялту, к Тонечке — Марии Павловне, и, расставаясь с ней, именно ей писала о Тарасовке и Любимовке, где Антону Павловичу летом 1902 года было так хорошо и где она познако­милась с ним. На любимовском флигеле не повесили мемориальной до­ски, как шутил Станиславский, оповещавшей о том, что в этом доме жи­ли писатель А.П.Чехов и актриса Художественного театра О.Л.Книп-пер-Чехова, и скамьи имени Чехова в саду не стояло. Но память о нем в этих местах не угасала. У Мани, во всяком случае. И образ жизни в Лю­бимовке, Тарасовке, Финогеновке, Комаровке с тех пор мало переме­нился. Только старшие старели, а младшие подрастали и обзаводились собственными семьями.

Кока Смирнов, младший из Смирновых, 1892 года рождения, тот самый, который в 1902 году «нарезала нога», как писала Чехову Лили Глассби, его гувернантка, который в 1903-м, посмотрев «Юлия Цезаря», играл дома в сражения, а в мае 1904-го болел скарлатиной, изолировав на Троицын день Маню от Алексеевых, — в 1911-м окончил Вторую московскую мужскую гимназию, где преподавал его отец, и поступил в Коммерческий институт. Единственного мальчика по линии Бостаи­жогло - сына Елены Николаевны Бостаижогло-Смирновой, его готови­ли к карьере фабриканта: он должен был со временем принять дела у дя­ди Михаила Николаевича Бостаижогло. Тот был еще в расцвете сил. Пройдя два курса Коммерческого института и курс юридического фа­культета в Московском университете, Кока — Николай Сергеевич Смирнов параллельно учебе на практике осваивал дело, основанное прадедом. Как его отец и дед. И дядя Михаил Николаевич. В 1913 году Николай Сергеевич уже заведовал типографией и складом готовых из­делий на табачной фабрике Бостаижогло, что на Старой Басманной. Крупнейшей в России.

Маня, окончив музыкальные курсы Визлер с дипломом наставни­цы и домашней учительницы музыки, работала в той же гимназии, где преподавал Иван Павлович Чехов, давала частные уроки и, как и мать, занималась благотворительностью.

Она часто писала Марии Павловне в Ялту.

29 мая 1911 года, например, - из Тарасовки по возвращении из-за границы, как раз в ту весну, когда Кока окончил гимназию:

[...] У нас сейчас цветут ландыши (очень поздно в этом году), в парке белые ковры, во всех комнатах букеты белые и чудный запах, в одной моей комнате три вазы с ландышами — это мои любимые цве­ты. Все наши живы, здоровы; были страшно мне рады! Первые три-че­тыре дня я с утра до вечера рассказывала, рассказывала без конца. Особенно про мое путешествие с Голубкиной. Много есть курьезов! Но какая она славная! Я ее ужасно полюбила, и мы в Киеве расстались большими друзьями! Еще ни разу не была у нее в Москве, все некогда (И.1.К.96.Ед.хр.42: Эоб.ДО).

13 июня того же года из Тарасовки:

[...]Унас в Тарасовке дивно хорошо! Даже при моей страсти к пу­тешествиям мне никуда не хочется ехать! Сейчас чудесный, лучезарный вечер, солнце только что село и все небо золотое, рожь не шелохнется, как утихшее море. Ходили сейчас с Женей в дивный Фомичевский парк, старинный, запущенный, заросший, как девственные леса па экваторе; принесли оттуда громадные букеты пестрых диких цветов и трепещу­щих трав.

Вчера проводили Наташу в Гапсаль купаться в Балтийском море и немного поправиться и окрепнуть; она такая худенькая и усталая! Она поехала через Петербург [...]

Живем мы чудесно, совсем как в имении: гуляем очень много, чита­ем, играем, купаемся по два раза в день — жара невероятная, и когда приходится ездить в Москву, положительно умираешь, и возвращаешься в Тарасовку, как в царство небесное! Прямо бежишь в реку. По воскресе­ньям всегда кто-нибудь приезжает из Москвы или приходят соседи в гос­ти. У меня всего один урок — с Сережей Сапожпиковым; их дача в 15ми-путах ходьбы от нас. Урок два раза в неделю по 1 часу 45 минут; он та­кой хороший, старательный мальчик, что это не утомительно.

У Алексеевых две свадьбы: Мика (младший) женился 1 июня в Пари­же на Александре Павловне Рябушинской. Шура (старший) женится на нашей хорошей знакомой Жене Фрейтаг, урожденной Масленниковой; она разводится с мужем, берет двух своих детей и выходит за Шуру.

И у Сапожжковых свадьба, но невеселая — Гриша женится на их горничной; хотел сейчас же жениться, но родители воспротивились и на­стояли отправить ее в Англию на два года отшлифоваться.

Сестры зовут в рожь за васильками [...]

И Маня, размахнувшаяся на длиннющее письмо Тонечке, закруг­лялась (П.1.К.96.Ед.хр.42:11~-13 об.).

Маня давала Сереже Сапожникову уроки музыки.

Мика Алексеев, сын Владимира Сергеевича, племянник Стани­славского, — этот тот самый шестнадцатилетний в 1902 году шалун, что подвесил к рыболовному крючку Антона Павловича сапог или калошу, чем так расстроил рыболова.

В 1905 году Мика закончил гимназию, а в 1912-м — Московский университет по медицинскому факультету, избрав специальностью тео­ретическую дисциплину — патологическую анатомию, и был оставлен при кафедре помощником прозектора.

Александра Павловна, наследница купеческого рода Рябушин-ских, потомственных почетных граждан Москвы, была слушательницей каких-то частных московских женских курсов. Свадьбу молодые дейст­вительно сыграли в Париже. Из Германии, прервав свой отдых, в Париж прибыли Владимир Сергеевич и Прасковья Алексеевна Алексеевы с до­черью Вевой, Верой Владимировной, подружкой сестер Рябушинских -Александры Павловны и Надежды Павловны. Владимир Сергеевич ие забыл пометить в «Семейной хронике», что накануне отъезда в Париж на свадьбу сына слушал в Берлине «Мадам Баттерфляй», а в Дрездене, куда заезжал к Четвериковым, — «Похищение из сераля». Все это для него события одного ряда.

Надежда Павловна Рябушинская прикатила в Париж вместе с мо­лодоженами. Погодки, сестры вместе росли, никогда не расставались и умерли в один день. Правда, не своей смертью, в 1937-м. Мика после свадьбы поселился в фамильном московском особняке Рябушинских в Малом Харитоньевском переулке. Там всех троих в ночь с 17 иа 18 ию­ня 1930 года и арестовали.

Шафером на свадьбе у Мики и Александры Павловны в счастли­вый день 1 июня 1911 года был Качалов. То-то было весело! В архиве правнука Владимира Сергеевича Алексеева, внука Веры Владимиров­ны, сохранилась парижская фотография, подклеенная в семейный аль­бом. Молодые — невеста в белом и с фатой и жених во фраке, оба тор­жественные, выходят из церкви. Точно такие же фотографии молодоже­нов, сделанные в дни бракосочетаний Анны Сергеевны, Нюши, и Анд­рея Германовича Штекера в 1885-м и Станиславского и Лилиной в 1889-м, спускающихся после обряда венчания со ступенек любимов-ской церкви Покрова Святой Богородицы, уже были вклеены в семей­ные альбомы Алексеевых.

Четвертое колено Алексеевых принимало традиции третьего и го­тово было передать их следующему, пятому.

Через год после свадьбы у Мики и Александры Павловны роди­лась дочь Татьяна, в 1916 — сын Сергей. Их юность — детей «врагов на­рода» — придется на время сталинских репрессий. Ни у Татьяны Ми­хайловны, в замужестве Четвериковой, ни у Сергея Михайловича не бу­дет детей. И линия Михаила Владимировича Алексеева на генеалогиче­ском древе Алексеевых оборвется.

Маня Смирнова в 1910-х тоже была замужем. Очень счастливо за Александром Семеновичем Ивановым и носила его фамилию.

Александр Семенович, по домашнему Шура, Шурик, родился в Петербурге в 1882 году. Отец, сплавщик леса, умер, когда сыну испол­нилось 10 лет. Учился Александр Семенович сначала три года в низшей начальной школе, потом три года был певчим в придворной певческой капелле, потом учился во Втором петербургском реальном училище, а в 1900-м, восемнадцати лет, поступил в Петербургский институт путей сообщения и окончил его в 1906-м. После окончания института отбыл воинскую повинность вольноопределяющимся, служил в Главном Ин­женерном управлении в Петербурге. «Работал чертежником», — как пи­сал он в своих показаниях следователю НКВД в 1933-м. Без этой анке­ты и протоколов допросов его и Манииу биографию не удалось бы вос­становить.

По окончании воинской повинности Александр Семенович слу­жил начальником партии на Армавиро-Туапсинском участке Северо-Кавказской железной дороги, потом его перевели на Беломорско-Бал-тийское направление, а с 1912 года он вместе с Маней жил в Ровеньках и работал на Екатерининской железной дороге начальником участка службы пути.

У Ивановых было трое детей — это пятое колено Бостаижогло, ес­ли считать от Михаила Ивановича, основателя фабрики «М.И.Бостан-жогло и сыновья»: 1914-го, 1915-го и 1919-го года рождения. Сына сво­его Маня назвала Константином в честь дяди Кости — Константина Сергеевича Станиславского.

Ивановы часто переезжали с места иа место: Александра Семено­вича переводили на разные железные дороги, он был крупным специа­листом в области службы пути. Маня, верная жена, следовала за ним.

Конечно, она стремилась в Москву, иа Старую Басманную, в свой дом — дом Бостаижогло. Но где бы она ни жила - в Ровеньках ли, в Во­ронеже или в Свердловске, ее гостеприимный дом был полон людей, гостей, пирогов, музыки и пения. Ведь она окончила в Москве музы­кальные курсы с пятерками по фортепиано, сольфеджио, гармонии и музыкальной литературе. На импровизированных домашних вечерах она аккомпанировала своему Шурику. Бывший певчий придворной ка­пеллы любил петь с женой дуэты.

Часто к Ивановым в Ровеньки наезжали сестры — Женя, Таня, На­таша. Маня дружила с Наташей и, как старшая, опекала ее.

В 1911 году умерла их мать Елена Николаевна, и Сергей Николае­вич женился на гувернантке детей Лили Глассби, той самой, что обра­щалась к Чехову на «ты» и «брат Антон».

Лили стала Еленой Романовной Смирновой.

Одиночество пра-Шарлотты Ивановны оказалось не вселенским.

Сестры невзлюбили свою бывшую гувернантку. Она отняла у них отца и часть наследства. Сергей Николаевич у Мани в Ровеньках ни ра­зу не был. А сестры из Ровенек все вместе, душой согревшись в Мани-ном доме, отправлялись за границу. Не могли жить без впечатлений.

Все барыни Смирновы — четвертое колено Бостаижогло, родив­шиеся в семье потомственных почетных московских граждан, — были образованны, интеллигентны, обучены музыке, пению, танцам, языкам, рисованию. Наташа стала известной художницей. Женя и Таня занима­лись на женских курсах искусствознанием и религиозной философией. Очень всерьез и тем и другим, судя по собранной ими в 1910-х годах домашней библиотеке, распродававшейся в 1990-х Еленой Владими­ровной Готовцевой, дочерью Жени, Евгении Сергеевны Смирновой и артиста Художественного театра Владимира Васильевича Готовцева. В 1990-х книги из библиотеки ее матери и теток можно было обнародо­вать без страха сесть в тюрьму за хранение «антисоветской» литерату­ры.

Жизнь «смирновских девиц», как звал их Чехов, — Мани, Наташи, Тани и Жени и их братика баловня Коки, кузин и кузенов Алексеевых, Сапожниковых, Гальнбеков и Васи Бостанжогло-младшего — четвертого колена династий, если считать от Владимира Семеновича Алексеева и Михаила Ивановича Бостаижогло, основателей канительной и табачной фабрик, — сложилась к 1917-му вполне счаст­ливо. Как у их прадедов, дедов и родителей. Казалось, цепочка старин­ных купеческих родов Алексеевых и Бостаижогло будет виться вечно.

ЧАСТЬ ТРЕТЬЯ

«ПРОЩАЙ, СТАРАЯ ЖИЗНЬ!», «ЗДРАВСТВУЙ, НОВАЯ!» (1905 - 1950-е)

ГЛАВА 1

«ВИШНЕВЫЙ САД», ЕГО СОЗДАТЕЛИ И КРИТИКА

«ПОД ТОПОРОМ ВРЕМЕНИ» (1905 - 1917 - 1924)

В .последние три с половиной месяца сезона 1903/04 гг., включая апрель петербургских гастролей Художественного театра, «Вишневый сад» Станиславского и Немировича-Данченко прошел рекордно много

— 43 раза.

В сезоне 1904/05 гг. цифра снизилась до 25.

Осенью 1905 года спектакль сыграли 4 раза, в начале 1906 года всем театром уехали за границу и на гастроли с собой не взяли.

В дальнейшем играли его и на шехтелевской сцене в Камергерском, и на гастролях в Киеве, Варшаве, Одессе. И каждую весну с 1908-го по 1913-й «Вишневый сад» с бессменной Ольгой Леонардовной в роли Ра­невской ездил в Петербург.

Но самое сильное впечатление на столичных театралов «Вишне­вый сад» москвичей произвел все же весной 1904 года. Петербург не мог забыть комедийности той редакции «Вишневого сада», показанной в ка­нун смерти Чехова. Она последовала через два месяца после окончания гастролей. Спектакль застрял в памяти видевших его критиков чем-то вроде «сцен г. Лейкина, только потоньше», — формулировал Кугель в 1905-м. «Я не допускаю никакого оптимизма, никаких радостных на­дежд, никаких действительных, от сердца [...] упований [...] Пессимизм Чехова шел crescendo\* — от начала его творчества к «Вишневому саду»,

— писал Кугель в 1905-м, констатируя нарастание трагизма в чеховских пьесах, которого весной 1904-го не расслышали художествениики1.

В 1905-м петербургская Александринка, испытывавшая комплекс вины перед покойным Чеховым за проваленную в 1896-м «Чайку», по­казала свой «Вишневый сад». Он был пронизан полемикой с «веселыми режиссерами» Художественного театра.

Постановщик александрийской версии чеховской пьесы Ю.Э.Оза-ровский разворачивал ее в сторону трагедии. Первый акт у петербурж­цев полон «тревоги и тумана», а последний «отдает похоронами», — за­мечали критики премьеры. Кугелю, в принципе приветствовавшему та­кой подход к постановке «Вишневого сада», этого «отдает» было мало­вато. Ему не хватало в петербургском спектакле именно трагедии. Ку­гель считал, что Озаровский «недотёпал» в сторону трагедии. «Должно все время чудиться, что комнаты полны облаками ладана и что свежие, зеленые ветки устилают путь, по которому движется саркофаг [...] За­живо погребенный Фирс умирает под глухие звуки топора. То не топор рубит лес, — то горсти земли колотятся в ящик гроба», — писал Кугель в рецензии на премьеру спектакля Озаровского2.

Несовершенная постановка в Александрийском театре ему нрави­лась все же больше, чем совершенная в своем роде в Художественном, «перетёпавшем» последней чеховской весной 1904-го в противополож­ном направлении - в сторону комедии.

Словечки Беляева привились, стали в театральной критике оби­ходными.

8 сезоне 1906/07 гг., по возвращении труппы из Европы, «Вишне­вый сад» прошел в Художественном театре 11 раз, в 1908/09 — 9 раз, в 1913/14 - 26 раз, в 1916/17 - тоже 26 раз.

Ежегодно в день рождения драматурга, совпадавший с днем пре­мьеры «Вишневого сада» в Художественном, спектакль стоял в реперту­аре театра.

17 января 1910 года его играли 116-й раз.

17 января 1910 года на торжественном утре в Художественном те­атре в честь 50-летия Чехова с чтением своих заметок о нем выступил по просьбе Немировича-Данченко И.А.Бунин. Тексты Чехова Бунин передавал так мастерски — с чеховской интонацией, что художествен­иики, узнавая ее, готовы были пригласить Бунина в труппу театра.

9 декабря 1911 года состоялось 150-е представление «Вишневого сада».

17 января 1914-го отметили 10-летний юбилей спектакля.

И в 1910-м, и в 1914-м — в дни рождения Чехова и в юбилейный день «Вишневого сада» — в Москву приезжала Евгения Яковлевна Че­хова, мать писателя, и артисты играли в ее присутствии. Евгения Яков­левна умерла в 1919-м, как и мать Ольги Леонардовны Анна Ивановна Книппер.

В январе 1914-го состоялось 200-е представление спектакля.

Все 200 раз выходили на сцену в своих ролях трое: Ольга Леонар­довна, Муратова — Шарлотта и сотрудник театра С.А.Мозалевский. Чуть-чуть не дотянул до этой цифры Москвин, заболевший незадолго до юбилея.

Все 200 раз Мозалевский в бессловесной роли дворника заносил в дом хозяйки, приехавшей из-за границы, ее багаж, а в финале спектакля выносил со сцены скарб и все нажитое, оставшееся от родителей, что она могла увезти с собой.

В феврале 1916 года Книппер-Чехова и Муратова вышли на сцену в своих ролях в 250-й раз. За кулисами состоялось их торжественное че­ствование.

Юбилейные представления «Вишневого сада» приковывали к не­му внимание театральной общественности. Однако, идя на спектакль, все же шли на Чехова, вернее, иа Чехова, которого лучше всех нонима­ли в Художественном. На протяжении полувека драматурга и театр, его открывший русской публике, отождествляли. Чехов, его личность, его феномен и драматургия и после смерти будоражили умы грамотной России в большей степени, чем спектакль художественников. Хотя и зрительный зал театра на «Вишневом саде» с Книппер-Чеховой - Ра­невской и Станиславским — Гаевым в течение всего десятилетия после смерти Чехова заполнялся восторженной публикой.

Критиков поражала эта неоскудевавшая любовь русского интел­лигентного общества к Чехову. Он не становился «вчерашним» ии в 1905-м, когда «новая жизнь», которой Петя и Аня прокричали здрави­цу, настигала предреволюционную чеховскую Россию с ее людьми и вы­рождавшимся дворянским бытом. Ни в 1910-м и в 1914-м, в юбилейные чеховские годы, когда послереволюционное будущее - после 1905 года — судило предреволюционные чеховские ожидания.

Девятьсот пятый год и последовавшая за ним политическая реак­ция не оставляли никаких надежд российской интеллигенции либе­рально-демократического толка. «Чехов умер накануне 1905 года. Про­несшаяся буря ничего не изменила. Когда Тузеибах говорит теперь: "Нет больше пыток, нет казней", — это звучит, как горькая ирония. Ес­ли бы жил теперь Астров, он опять бы мог сказать: "У меня вдали нет огонька"», — сказал на чеховском утре 1910 года Немирович-Данченко3.

Огонек, маячивший вдали и перед чеховскими Петей и Аней, по­гас. Итоги революции отбирали надежды утописта и мечтательницы на всеобщее счастье в процветающей России. И надежды Чехова на кон­ституцию, если верить Н.Е.Эфросу. Вспоминая свои встречи с Чехо­вым, Эфрос говорил, что в «Вишневом саде» звучали «оптимистические ноты, ноты веры и надежды» — самого Чехова. И не в загробную жизнь, «где мечтала отдохнуть Соня из "Дяди Вани"». И ие в прекрасное дале­ко через 200 — 1000 лет, о котором мечтал чеховский Вершинин. Чехов «чуял, что повеяло новым духом, что грядет какая-то весна. И иногда, со своей манерою говорить неожиданно и афористически, вдруг заявлял:

— Через 10 лет у нас будет конституция», — всплывало в памяти критика4.

Но после 1905 года либерально-демократическая Россия увидела «конец русского интеллигентного общества, его теперешнее крушение» и воспринимала «сумеречные» настроения Чехова как абсолютно современные5.

В 1914-м, когда отмечали десятилетие со дня смерти Чехова, лите­раторы утверждали, что чеховская Россия, отдалившись от великих со­бытий 1905 года, вступила в полосу стагнации, что наша история — бег на месте, что уездная, коренная, почвенная Россия, такая характерная и в Таганроге, и в провинциальной Москве, городах, которые так хорошо знал и чувствовал Чехов, — ничуть не изменилась с чеховской поры.

Поэтому Чехов не стал «вчерашним», поэтому он «с нами». «Чехов все еще живет меж нами», — откликался П.П.Гнедич на юбилейный чехов­ский «Вишневый сад» в Художественном театре в 1914 году.

Имя Чехова в январе 1914-го, до первой мировой войны, неизмен­но связывалось не с предсказаниями будущего его героями в «Трех сест­рах» и в «Вишневом саде», а с уездной, провинциальной Россией. Может быть, через 200 — 1000 лет жизнь станет «великолепной, необыкновен­ной», но в это верится с трудом, — рассуждал П.П.Перцов. Ручательства чеховского Вершинина внушали скептикам подозрения. Да и сама го­рячность Вершинина очень походила «иа лихорадочную грезу умираю­щего от жажды о холодном свежем роднике», — писал Перцов в 1914-м6.

«Оптимопессимизм», обнаруженный в творчестве Чехова филосо­фами-идеалистами в начале века, критики 1910-х, размышлявшие о мечтателях-утопистах Вершинине и Пете Трофимове, скатывали к пес­симизму.

Впрочем, о России перед первой мировой войной были и другие мнения. Брюсов, Ф.А.Степун, поэты-авангардисты видели, как быстро строится Москва, как вырастают на ее улицах «девятиэтажные небо­скребы», как летят по городу на бешеных скоростях заморские лимузи­ны. Но этих Чехов, связанный со вчерашней Россией, ие интересовал вовсе. Они списывали его в прошлое.

А те, кого поражала исключительная популярность писателя среди либерально настроенной интеллигенции и после его смерти, занялись исследованием самого чеховского феномена. Пытаясь объяснить его, В.В.Розанов шел в рассуждениях методом «из ряда вон». Он составлял ряды ярких литераторов самого разного толка, определивших самосо­знание нации, и исключал из них Чехова.

Чехов ие пророк, не проповедник, как Толстой или Достоевский. Эти не составляют ряда, они слишком гениальны, слишком уникальны, слишком сами по себе.

Чехов и ие политик, как Короленко или Горький.

Не Толстой, не Достоевский, не Короленко, ие Горький. А кто он, этот человек своей переходной эпохи, так неотрывный от нее, а остаю­щийся «живым лицом, хотя на самом деле он уже умер», — размышлял Розанов в 1916-м, погрузившись в чтение личных писем Чехова, издава­емых Марией Павловной Чеховой. Он был потрясен близостью духов­ного мира писателя русскому интеллигенту совсем другой, далекой от него эпохи. Во взгляде Чехова через пенсне со шнурочком он не замечал ии утверждения, ни отрицания. Портрет Чехова — это портрет скорее читателя, чем писателя, — приближался Розанов к разгадке чеховского феномена. Чехов, именно Чехов — человек, «как все», но — в идеализи­рованной форме, — нащупал Розанов свой ответ, всмотревшись в лицо Чехова, такое всем знакомое7.

«Как все», но — в идеализированной форме...

К этому выводу пришел еще в 1904-м, сразу после смерти писате­ля, профессор С.Н.Булгаков, будущий отец Сергий, соученик Розанова по елецкой гимназии. Чехов был «одержим теми же муками, сомнения­ми и борениями, что и мы», и «лишь особым, ему одному свойственным способом» выражал их в художественных образах; Чехов — человек, как мы, — говорил философ на публичной лекции о Чехове-мыслителе".

Чехов равновелик своему читателю и зрителю.

Концепция личности Чехова и его произведений — в самом читате­ле, зрителе, в их восприятии.

Эта формула, выведенная Булгаковым и Розановым, действовала и в 1908-м, и в 1910-м, и в 1916-м, как действовала в начале 1900-х, при жизни Чехова, когда каждый от Дорошевича до Кугеля и от Амфитеат­рова до Суворина — полюсов эстетического и общественно-политичес­кого спектров в театральной журналистике — мог сделать писателя и его героев, их трактуя, своими единомышленниками. Достаточно прочитать статьи 1908 года о «Вишневом саде» Художественного театра Гуревич и Чюминой, давних поклонниц Станиславского, его спектаклей и актеров. Или статьи киевских и одесских рецензентов. Весной 1912-го, 1913-го и 1914-го Художественный гастролировал в Малороссии.

«Вишневый сад» в рецензиях 1908 года похож на Россию и ее зри­телей и критиков 1908-го, в начале 1910-х — на зрителей и критиков 1910-х. Он менялся в их восприятии.

Гуревич освещала в 1908 году петербургские гастроли МХТ в сто­личной газете «Слово»9. Чюмииа под псевдонимом Оптимист написа­ла в «Слове» статью о «Вишневом саде», завершавшем гастроли10. С ни­ми в унисон звучал голос П.Н.Шатилова. Под псевдонимом П.Сурож-ский он писал в отделе искусства газеты «Приазовский край», выходив­шей в Ростове-на-Дону11. Он тоже смотрел спектакль москвичей, приве­зенный в Петербург весной 1908-го.

Прошло всего четыре года с тех пор, как столица познакомилась с «Вишневым садом». В 1908-м спектакль приехал внешне мало изменив­шимся в сравнении с тем, каким узнала и описала его Гуревич в 1904-м в журнале «Образование». Все так же смотрели в окна помещичьего до­ма ветки старых вишневых деревьев в бело-розовом цвету и еще дыша­ли свежестью краски холмистых равнин средней полосы России на пей­заже, написанном Симовым. Так же гармоничен был ансамбль исполни­телей, «отрекшихся от артистического эгоизма», — восхищались крити­ки, не разделявшие кугелевских приоритетов «нутра» актера на драма­тической сцене над всевластием режиссуры. И не было в «Вишневом са­де» художественников, как и прежде, ничего театрального — ии актеров, ни пьесы, ни обстановки, — что разбило бы «протокольное изображение жизни», — писал «Приазовский край».

Но в зале сидели люди, пережившие смерть Чехова и 1905 год. И в их восприятии старого чеховского спектакля возникали его новые изме­рения, и идеологические, и эстетические, связанные с переоценкой че­ховских персонажей и драматических ситуаций пьесы, неотрывных в сознании критиков от Чехова и его предреволюционной эпохи. Петер­бургские зрители 1908-го не могли отделаться от ужаса, испытанного во время кровопролитных акций 1905-го. Сурожский, Гуревич и Чюмииа с ностальгической нежностью погружались на спектакле художественни­ков в предреволюционную реальность. Она казалась им почти идеаль­но-прекрасной. Они совсем забыли о духовных тупиках, осознать кото­рые их заставил Чехов в своем «Вишневом саде», и о том, как страдали они в 1904-м из-за того, что так жить нельзя и изменить ничего невоз­можно. В том отошедшем времени, зафиксированном в «Вишневом са­де» Станиславского и Немировича-Данченко, жили люди такие разные — и порочные, неисправимые, и люди со странностями — недотепы, и существа безгрешные, — но все такие славные, и жили одной семьей, «не отравляя друг другу жизни, не хватая друг друга за глотку», — писал Сурожский. Вот что поражало теперь в Чехове Художественного театра: мирное, бескровное сосуществование сограждан, отсутствие у них вза­имной ненависти, вражды, озлобления в их разногласиях, в их спорах друг с другом.

Киевский критик Н.И.Николаев (тот, что иа восьмом «Вишневом саде» в Москве в феврале 1904-го вздрагивал от хохота зрительного за­ла в четвертом акте — на проход Шарлотты) писал в рецензии на спек­такль художественников начала 1910-х, впоследствии включенной в его книгу «Эфемериды», вышедшую в 1912 году: типическая черта в людях русской жизни, схваченная Чеховым в 1903-м, состоит в том, что «они ие враги». «В них нет даже сознания, что их материальные и духовные интересы несовместимы, что они исключают друг друга своим иесогла-симым противоречием,.. Они полны искреннего желания оживить ос­тывающий на глазах труп упраздняемой историей формы человеческо­го существования»12.

Публика, оглушенная ворвавшимися в их жизнь кровавыми собы­тиями 1905-го, наслаждалась атмосферой интеллигентности, разлитой в спектакле, мягкостью, сердечностью Раневской, Гаева, Лопахина, Ани, Пети, Вари, Пищика и даже их прислуги, абсолютно лишенных агрес­сии в исполнении Станиславского, Книппер-Чеховой, Леонидова, Ка­чалова, Лилиной, Москвина, Александрова — всего ансамбля художест­венников.

И на первый план в рецензиях конца 1900-х выходила эпическая составляющая чеховской пьесы, представляемая Прохожим, взрывав­шим мир идеально-прекрасного.

«Чехов точно предчувствовал безобразный разгул злых и темных сил человеческого духа», он «угадал своей почти символической фигу­рой Прохожего (второе действие) вторжение в русскую жизнь хулига­на, победно шествующего среди общей растерянности и испуга», — ре­цензент «Приазовского края» признавался, что и сам он еще не отошел от 1905-го, когда «великое и святое смешалось с преступным и низким».

«Вишневый сад» написан в канун великих потрясений, в нем мно­го художественного провидения, — утверждали рецензенты в 1908-м. И переводили пьесу Чехова из разряда «протокольной», какой она виде­лась в 1904-м и какой формально оставалась, — в произведение совсем нового искусства.

«Какой глубокий внутренний символизм! Тут — вся наша жизнь за последние годы!», — восклицала Чюмина, размышляя, как неожиданно слилось в «Вишневом саде» Художественного театра неслиянное: «про­токол» и «символ», чеховская эстетика и обобщенный образ. «Вишне­вый сад» Художественного театра обретал черты произведения чуть ли не новаторского, характерного для послечеховской театральной эпохи.

И Немирович-Данченко в 1910-м, когда Москва и Петербург отме­чали 50-летие Чехова, признавал, что только теперь и ои, и публика по-настоящему поняли Чехова, и тоже определил «Вишневый сад» как «очаровательную ткань быта и символа» 3.

В настоящие новаторы-символисты попал Чехов и у Гуревич.

«После пережитого за последнее время» она читала пьесу Чехова совсем не так, как в 1904-м. 1905 год открыл ей глаза. Оказалось, что в чеховском реализме, истонченном до прозрачности, сквозь рисунок фа­булы и характеров «с их трагикомическими изломами» высветилась «безбрежная стихия жизни в ее целом». Этот срез ни в пьесе, ни в спек­такле Любовь Яковлевна не улавливала прежде.

В пьесе Чехова обнажилась «внутренняя значительность» сюжета, его эпическая составляющая — писали и Чюмина, и Сурожский.

Прекрасный Вишневый сад трещит не под топором Лопахина, а под «топором времени», — формулировала Гуревич, педалируя всеси­лие временного фактора — общественных условий, поглотивших инди­видуальную волю.

«То, что происходит, не есть осуществляющаяся воля отдельной группы, одного или нескольких классов, а нечто высшее — стихийный процесс, огромный, могучий», — вторил ей Сурожский в «Приазовском крае».

Маленькими, беспомощными — игрушками в руках этих независи­мых от человеческого разума и воли стихийных процессов были теперь в статьях столичных критикесс и ростовчанина и «старики», и молодые «Вишневого сада». И Петя с Аней казались теперь Чюминой жалкими, слабыми, себя пережившими людьми.

В июле 1904-го в статье «Памяти Чехова» она спорила с Гуревич, которая, назвав Петю «юродивым», не увидела в нем «положительного типа». «Юродивые сыграли не последнюю роль на Руси в деле умствен­ного движения», — писала тогда Чюмина, и только близорукие могут сомневаться в том, что Петя «способен на величайший подвиг самоот­вержения». В 1904-м Чюмина не сомневалась: Петя, не задумываясь, от­даст свою жизнь за общее дело и «дойдет к счастью», да еще «в первых рядах», и Петя и Аня будут счастливы, потому что у них есть высшее по­нимание счастья как жизни не только для себя. А если Петя не дойдет до всеобщего счастья, то дойдут другие (IV.1.№5691/1).

Теперь, в 1908-м, в формуле Пети: не дойду, так другие дойдут — Чюминой слышался «пафос жертвы».

Петя не дошел, ои положил себя «за други своя», — оплакивала она судьбу молодых людей, которым революция и спровоцированная ею ре­акция, душившая свободы, пропели отходную. Их жаль, молодых лю­дей, — скорбел «Приазовский край», потому что в них, таких молодых, таких светлых — в исполнении Качалова и Лилиной, — «еще ие умер че­ловек».

Пережитое в 1905-м сильно надломило петербургских дам, снисхо­дительных и сентиментальных. Их зрительские переживания станови­лись частью спектакля художественников. Спектакль вмещал и их.

О «Вишневом саде» Станиславского и Немировича-Данченко пе­тербургские критики 1908 года, признавшие пьесу Чехова символист­ской, и киевские — начала 1910-х писали почти так же, как о стилизаци­ях Мейерхольда, Ф.Ф.Комиссаржевского и Н.Н.Евреинова в петербургском театре В.Ф.Комиссаржевской на Офицерской улице. Прием стилизации столичные режиссеры применяли при постановке пьес Метерлинка, Ибсена и Гофмаисталя в переводе русских поэтов-символистов Брюсова, Вяч.Иванова, Блока. «Вишневый сад» в Художе­ственном как феномен эстетический воспринимался критикой 1908-го — 1910-х ие драмой жизни, не слепком с настоящей драмы жизни, как прежде, а изысканно-стильным произведением искусства, совершен­ным в законченности сценического рисунка, почти музыкой — в инто­нациях, ритмических движениях артистов, паузах и выразительных по­зах. Постановка Станиславского и Немировича-Данченко воспринима­лась даже не драматическим спектаклем, а музыкально-поэтическим представлением о прошлом, очень далеком и очень дорогом для тех в зрительном зале, кто «огрубел» или «расшатался в жизненных кошма­рах, в удушающей атмосфере вражды и жестокости», — это писал «При­азовский край». Мир искусства, мир идеального, очищенного от драма­тизма, но подернутого печалью, вытеснял в восприятии нового зрителя прежнее сопереживание его персонажам.

Киевские критики, освещавшие гастроли Художественного театра, отдавали должное красоте спектакля как «гобелена». Николаев видел в «Вишневом саде» художественников живое и прекрасное произведение искусства, заключенное в «чудную раму»14. Киевские газеты писали: Чехов «Вишневого сада», посетивший Малороссию в начале 1910-х, по­хож на «сына сегодняшней России, нежной, бледной, мечтательной, подкошенной, неуверенной в себе, иронизирующей и недвижной. Да, пока — недвижной»1\*". О танцах «иа вулкане» никто не вспоминал.

Рецензенты-малороссы, идентифицируя Чехова с его читателем и зрителем, подтверждали бессрочный универсализм розановско-булгаковской концепции чеховского феномена.

А в основном московские и петербургские критики, давно утратив­шие интерес к старому спектаклю Художественного театра и только от­мечавшие дни рождения писателя и дни его памяти, иа юбилейных представлениях «Вишневого сада» ностальгировали, предаваясь элеги­ческим настроениям, и писали о его красоте, переходящей на сцене в священнодействие.

Пик ностальгии по Чехову в «Вишневом саде» Художественного театра пришелся на 1914 год, на 10-летие со дня смерти Чехова и иа 200-й «Вишневый сад» Станиславского и Немировича-Данченко. Этот чеховский спектакль объявлялся высшим в России газетной периодикой достижением сценического искусства.

Отмечавшие эту дату погружались на юбилейном представлении в «милый сон», в поэзию воспоминаний, в «дивные грезы». Их вдохно­венные элегии укрепляли легенду «Вишневого сада».

Молодой московский критик Юрий Соболев, посмотрев 200-е представление спектакля, слагал оды старому-старому помещичьему гаевскому дому, в окна которого ранней зарей чудесного весеннего утра смотрели стройные вишневые деревья, обсыпанные белым цветом. Он слышал, как просыпались скворцы и ныла тихая жалейка, как просы­пался день, «нежный и светлый», как просыпались поля, раскинувшие­ся до «широчайшего» горизонта, и как дышало «лаской» и «такой сми­ренной и мудрой красотой» голубое небо над этой просыпающейся «прекрасной суровой родиной».

Он почти физически чувствовал, как чеховский в Художественном театре Вишневый сад с его длинно-длинной, прямой, как ремень, алле­ей, звал в былую молодость, улыбаясь грустной улыбкой несбывшегося счастья.

Соболев испытывал на 200-м «Вишневом саде» эстетическое на­слаждение: «Чудесной властью огромного мастерства и благородного художества ожил перед нами — в 200-й раз! — этот нежный Вишневый сад, и ожили его милые, родные нам и близкие люди [...] Было радостно отдаться этой власти, которой владеют только подлинные художники, жизнь преображающие в искусство и искусство превращающие в жизнь [...] Чеховская элегия, скорбная и нежная, тоскливая и просветляющая, — звучала так, как может звучать только в этом театре.

И звук лопнувшей струны, «унылый и протяжный», нашел отзвук в нашей душе, в которой сладостные и скорбные слезы [,..] нежная грусть и волнующая радость рождаются тогда, когда она соприкасается с совершенным созданием искусства непреходящего»16.

Соболев не стыдился возвышенного слога и «сладостных и скорб­ных» слез.

Спектакль, однако, мало походил иа тот, каким ои был при жизни Чехова. Меняясь в восприятии читателя, зрителя и критики, литератур­ной и театральной, он жил в Художественном собственной жизнью, не­зависимой от полемики вокруг Чехова и его драматургии. И рецензен­ты не оказывали на спектакль ии малейшего влияния. Как и вся обшир­ная чеховиана. Реплики, книги, исследования философов, продолжав­ших изучать проблемы идеализма в России, статьи литераторов и пуб­лицистов, их коллективные труды — юбилейные сборники о Чехове — оставались лишь фактами, событиями даже, но — в литературоведении и культурологии.

По мере того как отодвигались в прошлое смерть Чехова и 1905 год, спектакль менялся изнутри, развиваясь во времени и по его зако­нам.

Менялась, прежде всего, Книппер-Чехова, его центр. А вместе с ней помимо ее воли менялась ее Раневская.

Актриса трактовки роли не пересматривала. Просто оставалась на сцене самой собой, сиюминутной, А в роли Раневской, ее психофизика и муза, тем более. Но «топор времени», повисший над Садом, повис и над ней.

В 1904-м, сразу после премьеры, художник И.П.Ульянов написал большой живописно красивый портрет Ольги Леонардовны в роли Ра­невской, портрет — в рост, в дымчатой светло-серо-сиреневатой гамме, оттенявшей темно-рыжие волосы утонченной прекрасной дамы с умны­ми и печальными темными глазами.

В том же 1904 году — после кончины Чехова — Ульянов написал другой портрет, Ольги Леонардовны в трауре, парсуиный, сурово-скорбный. Будто не владела кисть художника изысканно-удлиненной линией и импрессионистской, серовской манерой письма.

В июле 1904-го Ольга Леонардовна и русская барыня Раневская вместе с ней познали боль утрат. И обе, неотделимые друг от друга, вы­шли из переживаний иными.

Воскресение Ольги Леонардовны совпало по времени с 1905-м.

Другая не справилась бы с трагедией, потрясшей в июле 1904-го всю интеллигентную Россию. Но на сороковой день, когда полагалось оплакивать и поминать покойного, она в Москву из Ялты не приехала. Ссылалась на волю Чехова, не велевшего скорбеть.

С начала сезона 1904/05 гг. она уже играла Раневскую и новую че­ховскую роль — Сарру в «Иванове». Ей достало на Сарру сил.

И через год, в первую годовщину смерти мужа, ее не было в Моск­ве. Она путешествовала по Европе.

А осенью 1905-го, накануне декабрьского вооруженного восстания в Москве, — еще и полутора лет не прошло, как ушел ее Антон, — она по-новому, со светлыми надеждами играла свою Раневскую. Она, казалось ей, никогда прежде не играла Раневскую так светло, потому что высокая радость переполняла ее, — говорила она. «Какая жизнь, какие чувства! Кончился век нытиков, идет громада, надвигается. Боже мой, во всех, во всех пьесах Антона пророчества этой жизни. С совсем новым чувством я играю "Вишневый сад"», — эти слова написаны Книппер-Чеховой в частном письме ие в 1917-м или позже, а в ноябре 1905-го (IV.5:74). Так она откликнулась на полыхание зарниц первой русской революции и на царский манифест 17 октября 1905 года, в котором Николай II обещал народу гражданские свободы: неприкосновенность личности, свободу слова, совести, собраний и союзов, обещал созвать выбираемую всем на­родом Государственную думу.

Осенью 1905 года она участвовала в собраниях труппы, где выра­жалось сочувствие всероссийской забастовке.

Вместе с тысячной толпой шла под красными знаменами по Твер­ской к дому генерал-губернатора и даже попала под выстрелы.

Она была на митинге в университете, на земском съезде, слушала ораторов, стала разбираться в партиях: одна «передовая», другая — «ре­волюционная».

Ей даже самой захотелось действовать, участвовать. «Мы живем в великое время», — вдохновенно повторяла она реплику Анны Map из «Одиноких» Гауптмана и приветствовала объявленные свободы, «про­рочески предсказанные Антоном», как казалось ей в тот революцион­ный год.

«Все перевернулось, идет новая жизнь, и всюду должно быть об­новление, и люди должны новые появиться, и в искусстве уже надвига­ется перелом», — верила она (IV.5:74).

Пульс улицы, охватившая многих в 1905-м гражданская лихорад­ка вовлекали в человеческую общность, так ей необходимую, вытесняя душевную тяжесть, наступившую после утраты. Она приходила в себя, выкарабкивалась из личной беды. Отчаяние в принципе не было свой­ственно ей.

Подобным образом восприняла она уличный скандеж «Большеви­ки победили!» и в октябре 1917-го, когда утром вышла из своей кварти­ры в театр, на репетицию. Но это, похоже, уже газетная риторика, ее по­зднейшее «услужливое», как говорил Пушкин, воспоминание, искажен­ное добровольно исполненным заказом военных 1940-х в день юбилей­ной, двадцать пятой революционной годовщины17.

На самом деле в 1917-м эйфории 1905-го не было.

В одном из писем 1917-го к Марии Павловне Чеховой в Ялту Оль­га Леонардовна жаловалась на душевную усталость и на то, «как легко сойти с ума от того, что перестаешь понимать, что делается кругом» (IV.5-.119).

Впрочем, она и в 1905-м быстро отрезвела — от обысков, пулеметов, пушек, винтовок, от зверств и солдат, и дружинников, стрелявших в сол­дат, и от действий правительства. «Бедная Россия! [...] Если бы была се­рьезная единодушная революция, стыдно было бы уезжать, а теперь, на­против, хочется и нисколько не стыдно», — оправдывала она свой отъезд с труппой Художественного театра в Европу в начале 1906-го, полемизи­руя с Марией Федоровной Андреевой (IV.5;75). Та отъезда труппы ие одобряла, как свидетельствовала Маня Смирнова («социал-демократка Мария Федоровна [...] кричала, что подло оставлять родину в такое вре­мя»). В 1920-х Мария Федоровна, осуществляя в драматических театрах политику новой, большевистской власти, выезду труппы Художествен­ного за границу будет препятствовать.

В Москву после европейских гастролей Ольга Леонардовна верну­лась «милой актрисулей», с порхающей улыбкой на устах. Какой знал и любил ее Чехов. Ни 1904-й, ни 1905-й ие оставили на ней следов, тех, что запечатлел иа ее парсунном портрете Ульянов. В отличие от Неми­ровича-Данченко и петербургских интеллектуалок Гуревич и Чюминой, надломленных общественной трагедией, она ие чувствовала, вернув­шись домой, удушающей атмосферы. Прошлое не висело над ней тяже­лым грузом впечатлений и воспоминаний и не давило ее. Как и ее Ра­невскую. Чеховская Раневская, полная «радостной тайны», по выраже­нию Щепкиной-Куперник, пленительная женщина, в которой таился дьявол, как писала о ней Кнебель, снова безраздельно отдавалась тому, что сию минуту владело ее существом. Без шлейфа пережитого или ув­лекшего ее минутой раньше.

Самое трудное в роли — легкость Раневской, соглашалась Ольга Леонардовна с Чеховым, когда он прислал рукопись «Вишневого са­да» в Художественный театр и когда она и Станиславский вытягивали из него авторское понимание им написанных в пьесе «совсем живых людей».

Теперь, когда драмы, и личная, и общественная, были позади, Оль­га Леонардовна находила то, что не далось ей на премьере: эту легкость Раневской в сиюминутных сменах настроения в диапазоне от смеха к подступающим слезам и снова к смеху. Ей как актрисе на сцене было лег­ко и светло. Она могла быть самой собой в этой любимой роли. Она срос­лась, сжилась с нею. Она чувствовала себя Раневской, могла быть ею. А Станиславский на нее сердился.

Эта легкость, эта бездумность, это «хаотичное состояние души» — актерское «наитие» на подмостках возмущали его в Ольге Леонардов­не, когда он стоял с ней за кулисами перед выходом на сцену, стоял уже не как режиссер и учитель, а как Гаев, как брат с сестрой, вернувшейся из-за границы, и пока Дуняша — Халютина и Лопахин — Леонидов, го­товясь к встрече хозяйки «Вишневого сада», вели свой диалог.

Полудетскую привычку обдумывать то, что происходило с ним на сцене, и вести подневные «Художественные записи» Станиславский со­хранил и в зрелые годы.

Придя домой после очередного спектакля и анализируя его, он за­писал: «Первый акт «Вишневого сада». Выход (приезд Раневской и дру­гих). Все готовятся к выходу, болтают анекдот и глупости. На сцене Ле­онидов и Халютина слышат приезд и уже дают новый темп и ритм пье­се. Этот ритм и темп — первый толчок, камертон для последующей сце­ны. Хоть бы раз кто-нибудь из участвующих прислушался к этому ка­мертону и, схватив его, настроил свой внутренний темперамент и энер­гию, а следовательно, и внешний ритм и темп движений. Ольга Леонар­довна с мрачным и еще не проснувшимся для творчества лицом сенти­ментально машет ручками и подбирает подол, любя в Раневской только этот сентиментально-характерный жест. Это так забавляет ее и так уда­ляет от главного, что происходит на сцене, что она могла бы в этой ван­не сентиментальности и грошового женского манерничанья просидеть целых десять минут. Мне каждый раз приходится выталкивать ее на сцену силой, понимая, что эта ее забава не нужна, а лишь вредна для темпа пьесы. На сцену она выходит внутренне не готовая и, чтобы как-нибудь пристроиться и развить внутреннюю радость, прямо идет от внешних жестов, от рук, беготни и других телодвижений. Сцена корот­кая, поэтому настоящий ритм и темп внутренний Книппер получает только тогда, когда она ушла уже за кулисы и торопится переодеваться в свою уборную. Этот момент она делает в настоящем ритме, и им лю­буются мастера за сценой, пожарные и бутафоры, но не публика, То же повторяется при каждом выходе: анекдот, махание ручками, неподго­товленный выход; и добрую половину сцены — искание ее ритма и тем­па» (1.5:378 - 379).

Еще больше сердился на нее Станиславский за монолог Раневской у открытого окна, тоже из первого акта: «Руки пестрят всюду. Почему? В тот момент, когда Раневская мыслями и чувствами погружена в себя». Станиславский придирался к ней не шутя, хотя читать его заметки без улыбки невозможно: «"В этой детской я спала", — говорит Ольга Лео­нардовна Книппер, указывая в окно на сад. "О, мой милый сад"», — го­ворит она в другом месте, повернувшись к комнате. (Я поднимусь на дно морское, я опущусь на облака), — перефразировал Станиславский текст старинного романса, застрявшего в памяти. — Она играет эту роль для того, чтобы показать свою нежность и эфирность (прелесть Книп­пер в ее широкой руке и крепком мужском сложении). Внутреннюю суть пьесы она никогда не знала» (1.17:324).

К Ольге Леонардовне и Качалову, ведущим актерам труппы, иг­равшим «по наитию», Станиславский был особенно придирчив за неже­лание осваивать его «систему», его подходы к работе над ролями.

В.В.Шверубович, сын Качалова, присутствовавший на репетиции «Вишневого сада» перед началом заграничных гастролей театра в 1922 году, был свидетелем купечески-разнузданной сцены, которую Стани­славский закатил Книппер-Чеховой. Ои при всех кричал иа нее после прогона третьего акта: «"Любительница! Никогда вы актрисой не были и никогда ие будете!", пародировал ее, грубо, уродливо изображал ее сентиментальной и глупой»18. Качалов тогда выскочил из репетицион­ного фойе, а у Шверубовича-младшего задрожали колени.

Давно разделавшийся со своим любительским прошлым, Стани­славский демонстрировал и издержки этого преодоления, требуя бук­вального перевода слова в его иллюстрацию, в то, что стоит за словом.

Ольга Леонардовна, в роли Раневской во всяком случае, находила свой способ существования иа сцене, отдавая приоритет чувству над словом. А суть, «внутренняя суть», в терминах системы Станиславско­го, роли Раневской и состояла как раз в природе ее собственных чувств, в секрете органичного перетекания слез в смех и смеха в слезы. В этих процессах, совершенно оторванных и от материальной реальности, и от слова, — экзистенциальных, — Ольга Леонардовна и все актеры-худо-жественники первого призыва, и Станиславский в первую очередь, до­рожили по-настоящему тем, что через слово и через движение просве­чивает: живым трепетом человеческого духа актеро-роли.

Может быть, Ольга Леонардовна, иа душе которой было теперь так светло, была чрезмерно легкой. Легкость Раневской ей удавалась теперь так же, как прежде ее слезы. Станиславский корил ее тем, что она была подобием безответственной Раневской в своей жизни, а Раневская по­добием ее — в своей.

В минуту раскаяния Ольга Леонардовна просила прощения у Ста­ниславского за свое «беспорядочное нутро», за все то, что ей самой ме­шало жить. Жалела его, «несуразного», досаждавшего ей требованиями «системного» подхода к роли. А завтра снова забывала о Станислав­ском, как забыла о Чехове, и играла как играла, махая ручками, подби­рая подол и купаясь в «ванне сентиментальности и грошового женского манерничанья», смотрела в окно, когда говорила про детскую, и повора­чивалась к окну спиной, когда говорила про сад.

Станиславского огорчало, что чеховская Раневская в бездумности актрисы теряла в драматизме.

Но он стал замечать, что и его собственный Гаев уплощался и уп­рощался. По обратной причине. «Долго играя Гаева, я позабыл, что все дело в его легкомыслии, и я стал жить тем, что Гаев, бедный, озабочен продажей имения»; «легкомыслие — пропало и взамен явилась чехов­ская нудность», — помечал он свои самонаблюдения в записной книжке (1.2.№920, 923).

Немировича-Данченко, в отличие от Станиславского, совсем ие огорчали эти процессы.

Напротив, ему казалось, что они приближают «Вишневый сад» к верному пониманию Чехова, снимая прежние пережимы и в трагичес­кое, как было иа премьерных спектаклях, и в комическое, когда, при­слушиваясь к автору, театр чрезмерно облегчал, дедраматизировал его пьесу.

Немирович-Данченко так объяснял эти процессы, приветствуя их: «От натурализма театр давно отказался и стремится к возможному уп­рощению, отметая ненужные подробности и стараясь лишь передать стиль исполняемого произведения [...] И прежние пьесы, которые рань­ше были перегружены подробностями, как «Вишневый сад», теперь идут в более утонченном реализме [...] Не натурализма, а реализма хо­чет театр», — отвечал Немирович-Данченко на вопросы киевского ин­тервьюера в мае 1912 года о сути благотворных перемен и поправок, ко­торые вносило время в старые спектакли и роли.

В процессе перехода от «натурализма» к «более утонченному реа­лизму» мельчали, утрачивая многомерность, и другие персонажи «Вишневого сада». Артисты переставали дорожить психологической сложностью своих ролей.

Лужский, сменивший Грибуиина в роли Симеонова-Пищика, по­терял красочность и сочный юмор.

Лопахин Массалитинова был прямолинейно груб и только. Артист выдвигал вперед купца из мужиков. Гордого тем, что он, сын и внук му­жиков, простаивавших в передней у Гаевых, купил «Вишневый сад». Изображая Лопахина тяжеловесом, чумазым громилой-дикарем, Мас­салитинов отказывался признать в своем купце новую силу «с белыми руками», какая была у Лопахина — Леонидова в канун 1905-го.

Варя в исполнении Лилиной теряла свой хозяйский практицизм, роднивший ее с Лопахиным. Больше всего Лилина, сменившая в этой роли Андрееву и скончавшуюся Савицкую, боялась суховатости ключ­ницы. Она помнила, что Чехов хотел видеть Варю глупенькой и плак­сой. Хлопотливая, наивная и эмоциональная, она легко переходила к слезам, но без смеха, в отличие от Раневской. Даже если слез на глазах нет, ее душа плачет, - говорила Лилина о Варе в конце 1930-х учени­цам, передавая им свой актерский опыт.

Варя Лилиной — плачущая душа, — говорил в 1911-м Эфрос, ре­цензируя актерские вводы в старевший «Вишневый сад»19.

«Подгорный выходит в первом акте просто (для меня одного за­метно наигрывание вахлака), радостно, без смущения. Почти быстро входит, точно тенор, желающий петь арию [...] На сцене [...] он был иди­отом», — записывал Станиславский свои замечания Подгорному, полу­чившему роль Пети (1.2.№920). Радостно приветствуя возвращение Раневской домой в финале первого акта, Подгорный забывал о ее про­шлом. Пропускал Раневскую, потерявшую здесь сына. Актер оправды­вался: он копировал рисунок роли Качалова, вспоминая только его.

Но, повторив мизансцены Качалова, повторить Качалова было не­возможно. Дублируя Качалова в роли Пети, передавая лишь внешнюю сторону роли, Подгорный давал ей крен в сторону комического. Опро­щая Трофимова, умаляя его лиризм и увлеченность, он усиливал тем са­мым элементы «облезлости», характерности.

А Аням 1910-х не хватало наивности, безоблачности.

Иа ее лицо, «не по-детски серьезное», залегли глубокие тени «бес­пощадно разбитых иллюзий», — писал Николаев в газете «Киевлянин» в мае 1912 года об Ане, «поблекшей» в исполнении Кореневой. Крити­ку хотелось видеть в образе молоденькой девушки «первые молодые по­беги на обновляемой ниве общественности». А видел ои лишь «орна­мент», «очень красивый, затейливо переплетавшийся с главными кон­турами, но все же не более, чем декоративное украшение»20.

Блеклая зелень в орнаменте — характерные цвет и стиль эпохи мо­дерна.

В Ане Ждановой, бывшей ученице школы МХТ, прежде выходив­шей в толпе в ролях без слов, была чарующая молодость. Что, казалось, хотел и не добился от Лилиной на премьере Чехов. Ане Лилиной арома­та юности недоставало, это так. Но Аня Ждановой, — замечал Эфрос, сравнивая ее с Аней Лилиной, «сросшейся» с помещичьим домом, — склада скорее «космополитического, чем русского».

Аня Ждановой, дачница в загородном имении, а не его молодая хо­зяйка, совсем «пожухла» среди природы во втором действии спектакля, — писала киевская «Вечерняя газета» в мае 1914-го.

Вместо Ани и Пети, звавших за видимый в декорации Симова го­ризонт, киевский зритель эпохи расцвета модерна утыкался в «уны­лый», на взгляд южан, левитаиовский пейзаж ближних планов, забивав­ших прекрасную светлую даль.

В 1913-м иа время болезни вышел из спектакля Москвин. Стани­славский сам занимался с М.А.Чеховым, родным племянником Антона Павловича, вводя его на роль Епиходова. Вернее, на роль Епиходова, каким его играл Москвин. Образ, созданный Москвиным, всем, и даже автору в 1904-м казался идеальным.

Станиславский добивался от Чехова самолюбования в роли Епи­ходова. Он предлагал актеру вспоминать поступки из его жизни, когда он был чрезмерно самоуверен, и делать соответствующие этюды, чтобы найти это необходимое роли самочувствие. Анализируя репетиции с Михаилом Чеховым, Станиславский записывал их эпизоды, их клочки и свои замечания молодому артисту: «Это был больше Чехов, чем Епи­ходов. А не можете ли вы, Чехов, быть еще нахальнее, самоувереннее, распущеннее, без воротничка, то есть дать волю в своей душе тому эле­менту, который заготовлен в вас для Епиходова». Но актер держал Епи­ходова в жестких рамках интеллигентного поведения. Станиславский настаивал на наивности и тупости Епиходова: «Хвастайтесь: я замеча­тельный человек: отсюда епиходовская бестолковщина [...] Ваш Епихо­дов слишком любезен со мной, слишком воспитан и толков» (1.2.№1273). С чела чеховского Епиходова не сходила печать угрюмой подавленности. Артист шел иа репетицию, как иа плаху. Епиходов Москвина у него не получался. Свой образ — не рождался.

Спектакль устаревал, изнашивался морально, отдавал «ретро», превращаясь в «бледный гобелен» времен стародворянской России. Но­вые исполнители держали рисунок спектакля. Живая жизнь уходила из него.

Однако не только артисты Художественного театра, но и рабочие сцены уже не проявляли к чеховскому «Вишневому саду» должного трепета. Они забыли, как их товарищи в день похорон писателя вынес­ли с высокого крыльца здания в Камергерском сноп колосьев, обвитых незабудками, возложили его «от театральных рабочих» на гроб с телом Чехова и как сразу стихла толпа, провожавшая Чехова в последний путь.

Электротехники по расхлябанности могли теперь в первом дейст­вии устроить рассвет сначала в комнате, а потом доводить его до полной силы за окном. «Мне было больно... и я искренне страдал», — записывал Станиславский в дневнике спектаклей Художественного театра 21 дека­бря 1914 года. И сердился: как молено не чувствовать прелести раннего утра в деревне?

Ценнейшую музейную мебель красного дерева, купленную для второго акта «Дяди Вани» и игравшую в третьем — «Вишневого сада», - «драгоценную и замечательную по редкости» (из записи Станислав­ского в дневнике спектаклей 15 февраля 1915 года), — стали использо­вать для выгородок на репетициях, а потом подновляли, выкрашивая старинную политуру бутафорской краской.

Станиславский свирепел, обвиняя рабочих в вандализме.

Такой же его гнев вызывала и бригада, отвечавшая за звуковую партитуру первого акта. Рассвет сопровождался пением птиц — тут по сигналу суфлера рабочие, музыканты и актеры, свободные в данной сцене, получали свистульки и начинали дудеть в них, изображая щебет.

Формальное дудение режиссера не устраивало.

Больше того, он впадал в отчаяние, сталкиваясь с равнодушием «скворцов», лишенных поэзии, не чувствующих природы, не умеющих любить Чехова.

И начинал им рассказывать, чудак, рыцарь поэзии в Чехове, о зна­чении атмосферы в чеховском спектакле, как его Гаев половым в дрян­ном ресторане -- о декадентах.

Увлекаясь, описывал весеннее леденистое утро, свежий ветер, пер­вые лучи солнца, пробудившие птиц. Их перекличку. Как они отряхива­ются и чистят перышки, как ищут, как ловят тепло лучей. Он сам рас­ставлял «птиц» по-своему и каждому давал задачу, на ходу фантазируя. Одному говорил: «Вы скворец, влюбленный в скворчиху» — и учил, как объясняться в любви: «Приглашайте ее разделить ваши восторги от это­го дивного утра, от прелести цветущих вишен». Тому, кого назначал скворчихой, говорил: «Вы его не любите, вам больше нравится» другой скворец; «Вы поете для него, хотите обратить на себя внимание, соблаз­няете его, стараетесь покорить его сердце, а он занят делом и сплетает себе гнездо, больше его ничего ие интересует...» Третий — Станислав­ский обращался к третьему рабочему со свистулькой - «потерял сквор­чиху-жену, он вздыхает по ней, тоскует и плачет... Ему мучительно про­тивны любовные муки товарищей». И этого было Станиславскому ма­ло. Он менял «скворцов» местами. Кого-то заставлял «перебегать с ман­ком с места на место», чирикая «на лету». У кого-то отбирал роль ку­кушки и передавал другому. Так описывал репетицию Станиславского с «птицами» на рассвете, а потом и с гобоистом, изображавшим жалейку, Шверубович-младший, став однажды ее свидетелем (V.27:536).

Станиславский в одиночку, как мог, поддерживал угасавшие дра­матизм и поэзию «Вишневого сада». «Чехов [...] остается важнейшей ценностью» Художественного театра, — говорил он в 1916 году (Ш.1.№8033/2б).

Молодые посмеивались над стариком.

И Ольга Леонардовна грустила вместе со Станиславским, перекла­дывая вину за «осыпание» цветов с Вишневых веток на войну, которая «спутала все понятия, все меры и все ценности»: «Грустно... Осыпается «Вишневый сад». Но я по-прежнему верю, что пройдет несколько лет и пьесы Чехова засияют нетленным, немеркнущим светом в освеженных гигантской грозой человеческих душах», — говорила она интервьюеру журнала «Театр» в феврале 1916-го21 совсем как Маша Прозорова, на­слушавшаяся возвышенных речей Тузеибаха — Качалова и Вершинина — Станиславского и поверившая им.

Однако зрительный зал заметно для артистов охладевал к Художе­ственному. В театр пришла другая публика, сменившая его постоянных абонентов. «Беженская» публика — называли ее в театре. Артистов, привыкших к тишине в зрительном зале, «непосредственная» немос­ковская «беженская» публика «нервировала». «На днях у нас «Три сес­тры» шли при громком хохоте. Его вызывала в зале каждая смешная фраза, особенно реагировали на подвыпившего Чебутыкииа», — расска­зывала корреспонденту «Театра» одна из участниц спектакля.

А 31 мая 1917 года, когда «Вишневый сад» играли на закрытие се­зона, Станиславский сделал в дневнике спектаклей такую запись: «По­разило меня бесконечное гуляние за кулисами. В этой пьесе должна быть абсолютная тишина. Шумят все и даже сами артисты, исполните­ли главных ролей. На лестнице митинги, не предусмотренные Чехо­вым» (1.18:61).

Станиславский считал лестницы, ведущие из артистических убор­ных иа сцену, «чистилищем» перед выходом актера к публике.

На лестницах из жизни в театр, в искусство уже шумела новая ис­торическая эпоха. Как и в зрительном зале, по другую сторону рампы, и за стенами в Камергерском.

Станиславский ие слышал ее приближения.

«Под топором времени» трещал весь уклад российской жизни.

Февраль и октябрь 1917 года поставили его перед свершившимся фактом.

Впрочем, и литературно-театральная критика была ие готова к об­щественному взрыву. И даже опытные политики — такие, как Амфите­атров, — оказались беспомощными перед революционной стихией. Жизнь загоняла их в тупики пострашнее чеховских, духовных.

В канун великих потрясений в чеховедении, литературнокритиче-ском и театральном, царила академическая благодать. Страсти по Чехо­ву и его театру — в Художественном, обострившиеся в 1904-м и 1905-м, между двух революций заглохли. Чеховым и его драматургией занялись почтенные литераторы. Мемуарная чеховиана пополнилась воспомина­ниями Стороженко, Безобразова, Боборыкина, Гнедича, всех ие пере­честь. Они не уставали добавлять новые штрихи к портрету Чехова — поэта сумерек, глухого к брожению в молодежной среде. Да и сами со­бытия 1905 года — «освободительные дни» — Розанов 1910-х считал случайными. Пришедшими в связи с непредвиденной русско-японской войной. «В нем не было никакого предчувствия взрыва, ожидания его. Гладко позади, гладко было впереди... По этой глади шел ои, больной чахоткой, о которой знал язвительным знанием медика», — писал Роза-

нов о Чехове в «Юбилейном чеховском сборнике» книгоиздательства «Заря», выпущенном к пятидесятилетию писателя (11.18:121). «Гладко [...] впереди...»

К Чехову кануна великих потрясений возвращалась столь ненави­стная ему репутация нытика, пессимиста, преследовавшая его с конца 1880-х.

«И слово-то противное: пес-симист», — вспоминал Бунин иа че­ховском утре 17 января 1910 года в Художественном театре, как оби­жался Чехов, когда его называли пессимистом22.

«Не вина покойного писателя, что его — создателя хмурых и дряб­лых «нытиков» нашего безвременья — произвели чуть ли ие в револю­ционеры и в указатели новых путей всем нам — и юным, и зрелым, и престарелым. Это все — фантазмы дурно-направленных симпатий», — говорил Боборыкин, близко знавший Чехова2,. Он не мог успокоиться, что кто-то в «Вишневом саде» и «Невесте» слышал бодрые нотки. Бобо­рыкин утверждал, что Чехов ие умел и не хотел видеть «скрытые или явные признаки движения среди нашей молодежи, которые сказались в бурном взрыве 1905 года [...] К героической стороне жизни молодежи, к ее революционному (в явной ли, в подпольной ли форме) складу поры­ваний, нравов и навыков у него не было интереса», — еще и еще раз воз­вращался Боборыкин к этой мысли, замыкая Чехова в эпохе безвреме­нья, длившейся с 1880-х до 1905-го, и призывая трезво оценивать писа­теля и его молодых героев2,1.

В центр академической полемики выходили чеховский Петя Тро­фимов и Саша из «Невесты», после 1905-го - люди без будущего, Бобо­рыкин, Кугель, Философов кануна 1917-го легко и с азартом опроверга­ли давнюю - весны 1904 года — утопию Амфитеатрова, его горьковские пророчества - бури и революционного «безумства», которые тот рас­слышал в чеховских образах молодых людей «Вишневого сада» в ис­полнении их Качаловым и Косминской. Петербургские критики с еще большим пылом, чем в 1904-м, отказывали чеховскому Пете Трофимо­ву в задатках сильного лидера и продолжали спорить с Амфитеатровым.

И резвые фельетонисты 1910-х издевались над превращением Пе­ти у Амфитеатрова в горьковского буревестника. Они напоминали, что Чехов сделал Петю «облезлым». Что ои дал ему старые заношенные ка­лоши, в которых до неба в алмазах не дойдешь. Каламбурили, что Чехов не мог уверенно решить и такого простейшего вопроса, какой должна быть дорожная обувь революционера. Так что Трофимов, выбравший калоши, — проводник и пешеход в новую жизнь сомнительный. И доби­вали Амфитеатрова тем же Горьким — из «На дне», переадресовывая ему и всем, кто проиграл в России свои бои за ее революционное обнов­ление и пребывал в эмиграции, реплику горьковского Сатина, перефра­зируя ее: в карете прошлого далеко не уедешь и в резиновых калошах далеко не уйдешь.

Сам Амфитеатров, освободившись после второй вологодской ссылки, жил и работал в Европе. О Чехове писал и издавал в России ме­муары — в составе собрания своих сочинений, вспоминая главным об­разом о Чехове 1880-х, о базаровских генах в нем и звездном даре смеш­ливости. Но в живой полемике и в коллективных юбилейных чеховских сборниках не участвовал.

Он безоглядно верил в будущую свободную Россию и до 1905 го­да, и после него, в эмиграции — до 1916-го, и в 1916-м, когда, после де­сятилетнего отсутствия, вернулся в Россию из-за границы. Верил и строил будущую свободную Россию, пока не грянул октябрь 1917-го и не ворвались в его жизнь настоящие революционеры, а не чеховские, литературно-художественные, не то буревестники, какими их видел в 1904-м автор петербургских рецензий на «Вишневый сад» художествен­ников, не то толстовцы, не то кандидаты в «Проблемы идеализма». На­стоящие на его глазах гнали буржуев, жгли и грабили имения, крушили библиотеки и соборы, крушили до основания, чтобы потом строить иа выжженной земле коммуналки и общежития для тех, кто до революции был «никем», — для нищих, для рабочих, для прислуги, чьими страда­ниями чеховский Петя Трофимов корил барышо Раневскую и барина Леонида Андреевича Гаева.

В 1916-м Амфитеатров с Илларией Владимировной и четырьмя детьми, вернувшись в Россию из эмиграции, поселился в Петрограде в роскошном особняке на Николаевской набережной. Прежде в нем раз­мещалось правление Шлиссельбургской мануфактуры. В зале, обстав­ленном в стиле дворянских 1840-х мебелью из лимонного дерева, ода­ренные дети Амфитеатровых устраивали музыкальные вечера. Стар­ший, Даниил, 1902 года рождения, уже завершил образование у выдаю­щегося итальянского композитора-симфониста Отторино Респиги. Младшим Амфитеатровым — скрипачу, виолончелисту и пятилетней Сабине — суждено распуститься цветами на «старых могилах» предков, — верил счастливый отец, вернувшийся на родину.

Он приехал в Россию, чтобы возглавить редакцию новой петро­градской газеты «Русская воля», созданной на средства крупных рус­ских промышленников и банкиров при участии департамента полиции. У него были высокие покровители. Его поддерживал А.Д.Протопопов, товарищ председателя Государственной думы, член ее «Прогрессивного блока», вскоре министр внутренних дел. Атимонархист с большим по­литическим стажем, сторонник парламентской республики в России, Амфитеатров возлагал большие надежды на Протопопова и Государст­венную думу. Его многие осуждали за компромисс с властями и капита­лом, в том числе и Горький, также получивший приглашение от «Рус­ской воли», но отказавшийся от него.

Стосковавшийся в благополучной Европе по родине и взваливший на себя миссию освободителя, Амфитеатров взялся за реальное дело.

Романовы по-прежнему перемен не желали.

Уже в январе 1917 года - до всех событий — за статью против цен­зурных гонений Амфитеатров был выслан из столицы в Минусинск, в город, им обжитой в 1902-м. Но до Сибири в 1917-м ои доехать не успел: Февральская революция низвергла монархию. Император — для Амфи­театрова он не переставал быть господином Обмановым — отрекся от престола. Свершилось то, ради чего Амфитеатров-публицист шел на все лишения.

Февральская революция отменила дофевральский приговор, и Амфитеатров с этапа вернулся в Петроград. Вернулся, опьяненный объ­явленной свободой, и основал с единомышленниками союз «Свободная Россия».

Очень скоро Февральскую революцию он назвал «обманными днями». Протопопов, в которого Амфитеатров так верил, пытался пода­вить ее вооруженным путем. В конце 1917-го, царский министр, предан­ный царю, он был осужден органами ВЧК.

Октябрьская революция ввергла Амфитеатрова, беспартийного, не скованного дисциплинарными нормами «утопически мыслящего демо­крата» — так ои сам осознавал свою политическую ориентацию в дека­бре 1917-го, — в состояние «нервной истерики». «Всем нам нелегко и горько, о себе лично скажу, что ие выхожу из тяжелой подавленности разочарованием, стыдом и страхом за настоящее и будущее», — делился ои с Горьким, скорбя о свободной России и ее прекрасных идеалах, по­руганных в бесчинствах явившегося Хама25. Он ведь держал Хама за бе­зобидного случайного чеховского Прохожего...

Ему казалось, что автор гимна «Безумству храбрых» и антиболь­шевистских «Несвоевременных мыслей», публиковавшихся в газете «Новая жизнь» в 1917 и 1918 годах, лучше других поймет его. Ои почув­ствовал в «Несвоевременных мыслях» Горького «огромную скорбь», сжигавшую и его душу.

Это был как бы второй акт сценария по мотивам «Вишневого са­да». Акт «исповедальных разговоров», как называл его английский дра­матург Пристли, поклонник Чехова.

Первым и коротким актом драмы с фабулой «Вишневого сада», ко­торую пришлось пережить в России либеральному барину, накликав­шему «новую жизнь», был его приезд в Россию из-за границы.

За вторым актом, утонувшим в разговорах либерального барина с Горьким и Луначарским, последовали третий и четвертый.

В третьем разыгралась история с потерей дома на Николаевской набережной.

В четвертом, молниеносном, - сцена бегства Амфитеатровых из России, совсем трагифарс: с преследованиями и погонями.

Гармония чеховской драмы, уравновешенность сцен чеховской конструкции, продублированной в петроградском трагифарсе Амфите­атрова и его семьи, была разрушена. У драмы жизни, пережитой Амфи­театровыми, был другой темпоритм, чем в чеховской пьесе и спектакле Художественного. Последний акт наступал на третий и второй, комкая, динамизируя и драматизируя их. Чеховский сюжет в любой момент мог оборваться множеством смертей.

Эту драму писал не Чехов, всем все прощавший, милосердный, а другой автор — по чеховской схеме, жестокий, агрессивный. И имя ему — вторая русская революция. Октябрьская. Муза Чехова, грустившего, рефлектировавшего - «Если б знать...» — не справилась бы с материа­лом последних петроградских лет Амфитеатровых или московских по­слереволюционных 1917, 1918 и 1919 годов - Алексеевых, Бостаижог­ло, Киипперов, Чеховых... Этот материал ие поддался бы эстетизации. Только документальные жанры — бунинские «Окаянные дни», письма Амфитеатрова к Горькому, Луначарскому и Ленину, письма Станислав­ского к Горькому, Луначарскому и в партийные инстанции и письма Ольги Леонардовны Книппер-Чеховой в Ялту, Марии Павловне, сестре писателя, — смогли вместить кошмары «новой жизни».

Впрочем, Ольге Леонардовне казалось, что пьесы Чехова «подхо­дят к переживаемому, точно предсказание»: «Все как-то выскочило из колеи и не знаешь, как наладить жизнь». Ей казалось, что «если бы жил Антон», он сумел бы «разобраться во всем, уловить настоящее, сущест­венное и отбросить ненужное». У нее в голове вертелась чеховская фра­за - только не «у лукоморья дуб зеленый», как у Маши Прозоровой, а Анииа - из «Вишневого сада»: «Я ие спала всю ночь, томило меня бес­покойство»... Беспокойство - «от неизвестности...» Посреди москов­ских разговоров о муке, масле и хлебе - пополам с соломой, о «легком» желудке, об ордерах иа белье и башмаки, чеховская женщина, «до дна» испившая «чашу унижения» голодом и нищетой, думала, как и покой­ный Чехов, о будущем: «Перейдут ли наши страдания в радость для тех, кто будет жить после нас?» (П.1.К.77.Ед.хр.39). Но очень скоро чехов­ское беспокойство неизвестностью обернулось и для Ольги Леонардов­ны «подавленным состоянием духа», «окаянными» московскими дня­ми, потом харьковскими, ростовскими, новороссийскими, екатериио-дарскими, одесскими и — встречами на путях через Константинополь в Европу: с Альтшуллером, ялтинским доктором Антона Павловича; с де­тьми Стаховича; с сыном таганрогского священника, который знал отца Антона Павловича, Павла Егоровича; с бесчисленным количеством лиц, покинувших Москву и Петербург, бежавших от революции, — с Дорошевичем в Севастополе, с Буниными в Одессе, с Зиновием Пешко­вым - через него она передала письмо в Париж Максаковым, принимавшим ее с Антоном Павловичем летом 1903 года на их даче в Наро-Фоминске... Ольга Леонардовна опишет Марии Павловне Чехо­вой свои скитания в 1919-м и 1920-м по югу России, куда ее забросит судьба: жизнь в теплушках на запасных путях, у чужих людей, среди грязи и умиравших сипиотифозиых больных, в «адском» холоде, в сы­рости — без теплых вещей и без денег, и у сердобольных местечковых совсем юшкевических евреев, обогревавших артистов, а 24 ноября 1919 года в Ялту полетит: «Москвичи злы, все, как Бунин, говорят только об избиении, повешении» (И.1.К.77.Ед.хр.42:12об.).

А Амфитеатровых выбросило из Петрограда иа север, в Прибалтику, а потом в Италию.

Недолго музыка играла в их шлиссельбургском особняке на петро­градской Николаевской набережной. Уже в 1917-м ее переименовали в набережную реки Карповки. «Новая жизнь», наступившая с февраля 1917-го — отречения монарха, — обрушилась иа Амфитеатрова и его де­тей, племя младое, с такой силой, что они едва не погибли. Какое там «безумство храбрых». Впрочем, на то, чтобы спастись от разгула «новой жизни», потребовались и храбрость, и доля безумства.

Третий — предотъездный акт сценария «Вишневый сад», где вмес­то Гаевых действовали Амфитеатровы, развивался в полуистерической атмосфере. Амфитеатровы толком не успели его отыграть. Акт прошел скомканно. Не было ни прощального бала во время торгов, ни аукцио­на, прежде, в старой, чеховской жизни положенного законом при смене домовладельца. Акт разыгрывался волей революции, волей большеви­ков. В стране царил хаос, новая жизнь погружалась в беззаконие.

От «минувшего величия» особняка на набережной реки Карповки, обставленного с таким вкусом и любовью в «старой жизни», оставался один рояль, купленный для детей. Всю мебель поглотила печка. Так спа­сались от холода. Продавали все до последней рубашки, чтобы купить у мешочников хлеб и мясо и не умереть от истощения.

Тем временем подоспели декреты Совдепии об уплотнениях и вы­селениях, задевшие и Амфитеатровых, и Алексеевых, и Книпперов.

Волнение большое в Москве из-за декрета об уплотнении жилищ и выселении граждан, — писала Ольга Леонардовна Марии Павловне. -Наших - трубниковских - пока не выселяют, выселили пока большие квартиры, которые заняты теперь матросами и красной гвардией. Ак­теров, говорят, не будут уплотнять, и теперь только страх за мать (П.1.К.77.Ед. хр.39:18)"

Но пока Ольга Леонардовна не обзавелась охранной грамотой, и ей пришлось понервничать:

На днях я вытерпела сильный натиск со стороны солдата - один из них желал непременно поселиться у меня [...] К матери тоже приходили, и она волнуется невообразимо [...] Тяжело оставить свое гнездо - я так люблю Пречистенский бульвар, свои большие окна, простор, Храм Спаси­теля (П.1.К.77.Ед.хр.39;20).

А семью Ивана Павловича, брата писателя, все же выселили.

Иван Павлович и Софья Владимировна должны выселяться из свое­го гнезда - приказано. Что-то тупое и гнусное... — сообщала Ольга Ле­онардовна Марии Павловне в начале января 1918 года. - Я вчера попро­бовала пойти на Скобелевскую площадь, чтб узнать и рассказать како­му-либо главарю о том, что делается, может, там и не знают. Но вчера был такой волнительный день, они никого в двери не пускали, и я только полюбовалась на штыки. Сегодня Крещение, а завтра у меня утренник, но 8-го опять пойду (П.1.К.77.Ед.хр.39:Зоб.).

В 1919-м бесквартирные Чеховы покинули Москву и поселились у Марии Павловны в Ялте.

От этих декретов об уплотнениях и выселениях «дрожало нутро», как говорил Владимир Сергеевич Алексеев, брат Станиславского.

Нутро мое дрожит. Если нас выгонят, то деваться нам некуда, да и последние остатки имущества должны пропасть. Голова кружится, как подумаешь об этом (1.3.Оп.1.Ед.хр.30:5об.), —

писал Владимир Сергеевич младшей сестре Марии Сергеевне. Она осела в Петрограде. Старший брат, как исстари было заведено у Алексеевых, опекал младшую сестру и, поздравляя ее с очередным се­мейным торжеством, желал ей «прежде всего хлеба, мяса, сахара, а за­тем и прочих телесных и душевных благ». Если бы его с Паничкой вы­селили из квартиры на Новой Басманной улице, куда они переехали из красноворотского дома, проданного после смерти мамани в 1904-м, им пришлось бы жить в крохотном комаровском флигельке — рядом с Нюшиной дачей, где прежде жила прислуга.

Мария Сергеевна, урожденная Алексеева, младшая из Алексеевых третьего колена, так и жила до своей кончины в Ленинграде, на Петро­градской стороне, на Пушкарской улице, в нищей коммуналке, в неве­роятной тесноте — с детьми и внуками от разных браков: «Один на дру­гом, с крысами, блохами и в W.C. вони...» — ужасался Владимир Серге­евич Алексеев. «Нутро» неугомонной Марии Сергеевны до конца жиз­ни «дрожало» от «отвратной соседки», уплотнившей ее в начале 1920-х.

Владимира Сергеевича революция лишила и любим овской дачи, построенной подле родительского дома с ушами в 1886-м.

Перспектива поселиться в лачуге в ста километрах от Москвы без лошадей и без кучера, прежде отвозившего барина к поезду и встречав­шего его вечером на станции, была очень близка.

И у Станиславского с Лилиной «дрожало нутро».

Моя жизнь совершенно изменилась. Я стал пролетарием [...] Жене приходится [...] очень туго [...] весь продовольственный вопрос лежит на ней. Благодаря ей мы питаемся прилично [...] Все что мы наживаем, мы только тратим на еду. Во всем остальном мы себе отказываем. Износи­лись. Сократили квартиру, —

писал Станиславский Л.Я.Гуревич в 1919 году26. Но с квартирой в 1919-м «вышла удачная комбинация», — радовался он. Благодаря этой «комбинации» все имущество, а главное библиотека, уцелели:

Передняя, столовая и зал отданы под студии (Первая студия и Студия Большого государственного театра - оперная), одна комната сдается, а в остальных мы ютимся27.

Но в начале 1920-х и Станиславского выселили из квартиры в Ка­ретном ряду. Дом понадобился автобазе Совнаркома.

Станиславский «плакал перед [..] перспективой» потерять дом, с которым сроднился, — сообщал Луначарский Ленину, добиваясь для ос­нователя и руководителя Художественного театра, продававшего «по­следние брюки на Сухаревской», — академического пайка и сохранения его дома в Каретном ряду. Несчастный бросился к наркому за помощью:

Нельзя отнимать у художника его мастерскую, как у скрипача нельзя отнимать его скрипку, а у рабочего орудие его производства и не­обходимую ему мастерскую. Так точно нельзя отнимать у режиссера не­обходимое ему помещение для массовых репетиций (1.2.№6415).

Луначарский выхлопотал для Станиславского взамен дома в Ка­ретном ряду первый этаж старинного особняка в Леонтьевском. Второй тогда был занят подселенцами. Хороший, но чужой дом.

В 1924-м, распоряжением Наркомпроса, особняк был закреплен за Станиславским пожизненно.

Но Станиславский среди «бывших» - исключение.

Тех, кто чудом пережил голод, нищету и выселения, добил декрет, запрещавший торговать своею собственностью, хотя бы и в целях про­питания. Он сразил Амфитеатровых, выживавших исключительно за счет распродажи домашнего имущества.

Работа совсем не кормила.

Буржуазная пресса была разгромлена и уничтожена.

Издательства, обессиленные типографскими неурядицами и ко­лоссальными тарифами, бездействовали и «риску новых предприятий» предпочитали «спекуляцию на старых завалявшихся книгах», — объяс­нял Амфитеатров наркому Луначарскому, коллеге в новой власти, поче­му он решил возвратиться с семьей за границу, где у него сохранились старые связи.

Гонораров в горьковской «Всемирной литературе», подкармливав­шей писателей, на семью не хватало. Иллария Владимировна тоже по­лучала во «Всемирной литературе» переводы с французского, немецко­го и итальянского.

Не выручал и заработок супругов в 27-й петроградской трудшколе, где они оба преподавали.

Александр Валентинович подрабатывал еще разовыми лекциями в Педагогическом институте имени АИ.Герцена и в Тенишевском учили­ще. В декабре 1918 года он читал лекцию о Г.А.Лопатине, друге Маркса, переводчике его «Капитала», только что скончавшемся в эмиграции. «Я говорил о Лопатине как о личности, не затрагивая политического вопро­са», — оправдывался Амфитеатров перед следователем петроградской ГубЧК по борьбе с контрреволюцией, саботажем и спекуляцией при Со­юзе коммунистов Советской России, как подписал шапку на следствен­ном деле Амфитеатрова чиновник, когда его арестовали. Арестовали «по общей подозрительности», — объяснял Александр Валентинович. В этот раз его быстро выпустили, взяв подписку о невыезде из Петрограда и ли­шив права читать лекции без согласования тем с ВЧК.

Жизнь казалась Амфитеатрову «сплошным бредом», а иногда ои сомневался, «в здравом ли ои уме или сбесился».

Но больше всего страшила Амфитеатрова судьба детей, безогляд­но вброшенных им в жизнь на растоптанных «старых могилах».

Он ждал помощи от Луначарского:

Мы с Вами стоим па разных политических позициях, но я знаю Вас как человека симпатичного, сердечного — типического русского писателя, с которым, следовательно, другой писатель может поговорить откровен­но, по душе, в минуту, когда ему приходится очень трудно и тяжело, —

писал он «многоуважаемому Анатолию Васильевичу», вспом­нив их дружеские встречи на Капри у Горького, когда дети были совсем

маленькие . Луначарский уже тогда приметил дарования юных музы­кантов.

Александр Валентинович излагал Луначарскому свою ситуацию ие кривя душой. Русские писатели еще не умели говорить одно, думая другое.

Я, кажется, впервые в жизни решительно не знаю, что мне делать дальше, — писал Амфитеатров Луначарскому, который мог бы силой своей власти решить его судьбу и судьбу его семьи. — В Совдепе Илли­рии Владимировне любезно указали на возможность детей работать в приюте, а самим отправиться в Богадельню. Но мы не чувствуем ни ма­лейшего призвания к тому, чтобы так или иначе садиться на обществен­ную шею. А вместе с тем я не вижу перед собою никакой возможности к труду производительному и добывающему, хотя полон сил и работоспо­собности. Именно поэтому я стремлюсь уехать в другие условия жизни, более мне привычные, равно и детям моим. В условия, при которых я мо­гу кормить их и воспитывать па свой заработок, чего здесь я, по полити­ческим условиям, лишен. Я не могу идти рука об руку с советской влас­тью, потому что 1)я не марксист; 2) не сочувствую ее методам, спосо­бам, темпу, многим ее представителям, апофеозу гражданской войны, ее террору и пр. Очень может быть, что я стар, что многое новое в России мне непонятно и отвычно, по есть поступки, слова и люди, которые для меня несовместимы с идеей свободной личности. Это не «саботаж», а просто честное признание своей непригодности для условий переустра­иваемого мира. Когда человек чего-либо не понимает, лучше ему стать в сторону и не мешать работать понимающим. С другой стороны, я не могу идти против Советской власти, потому что я приемлю ее социаль­ную программу и вижу в ее стремлении и твердости верный залог того, что Россия надолго сохранит дорогой для мет строй демократической республики, что для меня, заклятого аптимопархиста, самое главное®.

Амфитеатров еще пытался построить жизнь по-своему — с учетом навалившейся иа него реальности. Но реальность решала за него, вры­ваясь в сценарий документальной драмы по мотивам чеховского «Виш­невого сада» и осложняя драматургию четвертого акта и коллизии дей­ствующих лиц предотъездных сцен.

В начале марта 1921 года арестовали уже троих: Александра Ва­лентиновича, Илларию Владимировну и Даниила. Александра Вален­тиновича — в четвертый раз за жизнь. Арестовали то ли за саботаж, то ли за соучастие в контрреволюционном заговоре.

Все трое «обвиняемых» заполнили анкету.

В графе «политические убеждения» писатель Александр Валенти­нович Амфитеатров, сын протоиерея, с образованием общим - высшим и специальным - юридическим, написал: «республиканец-социа­лист»30.

Иллария Владимировна, урожденная Соколова, дочь композито­ра, имеющая общее образование - высшее и специальное консерватор­ское, работавшая до 1914-го переводчицей и в последний год препода­вавшая французский и немецкий в 27-й петроградской трудшколе, бес­партийная, указала: «противница монархизма и сторонница всяческих свобод».

Восемнадцатилетиий Даниил, служивший в тот год в распоряди­тельной части штаба Балтийского флота, обозначил свою аполитич­ность. Его подозревали в том, что он замешан в Кронштадтском мятеже.

Дело о контрреволюционном заговоре, в котором якобы участвова­ли Амфитеатровы, строилось на доносе некоей В., коммунистки, объя­вившей себя соседкой Амфитеатровых. Но Амфитеатровы проживали иа Петроградской стороне, домашний адрес «соседки»: Васильевский остров, 19 линия, дом 8, квартира 28 — в другой части города.

До войны 1914-го она служила на Уссурийской дороге конторщи­цей типографии и наборщицей типографии иа Северо-западной желез­ной дороге.

В 1919-м получила должность в Дорполите на Николаевской же­лезной дороге.

В 1920-м стала секретарем Политпросвета Цектранса.

Следователь ВЧК зафиксировал в протоколе допроса ее показа­ния : «После февральской революции Амфитеатров основал демократи­ческий союз „Свободная Россия". Ничего демократического в нем ие было. Союз состоял сплошь из интеллигенции. Как потом выяснилось, денежные средства шли от капиталистов, интересы которых газета за­щищала. После выяснения позиции газеты - оттуда половина состава». В числе членов правления «Свободной России», кроме Амфитеатрова и его жены, В. назвала Василия Ивановича Немировича-Данченко. А по существу дела следователь записал с ее слов, послуживших поводом для предъявления обвинения и ареста Амфитеатровых:

По моему мнению Амфитеатров эс-эр. На днях я случайно встре­тилась с гражданкой Амфитеатровой, та не знала, что я коммунистка и где служу. При встрече она спросила, как дела, я сказала, что все уже ликвидировано, рабочие приступили к работам, а матросы из Крон­штадта перебегают. На это Амфитеатрова удивленно ответила: «Как так, наоборот, штаб весь наш, мы имеем непосредственное сношение с Кронштадтом, нам известно, что сейчас только начинается. Советская власть стоит только одной ногой в Петрограде [...]»

Гражданка Амфитеатрова иа очной ставке с В. утверждала, что все это ложь и относительно ее слов о шаткости положения советской власти - тоже ложь. И гражданин Александр Амфитеатров показывал то же:

По поводу заговора в Петрограде мне ничего неизвестно; о беспоряд­ках в Кронштадте я узнал только из объявлений официальных. Никаких источников, откуда бы я мог получать новейшие сведения, у меня нет. Больше по существу данного дела показать ничего не имею.

Может быть, дело и не закрыли бы, но Петроградский заговор и Кронштадтский мятеж были подавлены, и обвинение рассыпалось. За недоказанностью улик Амфитеатровых из-под ареста освободили, дело производством прекратили и сдали в архив. И Амфитеатровы в сопро­вождении комиссара вышли иа волю, мало отличавшуюся от неволи.

Начинался четвертый — последний акт петроградской эпопеи Ам­фитеатровых. В нем не было ни слез, ни слов прощания с домом. Для эмоций и рефлексии не было ни секунды. Были сжатые в пружину нер­вы и точный расчет смертников.

Полученные, видимо, с помощью Луначарского заграничные пас­порта были давно просрочены, граница — закрыта, денег иа легальный отъезд, будь он разрешен и оформлен, не было, и в августе 1921 года Ам­фитеатровы, доведенные до отчаяния, сыграли финал, положенный че­ховской Раневской по сценарию «Вишневого сада»: покинули дом, уже чужой, государственный, и отбыли за границу. Всей семьей, вшестером: двое взрослых и четверо детей. Только не по железной дороге, как Ра­невская, и не иа лошадях, как дореформенные Гаевы. А диким, почти первобытным способом: на веслах, вплавь. Амфитеатровы бежали из Советской России, как в приключенческом романе: перед рассветом, на лодке через Финский залив.

Вот такая развязка случилась в сценарии по мотивам чеховской пьесы «Вишневый сад».

«Мне удалось, пользуясь утренним туманом и нерадивостью Ва­ших патрулей, покинуть пределы Вашей Империи, которая когда-то на­зывалась моим отечеством», — писал Амфитеатров Ленину в открытом ему письме осенью 1921 года, все еще находясь под напряжением удав­шейся акции и всего того, что предшествовало ей'11. Письмо Амфитеат­рова к Ленину опубликовала ревельская газета. Всю вину за «окаянные дни» 1917 — 1921 гг., за голод, нужду, репрессии, криминальные дейст­вия «узколобых большевиков-уголовников», утопивших Россию в море крови, Амфитеатров возложил в том письме иа Ленина, выбравшего для утверждения своей идеи мировой революции, всевластия пролетариата и его авангарда, партии большевиков, — путь насилия над «бывшими».

Поддержавший отвлеченное пети-трофимовское «Здравствуй, но­вая жизнь!», Амфитеатров «новой жизни», когда она воцарилась в Рос­сии, не вынес.

э{£ Цс »1с

1917-й разорвал в России связь веков, перевернул быт, нравствен­ные устои и традиции, складывавшиеся поколениями. Отсчет истори­ческого времени в новой общественной системе, сменившей власть им­ператора на власть Советов депутатов трудящихся, пошел ие от Рожде­ства Христова, а от нулевой отметки, установленной на цифре: 1917.,

Новая власть потребовала от бывших потомственных почетных московских граждан и российской интеллигенции усилий самоопреде­ления, для иных — мучительных.

Станиславский был среди таких мучеников. Мучеников совести.

В 1917-м ему исполнилось пятьдесят четыре года.

Прощание со «старой жизнью» у него сильно затянулось. Разрыва с прошлым, какого требовала советская власть, не получалось. Он врос в «старую жизнь» корнями рода, клана, собственной биографией фаб­риканта и театральной знаменитости. В ней он слишком «укоренился», чтобы «отречься» от «старого мира». Иммунитет прошлого, спасавший от идеологического дурмана, затягивал обращение в новую веру.

На то, чтобы сказать «новой жизни»; «Здравствуй!»; на то, чтобы ответить «да» революции, перевернувшей прежний миропорядок, при­нять правила советского общежития и подчиниться им, Станиславско­му потребовалось по меньшей мере десять лет. Много больше, чем его ученикам — Мейерхольду и Вахтангову и его младшим современникам

— Брюсову и Маяковскому.

Революция красной мантией поделила мир на «старое» и «новое»,

— говорил Вахтангов своим студийцам, всем существом отдаваясь «но­вому». Он мечтал инсценировать Библию и «Коммунистический мани­фест» и поставить спектакль, в котором участвовали бы массы людей, пробудившихся к общественной жизни. «Надо сыграть мятежный дух народа», — записывал Вахтангов в дневнике 24 ноября 1918 года.

Мейерхольд и Брюсов уже в 1918 вступили в партию большевиков и предъявили новой власти свое творческое «да». Мейерхольд в петро­градской постановке «Мистерии-буфф» Маяковского в 1918 году лихо развел всех персонажей на «нечистых», пролетариев, обитателей ком­мунистического рая, и «чистых» — недорезанное буржуазное отродье — и, вдоволь поиздевавшись над «чистыми», приговорил их к истребле­нию, уготовив им ад.

Крайний левый фланг творческой интеллигенции самоопределял­ся стремительно и мыслил и действовал в искусстве радикально —• в ритмах и темпах революции.

Быстро самоопределились и крайние правофланговые литератур­ного фронта, связанные с Художественным театром: Леонид Андреев, Бунин, питерцы Гиппиус, Мережковский, Философов. Пережив свои «окаянные дни» — кровавую вакханалию революционной стихии, они решили свою эмиграцию. Вернее, смирились с ней как с неизбежным.

В стане большевиков оказался Блок. Он сказал им свое отчаянное «да» в поэме «Двенадцать», правда на двусмысленный частушечный лад. Его двусмысленности в 1918-м никто не услышал.

Поэма была издана в 1918-м в «Алконосте» с иллюстрациями Ю.Анненкова. Экземпляр этого издания Блок подарил Станиславско­му, репетировавшему тогда в Художественном его пьесу «Роза и крест».

Постановка «Розы и креста» не осуществилась.

Разделив в «Двенадцати» людей на тех, кто держит и кто ие дер­жит революционный шаг, Блок сам встал в «державный» строй, пытаясь идти «с левой». Он сумел опоэтизировать банду красноармейцев, сжи­гавшую дворянские библиотеки у него иа глазах и заливавшую землю кровью. Впереди шеренги красноармейцев он поставил Христа. То ли Христос вел их, то ли они шли за Христом. А бойцов колонны, погло­тившей персоналии, ои превратил в двенадцать христовых апостолов. В одной из современных иллюстраций к поэме художник изобразил Хри­ста в белом венчике из роз, жившего в душе Блока, идущего впереди красноармейцев, — ликом самого Блока.

Станиславский читал блоковскую поэму, но был далек от полеми­ки вокруг нее. После «Двенадцати» петербургская элита 1918 года, про­должавшая верить в христовы заповеди — «не убий», «не укради», «не прелюбодействуй» и другие, «преданные», с ее точки зрения, поэтом, — не подавала ему руки. Хотя вряд ли и Блок перестал верить в те же за­поведи. Мережковский, Гиппиус, Философов считали поэта Антихрис­том, бессовестно продавшимся новой власти нагрянувшего Хама, пред­сказанного ими до революции, — власти бандитов-безбожников. Бунин в момент эмоционального взрыва кричал, что Блок — «лакей с лютней».

Среди тех, кто сказал решительное «нет» «кровавому кошмару» — братоубийству, репрессиям большевиков, — оказался Горький. Он уди­вил не одного Амфитеатрова циклом эссе «Несвоевременные мысли» в газете «Новая жизнь». В апреле — мае 1917-го, после Февральской ре­волюции, Горький обратился через «Новую жизнь» к творческой интел­лигенции с призывом вмешаться в хаос «расхлябавшейся жизни» и ос­тановить ее страшные зверства. Писатель звал художников России «не­медля вторгнуться всей силой своих талантов в хаос настроений ули­цы»: «Я уверен, что победоносное вторжение красоты в душу несколько ошалевшего россиянина умиротворило бы его [...] тревоги, усмирило буйство не очень похвальных чувств [...] и вообще помогло бы ему сде­латься человечнее», — писал Горький в мае 1917-го32. Ои верил, что мед­ленный «огонь культуры» «прокалит» и «очистит» от рабства «солдат революционной армии»: «Я не знаю ничего иного, что может спасти на­шу страну от гибели»33.

Это для Ленина Горький был громадным художником и слабым политиком. Когда сегодня читаешь эти наивные горьковские строки, ка­жется, что Ленин прав.

Для Станиславского авторитетнее человека «оттуда», из стана большевиков, чем эсдек в 1910-х Горький, среди знакомых ие было.

Ои был ушиблен потоками крови, взрывом «зоологических ин­стинктов» толпы и неизвестностью, нависшей над его домом, над деть­ми, над близкими, над театром. Он боялся революционной темной уличной массы как стада двуногих животных с их кровожадными ин­стинктами. В революционере и красноармейце, защищавшем револю­цию, в человеке с ружьем он видел убийцу, дикаря. В 1917-м, в 1918-м, в 1919-м и в 1920-х — до отъезда из страны в 1922-м, разрешенного вла­стями, — он дрожал за себя, за семью, за театр. Ждал, что товарЫщи, как он произносил, с наганами и ружьями наперевес, разъезжавшие иа авто­мобилях, ворвутся в дом, разграбят его, всех убьют или увезут на Лу­бянку. Или в Бутырки. Однажды его действительно арестовали, но бы­стро выпустили. Повторные аресты, преследовавшие Амфитеатрова, его миновали.

В 1917-м, в начале осенней революции, Станиславский мгновенно откликнулся Горькому, подхватив его обращение к творческой интелли­генции России, и перешел к реальному действию. Когда товарЫщи в красноармейских гимнастерках и комиссарских кожанках пришли к не­му в театр, заняв в зрительном зале кресла абонентов и «беженской» публики, Станиславский отнесся к ним крайне серьезно. Выступления перед новой для него аудиторией он счел «исключительно важными». Вслед за Горьким, воодушевленный Горьким, ои искренне верил, что красота и поэзия облагородят революцию и тем самым победят ее ужас, ее гадость, ее первобытные уродливые инстинкты.

Человек практических ответов, ои начал, как умел, этот процесс «победоносного вторжения красоты в душу несколько ошалевшего рос­сиянина»,

С нового сезона 1917/18 гг. он всерьез занялся «Вишневым садом». Чеховский материал показался ему самым подходящим для того, чтобы умиротворить душу товарЫщей.

«Отсутствие поэзии» — тут было главное его беспокойство в 1917-м.

Он взялся за возвращение чеховской поэзии в атмосферу старого спектакля. Еще до революции художествениики перестали любить ее и снижали ее высоту.

Пришлось обновлять декорации Вишневого сада. Вишневые дере­вья, ветки которых заглядывали в окна дома, обломались и поникли, зе­лень потемнела, цветы из бело-розовых превратились в серые. «Они об­трепались и лишены всякой поэзии. Вообще у нас всегда был «Вишне­вый сад» без Вишневого сада, — в сердцах говорил Станиславский мас­терам постановочных цехов и бутафорам. — Такой Вишневый сад, как у нас, надо вырубить. Ну его ко всем чертям. Поправить деревья и доба­вить ветвей со светло-зеленой листвой», — записывал он в дневнике спектаклей, который помощники режиссера традиционно вели в театре (1.18:86).

Обновленный, отреставрированный «Вишневый сад» Художест­венного играли и на сцене в Камергерском, и в помещении театра Сове­та рабочих депутатов — иа сцене бывшей оперы Зимина.

Свежая весенняя зелень на гибких ветках, обсыпанных бело-розо­вым цветом, лезла в распахнутые окна.

Электротехники, преисполненные великой целью, внушенной им Станиславским, своей культурно-исторической миссией, начинали, как и положено, рассвет за окном, а потом добавляли свет в комнаты.

Рабочие сцены и актеры, занятые в скворцах, как никогда слажен­но выводя заливистые фиоритуры, верещали свои любовные песни.

Станиславский сам играл Гаева перед рабочими, крестьянами и солдатами, сидевшими в зале.

«Это был один из самых удачных спектаклей по вниманию к нему зрителей, — вспоминал он через несколько лет, когда готовил к изданию русский вариант «Моей жизни в искусстве». — Казалось, что они хоте­ли передохнуть в атмосфере поэзии, проститься навсегда со старой, тре­бующей очистительных жертв, жизнью, — писал он. — Спектакль закон­чился сильнейшей овацией, а из театра зрители выходили молча, — и, кто знает, может быть, среди них были и те, которые готовились к бою за новую жизнь. Вскоре началась стрельба, укрываясь от которой мы с трудом пробирались по домам после окончания спектакля» (1.4:374).

Трудно сказать, что было в тот день в театре на самом деле и не принадлежит ли этот фрагмент - «услужливого воспоминанья» — вре­мени русской редакции мемуарной книги Станиславского.

«Вишневый сад» играли и в 1918-м. И театр был полон, — сообща­ла Ольга Леонардовна Марии Павловне. В феврале 1918-го ее и Мура­тову поздравляли с юбилейным, 300-м представлением спектакля. В директорской ложе — для почетных гостей — сидели Иван Павлович Чехов и Софья Владимировна, решавшие в те дни свой квартирный во­прос.

Так как я и Муратова бессменные и так как нам за 100-й и 200-й спектакль дарили часы, то мы решили, чтб теперь нам в подарок почи­нили - для меня Спасские часы и для нее - университетские, -

невесело шутила Ольга Леонардовна посреди невообразимой разрухи, целая вид, что весела (Н.1.К.77.Ед.хр.39:8об.). Как учил ее Чехов.

Настроение было не юбилейное. Игралось тяжело.

Юбилейную дату отметили чаепитием в дамском фойе. Книппер-Чеховой и Муратовой поднесли «исторические подарки»: по полпуда муки и по 10 фунтов сахара. Ольга Леонардовна купила два яблока по три рубля - Муратовой и Лилиной, Муратова поднесла ей и Лилиной по гиацинту, и все отправились домой «по темным улицам, но страш­нейшим колдобинам».

По тротуаром ходить все равно, что по катку. На улицах интелли­генция продает газеты - дамы, офицеры... Всюду нужда, разорение, особняки все заняты либо советами, либо анархистами, -

описывала Ольга Леонардовна Марии Павловне московскую зиму 1918 года, выпавшую на 300-й «Вишневый сад» (П.1.К.77.Ед.хр.39:15).

Энергия заблуждения насчет возможности эстетического перевос­питания вооруженного дикаря в атмосфере поэзии «Вишневых садов» скоро иссякла. И у Горького, и у Станиславского. Стало ясно: поэзия никого не спасала, ни палачей, ии жертв. Поэзия Художественного теа­тра, поэзия «Вишневых садов», уже отправленных революцией «ко всем чертям», не нужна была ей. «Разве ие реакциоино-похороииым напевом на светлой революционной свадьбе звучала унылая слякоть, интелли­гентская дряблость Чехова», — издевалась над «поэзией» Художествен­ного театра, ради которой Станиславский с воодушевлением выходил иа сцену в революционные дни, газета «Известия», печатный орган Совета депутатов трудящихся'34.

Новая печать обрушилась в сезоне 1917/18 гг. и в следующем — 1918/19 на мелкобуржуазный театр Станиславского и Немировича-Данченко как на прибежище контрреволюции. Обрушилась на его пси­хологизм и камерность, иа сами его стены, отгораживавшие старый те­атр от новой жизни. Маяковский писал о «чеховско-стаииславском смердении» в Художественном. Революция ждала не этого — дряблого, слякотно-интеллигентского вишиевосадского «да» поэзии Чехова, его тоске по дворянским гнездам с Вишневыми садами. Такому «да», обра­щенному в прошлое, революция говорила решительное «нет». Она тре­бовала «да» ее поэзии, поэзии кровопролитного и победного рсволюци-

онного боя, который она дала Вишневым садам, «старой жизни», и здра­вицы жизни «новой», свободной от дореволюционных «пережитков».

Большевистская власть ждала от художественников верноподдан­нической премьеры. Ждала год, два, третий...

Художественный молчал, не выпустив за два сезона в «новой жиз­ни» ни одного нового спектакля.

Горький, не веривший в очистительную силу социалистической революции и разуверившийся в спасительности культурной работы с массой, искалеченной веками рабства, отбыл в эмиграцию.

И Станиславский мысленно прокручивал варианты отъезда. Ско­рее всего, и в 1917-м, и в 1918-м он решил революцию переждать, пере­сидеть. Так подсказывал опыт 1905-го. Уже в 1906-м российское прави­тельство справилось с беспорядками. Вернувшись после зарубежных гастролей, Художественный мог спокойно работать.

Но революционная ситуация ни в 1918-м, ии в 1919-м, ни в 1920-м не рассасывалась, ужасая злодеяниями Хама-Антихриста.

Первого мая 1918 года Ленин, революционный вождь, во время де­монстрации собственноручно стащил с постамента высокий бронзовый крест, отлитый по проекту В.М.Васнецова и установленный на месте ги­бели близ Кремля великого князя Сергея. С 1908-го на постаменте в резном фонаре круглосуточно теплилась неугасимая лампада. Сотруд­ники ВЦИК и Совнаркома, сопровождавшие Ленина, помогли вождю русской революции опрокинуть крест иа булыжную мостовую и сво­локли его в Тайницкий сад.

Покойный великий киязь Сергей Александрович Романов, гене­рал-губернатор Москвы, познакомился с братьями Алексеевыми в мар­те 1893 года, приняв их в своей резиденции на Скобелевской площади иа следующий день после похорон Николая Александровича Алексеева.

Станиславский бывал на приемах у Сергея Александровича. Ре­жиссировал великокняжеские бальные действа. Сергей Александрович помог с открытием Художественного театра. Осенью 1899-го, во второй сезон Художественного, великий князь с супругой Елизаветой Федо­ровной смотрел «Дядю Ваню» и «в течение двух дней, за обедом, ужи­ном, чаем у них во дворце только и говорили что о „Дяде Ване"». Эта «странная» пьеса «произвела на них такое громадное впечатление, что они ни о чем больше ие могли думать», — сообщал Чехову Немирович-Данченко (V.10;126) со слов Стаховича, генерал-адъютанта великого князя и личного друга Станиславского, впоследствии актера и третьего директора Художественного театра.

Супруга Сергея Александровича, великая княгиня Елизавета Фе­доровна, сестра императрицы, ежегодно до гибели мужа приезжала в Художественный на торжественный молебен по случаю открытия ново­го сезона или присылала приветственную телеграмму. А Ольга Леонар­довна произвела в «Дяде Ване» на нее такое сильное впечатление и так заинтересовала ее, что весной 1901 года она подошла иа благотвори­тельном концерте к Анне Ивановне Книппер, матери Ольги Леонардов­ны, певице, исполнявшей на вечере романсы, и стала расспрашивать ее о здоровье Антона Павловича и о свадьбе дочери. Анна Ивановна замя­лась - она ничего подобного не знала. Чехов и Ольга Леонардовна свое решение - вступить в законный брак - скрывали и от нее до последне­го момента.

После гибели Сергея Александровича Елизавета Федоровна ушла в монастырь. Марфо-Мариинская обитель сестер милосердия, основан­ная Елизаветой Федоровной, опекала самых тяжелых больных.

Восемнадцатого июля 1918 года, на следующий день после расст­рела царской семьи, арестованных и сосланных в Сибирь игуменью Марфо-Мариинского монастыря Елизавету Федоровну вместе с одной из ее монахинь и верным слугой; великого князя Сергея Михайловича и других членов царской семьи чекисты привезли к шахте под Алапаев-ском, сбросили на глубину 60 метров и, уходя, бросили туда же две гра­наты и кучу подожженного хвороста. Очевидцы говорили, и молва раз­несла по всей России, что из шахты долго слышалось пение молитвы «Спаси, Господи, люди твоя...»

В феврале 1919-го покончил жизнь самоубийством Стахович. То был его ответ на преступления «нового времени» против человечности.

Этот железный старик - повесился. Жутко. После спектакля «Три сестры» (во время спектакля это произошло) я с Алексеевыми пошла прямо к нему, — писала Ольга Леонардовна Марии Павловне. - Все бы­ло еще нетронуто, отрезанный шнур висел, стул, который он оттолк­нул, а сам лежал уже, красивый и довольный. Ие вынес всего (П.1.К.77.Ед.хр.41:8).

Станиславский тяжело переживал случившееся. «Сбит с позиции, ударили по морде», — писал он в своих режиссерских заметках, разду­мывая в 1919-м о человеке, которому предстояло самоопределиться в мире растоптанных нравственных ценностей.

Он не уезжал, но и ие присягал революции.

Политического смысла ее по своей политической безграмотности он совсем не понимал.

Он готов был принять революцию, но без насилия.

Он ужасался крови, но не революционной идеологии, идеологии красного террора, узаконенной Лениным и осуществляемой ВЧК.

Интеллигентско-религиозное сознание Станиславского не могло найти оправданий лишь братоубийству.

Присягнуть революции, надругавшейся над человеком, над свет­лыми личностями - над Государем, великими князьями и княгинями, которых боготворили его прадеды, его мать и он сам, означало — стать вероотступником, поддаться атеизму, насаждаемому большевиками. Ре­волюция решала конфликт Христа и Антихриста в пользу Антихриста.

Станиславский не был философом православия, как интеллектуа­лы Мережковские. Их исследования творчества Толстого, Достоевского и современных поэтов в свете борьбы идей Христа и Антихриста и их религиозно-общественные мотивировки антисоветизма были для него слишком умозрительными.

Но верующим Станиславский был и верующим оставался.

О его твердости в вере знали только близкие.

Его вера была наивной, патриархальной, верой его предков, вос­принятой от родителей, частью бессознательного, составляющего, как считал Станиславский, 9/10 живой природы. И человека.

Он венчался в домашней любимовской церкви.

Крестил детей и внучку. Благословлял их перед сном.

Поклонялся святым мощам.

Отмечал, как положено православному, церковные праздники — Рождество, Пасху, Троицу, хорошо знал церковные обряды, соблюдал посты.

Прежде чем открыть новую фабрику, непременно освящал ее.

Новый сезон начинал молебном — до самой революции.

В его спектаклях божеское и дьявольское — бесовское, антихрис­тианское — было облачено в человеческие одежды, скрываясь под ними. Божеское означало любовь к ближнему и смирение, прочувствованное им еще в царе Федоре Иоанновиче («ко всем добр») и чеховской Нине Заречной («неси свой крест и веруй»). Дьявольское — эгоизм, само­влюбленность и все то, что из них вытекало порочного и злого.

Роли злых гениев, таких, как Сальери, нарушивших божеский за­кон, евангельскую заповедь «не убий», ему как актеру вообще не удава­лись. Слишком противилась их сущности его природа. Идеалом, внут­ренней сверхсверхзадачей ролей и спектаклей дореволюционного Ста­ниславского была христианская идиллия — равенство людей в добре. Но не равенство людей в нищете, которое соответствовало идеалу соци­алистической революции, все накопленное поколениями его предков экспроприировавшей и поделившей между всеми.

Впрочем, в обоснования веры он не внедрялся. «Вера слепа». Со­мнения в вере его не посещали. Религии предков ои не предавал, несмо­тря на гонения государства на верующих.

С потерей фабрики, с нищетой, голодом, бытовыми лишениями ои смирился. Сносил их молчаливо, безропотно. Менял вещи иа продукты. Как Амфитеатровы. Как все. Лето 1919 года жил с семьей иа Волге,

«отоваривая» в это голодное время свой актерский труд в областном те­атре продовольственными пайками.

И другие актеры, сбившись в группы — качаловскую, москвин-скую, — отправлялись летом в «продовольственные» поездки по юж­ным, еще сытым российским губерниям.

Ужасала только кровь и бесчинства Хама.

Напрягалась до взрывоопасной и внутритеатральная ситуация.

Зимой 1919-го активизировались пробольшевистски настроенные молодые актеры труппы. Их ие удовлетворял ни репертуар, ии эстетика театра. Они бунтовали против своих руководителей. Лишенные творче­ского поиска, молодые художествениики упрекали Станиславского и Немировича-Данченко в том, что они, сделав свое дело, устали, состари­лись и оберегают свой завоеванный душевный комфорт, закрыв в теат­ре все форточки.

Эти упреки Станиславский и Немирович-Данченко выслушивали на «творческих понедельниках» — на еженедельных диспутах молодых актеров театра, где обсуждались проблемы современного искусства. «Творческие понедельники» проводились в МХТ в выходные дни с на­чала 1919 года.

Молодежь Художественного завидовала сверстникам из левых мо­лодежных студий, без числа открывавшихся в Москве. Студийцы осва­ивали азы пролетарского искусства — азы нового искусства ярких сце­нических форм.

Молодых привлекали новации Мейерхольда, напрямую с подмо­стков обращавшего революционные призывы к зрительному залу, за­полненному рабочими и красноармейцами. ,

Их восхищали художники-авангардисты, работавшие у Таирова, пластическая стихия его спектаклей и в Камерном театре, и в клубе-ма­стерской ТЕО Наркомпроса — Театрального отдела Наркомата по про­свещению. ТЕО Наркомпроса ведал всеми театрами России, был свое­образным центром политуправления ими.

Молодых художественников вдохновлял спектакль московского театра имени В.Ф.Комиссаржевской «Стенька Разин» по пьесе поэта-футуриста В.В.Каменского. Премьера «Стеньки Разина» была показана осенью 1918-го в дни торжеств, приуроченных к празднованию первой годовщины Октября. На сцене действовали восставшие крестьяне и их предводитель, разбойничий атаман, что было созвучно юбилейному со­бытию. Культ революционного героя поддерживался всем контекстом революционной эпохи.

Заглавную роль в спектакле исполнил артист Художественного те­атра НАЗиаменский. В это же время Станиславский поручил ему роль Прохожего в «Вишневом саде».

Молодые художествениики хотели играть другие роли - роли бун­тарей, сильных личностей, оставивших след в мировой истории. «Фигу­ра Робеспьера пленяет нас», — говорил В.Г.Гайдаров, студент Москов­ского университета, еще не отдавшийся в ту революционную пору все­цело актерской профессии.

Они не хотели работать в театре «мещанской пошлости и интелли­гентской скуки», каким им и левой теакритике виделся Художествен­ный театр с его «Дядей Ваней», «Тремя сестрами» и «Вишневым са­дом».

«Наше искусство лишилось прежней вдохновенности и стало ме­щанским, уныло будничным», — говорила актриса театра Е.Ф.Красио-польская в докладе на первом «понедельнике» 13 января 1919 года.

О том, что искусство Художественного театра ие соответствует времени перемен, что оно превратилось в музей добрых воспоминаний, говорили все выступавшие на «понедельниках» молодые артисты.

«Наше искусство похоже на пруд, обнесенный оградой», — гово­рил А.Э.Шахалов.

«Наша революция произвела громадный переворот, она ворвалась в недра и глубины жизни. Искусство наших дней должно идти вслед за жизнью и создавать что-то новое, большое, соответствующее тем колос­сальным переменам, которые происходят кругом нас, — говорил Гайда­ров. — Нам надо перестать бояться быть «большевиками», какими были когда-то Станиславский и Немирович-Данченко», — призывал Гайда­ров радикально активизироваться бесправную в театре молодежь, за­давленную авторитетом учителей. Приравнивавший революционность в театре к «большевизму», Гайдаров претендовал иа роль лидера бунту­ющей молодежи, иа роль «патетического вожака» большевиков, как го­ворил о нем Немирович-Данченко.

Десятого марта 1919 года на девятом «понедельнике» Станислав­ский отвечал оппозиционерам, размышляя вслух: «Может, и вправду наши пьесы [...] устарели и отошли в область истории литературы. Или же формы нашего искусства для них уже не годятся и надо искать но­вые формы импрессионизма или футуризма. Может быть, и вправду интимное искусство потеряло ценность и должно уступить место «арен-ному» искусству». Но перспектива спектакля-митинга, спектакля-пла­ката и спектакля-цирка — сценических жанров агиттеатра — его не пре­льщала, была ему противопоказана. Двадцать с лишним лет он возводил в Художественном театре «четвертую стену». Снести ее?

Куда и как двигаться дальше, он ие понимал.

Не знал, что конкретно играть и как это новое ставить.

Ие знал, что делать со словом, с голосом, пластикой актера в том новом романтическом репертуаре, отвечавшем революционному пафо­су времени, которого так жаждали в его театре молодые. И ждала новая власть.

Но трагедия и романтическая драма и до революции ему не удава­лись.

К концу сезона 1918/1919 гг. Станиславский отчетливо сознавал: чтобы двигаться дальше, нужна «пушкинская работа». Та, что соверши­ли ученики Немировича-Данченко, теперь — «старики», летом 1898 го­да в подмосковном Пушкине, недалеко от его Любимовки, перед откры­тием Художественного театра.

Он понял также, что для такой лабораторной, студийно-школьной работы нужна другая атмосфера: «Нас нужно пересадить на другую почву».

К концу второго советского сезона созрела идея отъезда всем теат­ром.

«Мы уезжаем отсюда не потому, что наши художественные души не могут больше творить здесь, в этой обстановке. Нам нужно встрях­нуться, нам нужно переменить небо», — говорил\_ Станиславский иа об­щем собрании труппы театра в марте 1919 года35. При этом, обращаясь к местным властям, просил сохранить их московские квартиры. Плани­руя отъезд, намеревался вернуться, когда «пушкинская работа» будет проделана, а революционный хаос — преодолен.

Жизнь, однако, на три с лишним года отодвинула этот замысел и изменила его.

К «пушкинской работе» с нового сезона приступили иа своей, мос­ковской почве. А под «чужим небом» оказался не весь театр, а его часть, качаловская «продовольственная» группа. Гастролировавшая летом 1919 года по сытому югу России, отрезанная фронтами гражданской войны от Москвы, она попала на Украине в белый плен и вынуждена была двинуться еще южнее, а оттуда — в эмиграцию.

Прорывать деникинское оцепление и возвращаться домой было небезопасно. Артистам в Москве грозил арест.

Покидать Россию никто из артистов качаловской группы не соби­рался, отправляясь в «красный» Харьков, первый пункт гастрольного турне.

Я, Маша, измучена [...]Мы боимся разъединиться, коллективом мы вернее проберемся. Мы сюда приехали в своем отдельном вагоне. Или опять уедем в Москву (ужас!), или, может, устроимся под Харьковом, Полтавой. Если так, мечтаю, чтб ты выбралась к нам и вместе поедем в многострадальную Москву, —

писала Ольга Леонардовна Марии Павловне из Харькова, оказавшегося в руках «белых».

В Харькове — «под белыми» — было «сравнительно с Москвой сытно, по крайней мере видишь хлеб».

В «белом» Харькове Ольга Леонардовна сумела найти и купить башмаки «по ноге».

Из «белого» Харькова качаловская группа двинулась вместе с Де-нинкинской армией — на юг России, давая по пути спектакли и концер­ты, чтобы заработать на жизнь.

До Екатерииослава ехали «великолепно» в своем вагоне. «Белые» уважали художественников. Но из Екатерииослава до Одессы добира­лись уже на пароходе, «скорчившись на багаже, прикрытые всем, что было, ие смыкая глаз». А из Одессы до Новороссийска — в «грязней­шем» вагоне третьего класса: «Наш вагон отняли для военных».

В Новороссийске:

проводили ночь в каком-то обширном стеклянном павильоне, а не­сколько наших дам с Качаловым нашли приют рядом с вокзалом в доме служащего. Я с Качаловым легли на кухне на полу, а паши рядом в комна­те тоже иа полу, — описывала Ольга Леонардовна Марии Павловне свое «мрачное» путешествие с редкими светлыми моментами. - Утром [...Jyuuiu за поселок на горе, где стоит серая деревянная церковь, кругом зеленая трава, козы, дети с собакой, налево море и по берегу раскинулся город с многочисленными поселками, и надо всем сияло и грело по-летне­му чудесное солнце и заставило забыть все, что пережито было мрачно-\* го за последний месяц (И.1.К.77.Ед. хр.42:11,11об.).

В Ростове - уже в декабре 1919-го — качаловцы дали 7 концертов «в каком-то балагане» на 500 человек, едва заработав на хлеб. Театр в Ростове реквизировали. В Екатерине даре иа Рождество объявили ко­мендантский час - запретили выходить на улицу после 9 часов вечера. Сыграли только два утренника.

В Тифлис весной 1920-го приехали уже с заграничными паспорта­ми. До Поти из Новороссийска плыли иа итальянском пароходе: «Я как вошла иа пароход, так и проплакала - очень уж тяжка мысль о нашей родине, противен вид свежести, прекрасно одетых иностранцев» (П.К.77.Ед.хр.43:5об.). «Тифлисский сезон» Художественного театра открывали и закрывали «Вишневым садом».

В Тифлисе Ольга Леонардовна «ошалела»:

Здесь весна, море цветов, элегантный город, все есть, хоть и дорого. Играем здесь с приятностью. Чудесный театр, уборные; отношение за­мечательное. Чествуют нас без конца, все пиры, речи, точно в сказке. Те­чет внешняя жизнь... а в душе все что-то мешает отдаться этой волне праздничной (II. 1. К.77. Ед .хр.43:6),

Мешала - не отпускавшая мысль о Москве и доме. Все ждали, что «вот-вот нас позовут в Москву». Из Москвы приходили трогательные письма, полные «лиризма».

Но определенно звать нас туда никто не решается, т.е. официаль­но, - Ольга Леонардовна обо всем писала Марии Павловне. - У нас был безумный день. Мы заседали с утра до ночи, не могли решить, что нам делать. Прислали нам протоколы репетиций у нас в Камергерском. Как сильно заволновала эта вдруг близкая атмосфера нашего театра! [...] Как я хочу в Москву! Как надоело скитаться, жить по чужим людям, за­кусывать на бумажках! (П.1.К.77.Ед.хр.43:10об.,11)

Ехать за границу Ольге Леонардовне было «противно и зазорно». Но ехать в Москву не могла:

Мне иногда кажется, что приеду в Москву, и нет у меня там угла (П.1.К.77.Ед.хр.43:8).

Она мучилась целый месяц, не могла решиться ехать на Запад. За всю жизнь она не пролила столько слез, сколько тогда, в Грузии.

Страшно. Помолись за нас и за меня. Никогда я не увижу Москвы! Не увижу Ялты, Гурзуфа! —

прощалась она с Марией Павловной, отплывая в сентябре 1920-го в Константинополь (П.1.К.77.Ед.хр.43:12).

О том, как все случилось в 1919-м, попало в советскую прессу только в 1939-м — с просоветским, разумеется, акцентом. Ольга Лео­нардовна дала интервью корреспонденту газеты «Социалистический Донбасс», когда театр гастролировал в городе Сталино на Украине: «1919 год. Часть нашей труппы играет в Харькове. Мы приехали для об­служивания красного фронта. Идет «Вишневый сад». Когда кончился спектакль, мы узнали о том, что перемена власти. Мы видели несколько дней разгул белогвардейщины, которой удалось на время перейти в на­ступление. Наша труппа оказалась отрезанной от красной Москвы и была вынуждена добираться в столицу кружным путем — через Турцию, Болгарию и другие страны»36.

Скитания качаловской группы продлились два с лишним теат­ральных сезона.

Юг России и Европа встречали артистов как посланцев Художест­венного театра, как его «великолепный обломок».

В Берлине их приветствовал В.Д.Набоков, бывший член времен­ного правительства, лидер кадетов: «В эти тяжелые и злые времена, ког­да все русское общество распалось на две части [...] театр тоже раздво­ился [...] Мы вас не потеряли [...] Вас считают театром Чехова [...] На за­навесе вашего театра чайка, среди вас милая артистка, носящая никогда не забываемое имя»37.

Она не только тонко чувствует Чехова. Она сама немножко Чехов, — вторили Набокову люди из эмигрантской публики.

В 1921-м в берлинском зале на Кенигретцерштрассе собрались ста­рые абоненты Художественного театра. Они помнили каждый жест, каждую интонацию Станиславского в роли Гаева, Москвина в роли Епиходова и покойного Артема в роли Фирса. Тот скончался в 1914-м, до войны. И не могли смириться с тем, что их ие было в гастрольных «Трех сестрах» и «Вишневом саде».

«Даже такой изумительный актер, как Качалов, не может сразу от­лучить нас от Станиславского. А как заслонить Артема, создавшего Че-бутыкина, навеки незабываемого. Это было противно всем законам ес­тества», — писал берлинский «Голос России» .

В начале поездки Качалов взялся за Епиходова. Ему хотелось сыг­рать чеховского конторщика, артистический шедевр Москвина, совсем по-своему. Идя дальше мягкого, подавленного Епиходова — Михаила Чехова, ои пробовал Епиходова - «двадцать два несчастья», как называ­ли его, — почти блоковским «Рыцарем-Несчастье» из поэмы «Роза и крест», которого он репетировал в театре до отъезда.

Эта трактовка провалилась. Русские, пострадавшие от «рыцарей счастья» для «всей России», творческого замаха Качалова не приняли и епиходовым в праве иа страдания и сочувствие к ним отказали.

Роль отдали другому исполнителю, который мог смешить, развле­кать зрителя москвиискими трюками.

Артист остановился на Гаеве.

Многие из тех, кто помнил Станиславского в роли Гаева, отдавали предпочтение искренности Качалова перед Станиславским, у которого роль была виртуозно «сделана». Качалов решал Гаева изысканным рус­ским барином-аристократом и играл его «с чарующей простотой и бла­городством и настолько тонко, что не всякий зритель может оценить все те легкие по видимости, но «на вес золота» значительные акцентировки, которые артист щедро рассыпает в интонациях, движениях, игре. А главное, конечно, что Качалов и не играет. Ои живет», — писала тиф­лисская газета39.

Роль Аии в спектакле впервые в поездке сыграла молоденькая А.К.Тарасова, блеснувшая до отъезда из России в спектакле Второй сту­дии МХТ «Зеленое кольцо» по пьесе Зинаиды Гиппиус и незнакомая русским в Европе. В ней видели барышню из породы чаек, которые не падут от выстрела первого охотника: «В ней здоровые зерна будущего»'10.

Несмотря на тяготы беженской жизни, несмотря на то, что муж Та­расовой еще в России свалился с сыпняком, фраза Ани — «Я не спала всю ночь, томило меня беспокойство» — не сверлила ее голову мукой, как голову Ольги Леонардовны.

«Тарасова очаровательная Аня», — писала Ольга Леонардовна Ма­рии Павловне (И.1.К.77.Ед.хр.42:6 об.).

Но сердца «русских без России» были отданы прошлому: Ранев­ской, ее экспансивной нежности к саду; Гаеву, беспомощному ребенку, его «огромной родовой теплоте к сестре»; их прощанию со «старым до­мом» и Фирсу, сросшемуся и с гаевским имением, и с господами. Для «беженцев» из России самыми сильными впечатлениями были две сце­ны: приезда Раневской из-за границы домой: «Именно приехала, а не из кулис пришла [...] Беспокойное хождение по комнате утомленных с до­роги, после долгого отсутствия немая встреча» с родиной. И финал, отъ­езд в четвертом действии: «Все это яркие куски подлинной жизни».

«Вишневый сад» качаловцев был для «усталых путников», осев­ших в Европе, «драмой прощания» с домом, с прошлым, с отечеством.

В литературных портретах Ольги Леонардовны - дореволюцион­ной Раневской - проступали черты русской барыни с оттенком париж­ской кокотки, «сильно пожившей», увядавшей. Критики описывали ту­алеты Раневской, выполненные, им казалось, в стиле парижских буль­варов, и ее лицо, будто с картин Тулуз-Лотрека, в ореоле подкрашенных рыжих волос — нервное, с ярко очерченными губами, со слоем индиго на длинных ресницах, выделявшемся на прозрачной, выхоленной коже.

В Раневской Ольги Леонардовны - вынужденной эмигрантки, в «усталой печали», «в скорбных линиях у губ и глаз, молчаливых даже во время самого яркого смеха» видели теперь «неутихающую горечь воспоминаний». То, что случилось с Раневской, потерявшей дом, случи­лось и с ними. Они отчетливо видели Раневскую Книппер-Чеховой, пе­режившей эмиграцию, среди людей с хмурыми, озабоченными лицами на чужих, парижских или берлинских улицах, «сквозных, как выруб­ленная просека, с неумолчно грохочущими трамваями».

«Чехов еще мог улыбаться. Мы уже ие можем», — писала пражская газета «Воля России»41.

Ольга Леонардовна чувствовала, что приехала от «своих» к «сво­им».

Но ее сердце осталось дома.

«Все наши мысли и стремления туда, в Москву, в Москву... Так хо­чется встретиться с Константином Сергеевичем Станиславским, с Вла­димиром Ивановичем Немировичем-Данченко, со всеми, кто остался там, кто неразрывно связан с нами», — отвечала она на берлинские при­ветствия42.

И публика готова была подхватить стон «милой артистки» с фами­лией Чехова в своей фамилии: «В Москву, в Москву!» Публика чувст­вовала в Ольге Леонардовне «свою».

Ее портреты, портреты Чехова и Качалова украшали их оставлен­ные дома. «Точно самих себя нашли», — писали эмигрантские газеты, испытав «нечаянную радость» от встречи «нас самих 15 лет назад — с нами»43.

В спектаклях качаловской группы из репертуара Художественного — в «Трех сестрах», «Вишневом саде», «Братьях Карамазовых», «На всякого мудреца довольно простоты» — они узнавали свой дом, до боли родной, свой потерянный рай, свое русское прошлое и осознавали свое настоящее — беженцев, эмигрантов.

Вместе с чеховскими спектаклями художественников в Европу была доставлена «горстка родной земли» и «быт, стертый до основа­ния», — писали эмигрантские газеты. На сцене были три сестры Прозо­ровы, рвавшиеся в Москву, одна Раневская, выдворенная из дома, один Гаев, которому жизнь не давала возможности быть беззаботным. В зале таких «жалких щепок»-, «вынесенных, как пена, на поверхность бурной стихии», было много больше. Чугь ли не «весь Петербург» и «вся Моск­ва». А вместе с ними и «вся Россия», «растрепанная стихией», собира­лась на чеховских спектаклях художественников, — писала берлинская газета «Руль» весной 1921 года.

«Действительно «надвинулась на нас всех громада, сильная буря сдула с нашего общества лень, равнодушие к труду, гнилую скуку...» Хоть, по правде, сдула и самое общество», — вносила Ольга Леонардов­на свою поправку к чеховским словам, которые с воодушевлением про­износил когда-то Качалов — Тузенбах44.

Ее тоже «сдуло» вместе с обществом.

В начале 1920-х она еще отдавала себе отчет в том, что: «Ие о такой буре мечтала прекрасная душа Чехова, так болезненно сжимавшаяся при виде малейшего насилия над человеком, над его духом, так мучи­тельно съеживавшаяся при виде малейшей грубости далее в обыденной жизни»45.

Эмигрантские залы не могли смотреть на пьесы Чехова как на ис­торические, музейные вещи. У русских в Тифлисе, Праге, Берлине, Ве­не не было вопроса, безальтернативно стоявшего перед теми, кто остал­ся в России: нужен Чехов или нет, современен Чехов или он — история. Слишком «потрясающе современным» были для них, тосковавших по родине, по прошлому, по жизни лучшей, чем нынешняя, мучения из­гнанных из дома. Чехов был с ними в этот трудный час. Ои соединял их с теми, кто остался в России, сказав «новой жизни»: «Здравствуй!»

«Разве не все мы сошлись в этом кругу: от бессильно тоскующих на пепелищах своих «Вишневых садов» до смелых строителей в неумо­лймом жизненном процессе? Или не весь наш круг в этих двух воскли­цаниях:

— Прощай, старая жизнь!

— Здравствуй, новая жизнь!

Не все ли мы здесь: одни, которым осталась лишь вера в прошлое, другие, которые кипят верой в будущее?

Или не современность Чехова в том, что эти две бездны предста­вил он не в яростном антагонизме, а примирил в своем нежном, лучис­том душевном тепле, в котором все понято и все прощено», — подводил итоги тифлисских гастролей качаловской группы критик А.В.46

Раскрыть псевдоним не удалось.

Литературно-художественные образы Чехова — «старая» и «но­вая» жизнь — обретали в Европе реальный смысл. Они вернулись в «Вишневый сад» качаловской группы исторической конкретностью: до и после революции. Спектакль, которого не существует без зрителя, его составляющей, вместил ее.

А.В. и другие критики эмигрантской прессы считали, что Чехов, примиривший две бездны, принадлежит как до, так и после революции. Каждый из них вместе с русской публикой «вне России» измерял Чехо­вым, этим «волшебным зеркалом», собственную душу и путь, пройден­ный ею «от Чехова до наших дней»: «Между нами и первыми триумфа­ми его пьес лег океан — война и большевизм [...] 15 лет назад это была русская действительность [...] Теперь нежная лирика заглушена крова­вым эпосом, мечтательные порывы в прекрасную даль — мучительными сомнениями и проклятиями. И даже надежда, посещающая нас в свет­лые минуты, имеет уже другой лик, более мужественный и строгий», — писала берлинская газета «Голос России»'17.

То, что до революции называлось чеховскими мечтаниями-пред­чувствиями, после революции превратилось в пророчества. «Голос Рос­сии» видел в чеховском «Вишневом саде» «пророческий символизм ве­ликой русской трагедии. Драма Раневской — драма Раневских — драма целого народа, целой культуры»48. Пьеса Чехова с элементами повество-вательности, поставленная в начале века, вместила и кровавый русский эпос.

«Вишневый сад» качаловской группы, копия спектакля Стани­славского и Немировича-Данченко, с Ольгой Леонардовной в роли Ра­невской, с успехом колесил по Европе, переадресовывая благодарному эмигрантскому зрителю поэзию Вишневых садов, не востребованную в России.

Впрочем, у театральной Европы были разные мнения по поводу спектаклей качаловцев. Трещина века прошлась в 1917-м и по душам ев­ропейцев.

Коммунистическая пражская газета «Руде право», «товарищ со­ветских "Известий"», как говорили русские беженцы в Праге, оповеща­ла читателей, что русская культура раскололась на две — «белую» и «красноармейскую»; что «белый» десант не слышит Чехова, который написал пьесу на тему классовой борьбы в России, переложив на музы­ку учение Маркса, и допевает в Европе последние дворянские мелодии. Чешские коммунисты считали, что лучшие силы остались в Москве; что «красноармейская» часть театра, завершив рубку негодной поросли русской жизни, обновляет репертуар новыми революционными спек­таклями. Пока «белые» допевали в Европе дворянские мелодии, «крас­ные» в Москве сыграли байроновского «Каина» - свою первую «рево­люционную» премьеру, — сообщала читателям «Руде право».

Но в критике спектаклей качаловской группы тон задавали все же русские голоса, ностальгировавшие по «незабвенному Чехову» как по утраченной России. Выражая это коллективное мнение русских коло­ний, осевших в Берлине, Праге, Загребе, драматург Художественного театра Чириков, застрявший в Праге и побывавший на спектаклях «волшебников сцены», писал в книге «Артисты Художественного теат­ра за рубежом», изданной в 1922-м в пражском издательстве «Наша речь»: «Точно в сказке: слетал иа ковре-самолете в родные провинци­альные захолустья, побывал в Москве, повидался с Антоном Павлови­чем и снова превратился в человека без родины, без родного дома, оди­нокий и заброшенный, как бесприютная собака, потерявшая своего хо­зяина. И как собаке, мне хотелось выть от душевной скорби. Точно я вернулся с кладбища, на котором зарыл в земле все дорогое, все люби­мое, без чего нельзя жить. [...] Картины прошлого, тесно переплетенные с Художественным театром, одна за другою, вставали иа моей памяти, и душа шептала, глотая слезы: "В Москву! В Москву!"»'19

\* \* \* \* \*

Одна половина расколовшегося надвое Художественного театра — качаловская — прощалась «под чулсим небом» со «старой» русской жизнью.

Вторая — московская, Станиславского и Немировича-Данченко, — и в самом деле пыталась выскочить из круга, очерченного в «Вишневом саде» стражевско-чеховскими восклицаниями: «Прощай, старая жизнь!» — «Здравствуй, новая!» — выпуском революционной премьеры.

Другого выхода не было.

Луначарский, нарком просвещения, одобряемый Лениным, не то­ропил старые театры, бывшие императорские и Художественный, с пе­рестройкой. Но жить с репутацией контрреволюционно настроенной силы и медлить с приветствием большевистской революции дольше бы­ло нельзя.

К началу сезона 1919/20 гг., третьего от рождества советской влас­ти, московская половина труппы художественников оказалась в тупике. Вместе с Качаловым и Книппер-Чеховой театр лишился лучших доре­волюционных спектаклей: «Трех сестер», «Вишневого сада», «Братьев Карамазовых». Без них и новых постановок не одолели. Блоковская пьеса «Роза и крест», доведенная до генеральной репетиции, без Кача­лова была невозможна. А отъезд остатков московской труппы за грани­цу для воссоединения с «обломком» Художественного и совместной «пушкинской работы», необходимой для преодоления творческого кри­зиса, не был разрешен.

В этой безысходной ситуации Немирович-Данченко принял реше­ние ставить байроновского «Каина», переведенного Буниным еще в на­чале века. Опытный литератор и театральный политик, Немирович-Данченко лучше всех в театре понимал, что и когда надо играть и что иг­рать не следует. Так было с Чеховым, Горьким, Андреевым, Достоев­ским на сцене МХТ.

В критический для жизни театра третий совдеповский сезон ои выбрал в союзники — Байрона.

Философско-романтическая трагедия Байрона на сюжет ветхоза­ветного мифа об убийстве брата братом вполне отвечала революцион­ному заказу. Большевики, оправдывавшие кровопролитие революцион­ной целесообразностью, оправдывали Каина, сильную, мятущуюся лич­ность первого убийцы на земле. Луначарский видел в Каине, протесту­ющем против несправедливости миропорядка, установленного иа земле ветхозаветным богом Иеговой, прообраз современного революционера. Об этом говорил на одном из публичных выступлений.

Жанр, проблематика, герой-бунтарь, будь поэма-мистерия Байро­на осуществлена в этом революционном ключе, могли бы разрядить внутритеатральную ситуацию, удовлетворив желания молодых, и, глав­ное, снять претензии критики к камерности и психологизму репертуара МХТ, — рассчитывал Немирович-Данченко. Ведь мистерия — это «ве­ликое в революции». Так расшифровывал средневековое понятие мис­терии — массового религиозно-культового действа иа библейские темы, переводя его в современный регистр, — Маяковский, когда в 1918-м от­давал Мейерхольду, присягнувшему большевикам, свою «Мистерию-буфф».

Включая «Каина» в репертуар Художественного театра 1919/20 гг., Немирович-Данченко надеялся, что Станиславский с готовой режис-

серской партитурой, разработанной еще в 1907 году, и с восемью актера­ми, рвущимися в бой, быстро поставит спектакль. Трагедия Байрона на­мечалась в 1907-м в один сезон с «Жизнью Человека» Андреева и «Бо­рисом Годуновым» Пушкина. Она должна была высветить «мировым за­коном» Жизнь Человека и смуты русской истории, — говорил Немиро­вич-Данченко, сверстывая тот давний репертуарный план. Но в 1907-м «Каин» был запрещен Синодом за богоборческий пафос. И постановоч­ные приемы, заготовленные Станиславским для пьесы Байрона, — эф­фекты черного бархата в оформлении сцены, в частности, — достались «Жизни человека» и «Синей птице» Метерлинка. Черный бархат дол­жен был обрамлять, по режиссерскому плану 1907 года, сцену полета Каина и Люцифера в глубины мирового пространства. В «Синей пти­це», как и в «Каине», только в сказочном варианте, были миры иные — за пределами земли: Лазоревое царство — царство будущего, царство не родившихся душ, прошлое — страна воспоминаний, дворец Злой Ночи и тому подобный населенный фантастический эфир, адекватный аду, раю, вселенной с мириадами звезд и угасших планет, царству теней — царству Смерти, где парили Каин с Люцифером.

В 1919-м у «Каина» появился шанс — исполнить свою не испол­ненную в 1907-м миссию в Художественном театре: высветить «миро­вым законом» смуту российской жизни, переломившейся в 1917-м в пользу рабочих, крестьян и солдат революции. Байроновский «Каин» входил в список классических пьес, рекомендованных ТЕО Нарком­проса для постановки в государственных театрах. МХТ из частного пре­вратился в государственный, подконтрольный Наркомпросу. Постанов­ка «Каина» в концепции Луначарского: Каин, библейский герой и герой романтической трагедии, протестующий против несправедливости на земле, - прообраз большевика — обещала качественно новый, просовет­ский Художественный театр.

Трагедию Байрона, насыщенную революционными аллюзиями, со­бирался ставить Мейерхольд в Эрмитажном театре, открытом в 1918 го­ду решением петроградского ТЕО Наркомпроса.

«Каин» был включен в репертуарные планы «Театра трагедии», со­зданного по инициативе и при поддержке Горького, Андреевой и Шаля­пина. Роль Люцифера предназначалась Шаляпину.

«Каина», резонировавшего с современностью, хотел ставить в Пер­вой студии Художественного театра Вахтангов. В 1917-м состоялась читка пьесы. Свой постановочный план и распределение ролей Вахтан­гов обсуждал и согласовывал со Станиславским. На роль Каина наме­чался Леонидов. И темперамент, и национальность артиста, мешавшая в 1903-м при назначении на роль Лопахина, явления чисто русского, пришлись библейскому герою впору.

После премьеры в Первой студии спектакль предполагалось вклю­чить в репертуар метрополии.

Задумывая «Каина», Станиславский и Вахтангов обсуждали ди­лемму: ставить ветхозаветный миф об убийстве брата братом, заимство­ванный Байроном из священного писания, и одевать спектакль «в шку­ры». Или ставить «Каина» как романтическую пьесу о душе, мечущей­ся между божественным и земными, человеческими страстями. В этой сценической версии режиссеров смущала буквальность физического те­ла актера в таких сценах, как жертвоприношение или убийство Авеля. Вахтангов предлагал ввести чтеца, который напоминал бы зрителям сю­жет мифа, давая спектаклю каркас, а актеры иллюстрировали бы его, пе­редавая величие, пышность и поэтическую сторону байроновской тра­гедии в пластике и в интонациях50.

Станиславский и в 1917-м шел дальше Вахтангова в этом, втором варианте постановки. Он предлагал играть пьесу «всю во фраках», что­бы избежать реальности бренного тела исполнителя, опускающего ду­шу, идею спектакля на землю и априори убивающего ее.

Ни один из этих замыслов ни в Москве 1917 года, ни в Петрограде 1918-го не осуществился. Но все понимали - и Немирович-Данченко, и Вахтангов, обратившийся к Станиславскому за советом и помощью, — что только Станиславскому, театральному Микелаиджело, как говорил о нем Мейерхольд, было подвластно грандиозное философско-религи­озное сооружение Байрона, отвечавшее на «вековые вопросы» челове­чества.

Станиславский доверял Немировичу-Данченко, его литературному вкусу и театральному чутью абсолютно. Как и в год создания Художест­венного театра, когда Немировичу-Данченко принадлежало право лите­ратурного veto. В августе 1919-го Станиславский приступил к работе над «Каином» и 4 апреля 1920 года, в конце сезона, показал премьеру.

На постановке «Каина» сошлось все: и страх перед большевиками, которым Станиславский вознамерился «служить» как высшей власти, олицетворявшей теперь его отечество; и преданность «вере», преследуе­мой новой властью; и его творческая растерянность в «новой жизни» -только со второй попытки он нашел режиссерское решение спектакля; и дерзновенная, поистине микеланджеловская творческая сила его режис­серского мышления, с которой он подошел к революционному рубежу.

Без «Каина» - на переломе духовно-творческой биографии Стани­славского из дореволюционной в советскую — не понять ни его истин­ного режиссерского потенциала, не востребованного «новой жизнью», ни компромиссной второй редакции «Вишневого сада», осуществлен­ной в 1928 году, ни попытки третьей редакции спектакля, предприня­той, хотя и не осуществленной в последние годы жизни Мастера в Оперно-драматической студии его имени.

Все, что произошло со Станиславским в первые послереволюцион­ные годы, что ломалось, но так и не переломилось, не переродилось в нем, произошло на «Каине». Высветив «вековым законом» «смуту» «новой жизни», «Каин» высветил и «смуту» в душе Станиславского -«сбит с позиции, ударили по морде», — так и не преодоленную в процес­се работы над спектаклем. В первой после 1917 года премьере Художе­ственного театра он не смог изжить свой духовный и творческий кри­зис, свой «невдух», как изжил его осенью 1904-го в постановке «Метер­лииковского спектакля», первого - после смерти Чехова.

Пробольшевистски настроенных молодых актеров, активистов московских «понедельников», богоборческий «Каин» вполне устраи­вал. Оставив Каина за Леонидовым, как намечалось в Первой студии, Станиславский распределил роли между ними. Решил использовать в спектакле их творческую неудовлетворенность и их «большевизм». «В какой-то степени это был ответ МХТ на события в нашей стране», — пи­сал Гайдаров в своей мемуарной книге51. Он получил роль Авеля. Роль Ангела репетировал Шахалов, Адама, как намечал Вахтангов, — Зна­менский, исполнитель главной роли в «Стеньке Разине» Каменского и Хама-Прохожего в «Вишневом саде».

На роль «огневого, мечущего молниями» Люцифера Немирович-Данченко намеревался «взвинтить» Качалова. Но Качалов эксперимен­тировал с чеховскими Епиходовым и Гаевым, прощался в Европе со «старой жизнью», не сказав «новой» - «Здравствуй!», и его роль отдали Ершову, молодому актеру, окончившему два курса историко-филологи­ческого факультета Московского университета и в 1916-м принятому по конкурсу в труппу театра.

Молодую актрису Шереметьеву, игравшую в «Вишневом саде» бе­зымянную и бессловесную прислугу Гаевых, их дворню, Станиславский назначил иа роль Евы, хотя в отряде гайдаровцев она была чужой. «Большевичек» в женских ролях - Красиопольскую, Сухачеву, рвав­шихся в бой, — режиссер ие захотел. Аду играла Коренева, Селлу -Молчанова, студийка Второй студии.

Станиславский фантазировал в «Каине» мистерию. Но ие как «ве­ликое в революции» — по Маяковскому, уже прогремевшему «Мисте­рией-буфф» у Мейерхольда, а как традиционное западноевропейское церковное действо, как инсценировку библейских эпизодов в рамках культового ритуала.

Эпизоды из Ветхого завета, отобранные Байроном, должны были разыграть перед зрителями, как бы прихожанами храма, актеры, одетые в монашеские рясы. Как разыгрывались мистерии в средневековье.

Решая концепцию спектакля, Станиславский уже в августе 1919 года начал работу над декорациями «Каина», пригласив на постановку скульптора Н.А.Андреева.

Андреев в 1919-м воздвиг в Москве по ленинскому плану мону­ментальной пропаганды свой памятник революционерам-демократам Герцену и Огареву. Тогда же, с 1919 года, Андреев был допущен в Кремль рисовать Ленина — вождя русской революции.

Именно такой художник нужен был Станиславскому. Монумента­лист, современно мыслящий, вписавшийся в новую эпоху. И новичок в сценографии. Длительный союз Художественного театра с Добужии-ским к этому времени был расторгнут. Рамки функционера, отводимые режиссером художнику, маститому живописцу были скучны и мучи­тельны.

Андреев мощно отзывался видениям режиссера.

Подхватив идею мистерии — первоначального режиссерского за­мысла Станиславского, — Андреев рисовал единую декорационную ус­тановку, размещенную в глубине сцены. Она изображала средневеко­вый готический собор с серыми стенами, пятью стрельчатыми витража­ми в алтарной части, фронтально развернутой к зрителю, с хорами по бокам и лестницей, ведущей к ним. В архитектуре храма и в скульптур­ных группах, украшавших его, Андреев использовал хорошо им изучен­ные орнаментальные мотивы византийской культуры. Действующих лиц и их костюмы он изображал на эскизах, как фресковых алтарных святых: фронтально, с воздетыми вверх ладонями.

Зрители располагались как бы внутри храма.

Сквозь окна, по-разному освещаемые, мог брезжить рассвет, могло светить солнце, могли сгущаться сумерки, могла надвигаться ночь, если стекла загораживались толстой слюдой.

В эпизоде жертвоприношения Авеля сцена сверху, с купола храма, должна была залиться кроваво-красными закатными лучами или отсве­том, заревом пожара.

Восхождение по лестницам на хоры означало полет в надземные сферы.

Ночная процессия с зажженными свечами внизу создавала глуби­ну пространства с мириадами звезд. Это была бы массовая сцена мисте­рии.

Множество церковных свечей должно было гореть и иа жертвен­нике Авеля.

Станиславский ввел в действие орган и хор певчих. Церковные песнопения писал для постановки композитор и хормейстер П.Г.Чесио-ков, бывший регент московского церковного хора и автор знаменитой в России духовной музыки. Для сцены убийства Авеля Чесноков написал по заданию Станиславского хор «Смерть Христа». Он же дирижировал огромным хором, участвовавшим в сценах молитвы, полета Каина и Люцифера по внеземным цивилизациям и в сцене погребения Авеля.

В этом режиссерском и стилистическом решении спектакля обря­довая мистерия сводилась к христианскому освещению ветхозаветных эпизодов. Даже больше: сражение Иеговы и Люцифера за душу Каина трансформировалось в трагический конфликт Христа и Антихриста, и ветхозаветная метафизика отзывалась православием, поддержанным и Чесиоковым, и Андреевым. В сцене явления людям Ангела Господня должен был звучать вместе с громом (тут заказывалась музыка ударных инструментов) сильный и густой звон, будто с колокольни кремлевской звонницы Ивана Великого, — записывал Станиславский в режиссер­ской тетради. Андреев рисовал Авеля рублевским ангелом, а Небесного посла Господня с черно-золотыми крылами — распятым на голгофском кресте.

С Андреевым и Чесиоковым Станиславскому работалось легко. С актерами — труднее.

Репетиции утопали в дискуссиях о религиозной вере.

Станиславский размышлял о вере и неверии, чреватом большой кровью, и вчитывал в персонажей доевангельского мифа христианское начало. «Авель потом вернулся к людям Христом», — считал ои, застав­ляя Гайдарова искать в Авеле затаенное христианство.

А молодые актеры, в большинстве атеисты, осуждали «рублевско­го ангела» за покорность, за рабское смирение и оправдывали Каина как богоборца. Гайдаров даже в сомнениях Каина видел отрицание веры.

Когда дискуссии заходили слишком далеко, Станиславский про­сил: «Не надо богословских споров».

В компании «большевиков»-гайдаровцев он чувствовал себя то Каином, познающим мир, себя в нем и ищущим новую веру, то отцом Каина и Авеля, каким он понимал его: «Адам — человек опыта, познаю­щий мудрость Бога»52. Он гнул свою линию правоверного христианина: Адам не восстает против Создателя и не проклинает старшего сына, убийцу младшего. Он покоряется высшей воле, вложившей в руку Каи­на смертоносную головню, не изменяя вере в божественные святыни. «В „Каине" [...] надо доказать, что вера слепа, что человека, преступив­шего границу, неизбежно влечет к катастрофе», — формулировал ре­жиссер сверхзадачу своего спектакля (1.2.№834:61).

Конфликт с революционной властью воинствующих большеви­ков-атеистов был предрешен.

Но с молодыми актерами Станиславский находил общий язык. Не изменяя себе.

Бредивший своей системой, дополнявший ее в то время разделом «аффективная память» — память чувств, Станиславский искал в каж­дом исполнителе им лично пережитое чувство, которым можно было бы одушевить и оправдать переживания каждого - и Каинд, и Авеля, и Адама, и Бога, и Люцифера. «Иегова — Бог, это не абстракция, а живое, реальное существо», — повторял Станиславский, осуществляя в анали­зе роли подмену бестелесного духа — человеком53. «Вы прежде всего че­ловек, а потом уже сверхчеловек», — спорил он с Шахаловым о роли Люцифера. «Люцифер — дух, но он все равно подчинен известным фи­зическим законам», — объяснял режиссер. Шахалов настаивал на том, что дух нельзя выявлять на сцене человеком. «Вы человек и можете изображать только человека», — парировал Станиславский (1.2.№18892:14об.). Даже тени умерших, попавшие в рай, были для него реальны. Одна из теней, отбрасываемых гигантским чучелом в сцене по­лета Каина и Люцифера, была у него духом Толстого, и Каин должен был смотреть на нее с благоговением, — записывала Шереметьева заме­чание Станиславского Леонидову5-1.

Очеловечивая дух и одушевляя человека на сцене, Станиславский дублировал в застольных беседах с актерами всю ветхозаветную иерар­хию от дохристианских богов до первых землян, познавших вкус крови, — революционной иерархией, как он ее понимал: большевистскими вождями, равновеликими богам, и первыми советскими людьми, равно­великими первым землянам. И в «Каине», как обычно в Художествен­ном театре, материал пьесы — библейскую вечность — постигали, опро­кидывая ее в реальность и поверяя ею авторский вымысел. Заставив­ший отвечать на «вековые» и сиюминутные вопросы бытия, сопрягае­мые с «вековыми», «Каин» возносил режиссера иа немыслимую высоту созерцания, ему как режиссеру подвластную, и возвращал в кровавую реальность ленинского красного террора.

Боги, как и революционные вожди, устанавливали законы бытия.

Первые люди земли — Адам, Ева, Каин, Авель, Ада, Селла — под­чинялись богам.

Первые советские люди, каиновы дети, осваивали новую жизнь, построенную по законам, установленным Советской властью.

Высшим иерархом, дублировавшим в современной реальности ветхозаветного Бога-законодателя Иегову, Станиславский назначал Троцкого, председателя реввоенсовета.

Иегова изгнал Адама и Еву из блаженного Эдема.

Троцкий и его соратники взорвали быт и нравственные устои, складывавшиеся веками, поколениями, помнившими свою родослов­ную.

Иегова вложил в руку Каина смертоносную головню.

Троцкий, главный военный начальник, вооружил товарЫщей на­ганами и ружьями наперевес: «Оказывается, что Бог-то (Иегова) в про­изведении — в Библии — еврей карающий (Троцкий)», — открывала Станиславскому современность55.

Накладывая на библейскую легенду собственное ощущение реаль­ности, первую сцену пьесы Байрона — сцену «молитвы и поклонения Богу» — он решал «только на страхе».

Только страх испытывал Станиславский перед Троцким.

В таком раскладе высших небесных сил и комиссарских иерархов Каин, волею Иеговы покаравший Авеля, ассоциировался с большеви­ком; Иегова, Бог-Создатель, Бог-консерватор, — со старым миропоряд­ком, со «старой жизнью», если по Чехову; Люцифер, новый пророк, Бог-анархист, Бог-разрушитель, принесший на землю хаос, — с жизнью «новой». Ей, построенной на критике Иеговы, и предстояло прокри­чать: «Здравствуй!» Люцифер, пригласивший Каина полетать с ним по вселенной, показывал ему, как несправедливо устроил Иегова Жизнь Человека на земле. Каину, полетавшему над землей, предстояло присяг­нуть идеологии социальной справедливости, чтобы включиться в стро­ительство иа земле коммунистического рая. Ершов, игравший Люцифе­ра, должен был, чтобы возбудить в себе живое чувство, видеть перед со­бою Ленина, носителя новой, коммунистической идеологии.

В воображаемой реальности, построенной Станиславским на базе его краткосрочного советского опыта в параллель библейской — у Бай­рона, не было цельности. Да и политик ои был неважный. Но его схемы, тождества, прямолинейные подмены-персонификации, подстановки под библейских персонажей современников и себя самого были по­движны и имели ие постановочный, а чисто рабочий, репетиционный характер. Это был творческий ход режиссера-практика к молодым акте­рам, пропитанным духом революции, к их живому чувству современно­сти. Но он высветлил в ветхозаветном сюжете — проклятие Иеговы бо­гоборцами и победу Люцифера, по шкале Нового завета — Антихриста. И Станиславский, приведя в репетиционных беседах с актерами к побе­де — Люцифера с Каином и Ленина с большевиками, пройдя полпути к премьере, отказался от постановки мистерии в байроновской трагедии. Постановка ветхозаветного мифа, перетрактованного в свете Христо­вых заповедей, вела к проклятию Бога, как бы ои ни назывался - Иего­вой или Христом. Такой поворот для авелева сердца Станиславского -при непреодолимой каиновой тяге к познанию, влекущей к новой вере, — был неприемлем. Вера Станиславского - доставшийся ему от пред­ков Высший разум, определявший нравственные принципы, которых ои не преступал ии при каких обстоятельствах, — перечеркнула его вер­ноподданнические намерения.

Ссылаясь иа отсутствие средств, необходимых для изготовления архитектурных рельефов храма, так оно и было на самом деле, Стани­славский круто изменил первоначальный замысел.

Пытаясь уйти от осмысления ветхозаветного мифа святынями Но­вого, уклоняясь от библейской легенды о Каине, убившем брата, и от те­мы веры и неверия, чреватого большой кровью, Станиславский остано­вился на втором варианте постановочной дилеммы, которая рассматри­валась в 1917-м вместе с Вахтанговым. Он решил ставить байроновско-го «Каина» не как мистерию, а как философскую поэму о Каине, траги­ческом герое, в душе которого под влиянием Люцифера, показавшего ему землю из вселенной, происходит переворот представлений о жизни, о смерти, о добре и зле. Каин должен был нести в спектакле тему позна­ния мира, частью которого были земля и человек земли.

«Каин — фигура созерцательная», — говорил Станиславский, ухо­дя от библейского Каина — братоубийцы. Он вел его к полной растерян­ности в финале: «И все-таки он остается с вопросом — без разрешения», — записывал режиссер свое «резюме»56. Мрачный, подавленный слу­чившимся Каин был ему ближе, чем разочаровавшийся в Боге богобо­рец первоначального, отвергнутого замысла.

В гриме профильно изображенных многочисленных голов Каина Андреев выделял взгляд, вперившийся в одну точку, пытливый, сверля­щий — онтологический, постигающий под руководством Люцифера за­коны вселенной и земного неблагополучия, установленные Иеговой.

Люцифер — дух, в отличие от людей, получил в эскизах Андреева к «Каину» тонкое, напряженное лицо интеллектуала.

Иегова с его старыми святынями, которым предан Авель, и Люци­фер, заставлявший Каина взглянуть на землю и землян по-новому, су­ществовали в самом Каине. И Иегова, и Люцифер — порождения созна­ния Каина, первого мыслящего человека на земле, — разъяснял Стани­славский свой подход к роли во втором варианте режиссерского замыс­ла трагедии.

Следуя за переменой режиссерской концепции спектакля, Андре­ев изменил первоначальное сценографическое решение. Выправляя ре­лигиозно-православный крен, отчетливый в архитектуре и интерьерах храма, ои вывел действие первого и третьего актов новой версии спек­такля из храма иа гигантскую площадь перед ним, окруженную величе­ственной колоннадой. Монументальная колоннада, устремленная ввысь, подавляла своими масштабами человека, мизерного иа ее фоне и на фоне гигантских ступеней в глубине сцены, обрывавшихся в темно-синюю бездну.

Режиссер думал о лестнице, ведущей в небо.

Художник оставил два марша.

Там, в небе, были врата Эдема, откуда Бог изгнал Адама и Еву.

Из бездны на верхнюю массивную плиту уступа взлетал Люцифер, сопровождаемый разрядом молний. Там же в последнем акте в перекре­щивавшихся голубых лучах должен был появляться Ангел Господен с мечом в руке и с «каиновой печатью» в другой. Избегая бытовизма в этой высшей точке трагедии, Станиславский ограничил роль Ангела го­лосом чтеца и самого чтеца увел за сцену.

Пропорции колонн и человеческих фигур тщательно выверялись в макете. Это был принципиальный, образно-концептуальный момент и для режиссера, и для художника. Внизу колонны сужались, подчерки­вая бесконечность пространства над ними и ничтожность простого смертного, еще не ведающего, что он не равен бессмертным богам, что он - «ничто», и обреченного Богом ютиться внизу, на земле.

Колонны изготовлялись как футляры из серого холста, прибитого снизу и сверху к деревянным кругам. Эту технологическую идею при­нес в театр Андреев. Левые художники использовали холсты для оформления митингов, демонстраций, гуляний и других массовых ме­роприятий, в которых участвовали толпы трудящихся. Десятки тысяч метров раскрашенного холста уходили на драпировку дворцовых ан­самблей и старых памятников, презираемых гегемоном. Культурная ре­волюция в такой условной форме довершала свою разрушительную ра­боту. 7 ноября 1918 года художник Альтман задрапировал холстом Александрийскую колонну иа Дворцовой площади в Петрограде, выто­ченную Монфераном из цельной гранитной глыбы. Той, что доставил из Финляндии Василий Абрамович Яковлев, дед Станиславского с мате­ринской стороны. 7 ноября 1918 года она стояла перед Зимним двор­цом, покинутым прежними хозяевами, обернутая рогожей — излюблен­ным материалом нищего простонародья.

Так символично «новая жизнь» перелицовывала «старую».

Конечно, Станиславский действовал интуитивно в предлагаемых обстоятельствах времени. Ои не мог воспринять в полной мере новации своего художника. Он согласился на холст — по бедности театра — и был глух к иным смыслам фактуры.

Из того же ломкого крашеного декорационного холста шились длинные одежды. Они ложились несминаемыми складками, будто вы­лепленными на человеческом теле. Леонидов был недоволен тем, что люди сливаются с фоном. Левый художник и старые мастера театра не всегда находили общий язык.

Второму замыслу спектакля досталось многое из первоначального, отвергнутого. Его сопровождала православно-византийская церковная музыка хоров Чеснокова. На иконостасе — на живописном своде всех действующих лиц «Каина» — Андреев рисовал Аду мадонной с младен­цем, ничуть не смущаясь смешением образов Ветхого и Нового заветов. Выстраивая внутреннюю, душевную партитуру роли и не обращая вни­мания на внешнюю, доверенную художнику, Станиславский не замечал никаких стилистических несоответствий.

Для второго акта — полета Каина и Люцифера в мировом прост­ранстве — Андреев использовал вертикальные, этажные планы сцены.

Здесь был свой верх и низ.

Пол сцены был снят. Для картин ада — подземелья, первохристи-анских катакомб — Андреев, опережая новации конструктивистов, ра­ботавших у Мейерхольда и Таирова, искал ломаный фон, устанавливая разновысокие могильные плиты и гробницы.

Человек и Дух вели свой диалог на высоком помосте над сценой. Их фигуры, утопленные в бархат и холсты, спускавшиеся сверху дони­зу, висели в корсетах на лямках, создавая образ путешественников, ле­тящих по мирозданию.

Угасшие светила, планеты, звезды, проносившиеся в черном мраке мимо них в виде стекол («хрусталики»), клеили иа ткани, развешанные на разных планах глубины.

Среди звезд была и «земля, синеющая в эфире».

«Круг уменьшается, светит ярким светом и теряется среди звезд», — помечено в монтировочном плане.

Земной шар, излюбленная метафора мейерхольдовских художни­ков, в спектакле Станиславского имел лишь фабульный смысл.

Для облаков пробовали мятый тюль, нашитый на бархат, и про­стую белую материю. Ткани освещали гирляндами электрических лам­почек, мигавших разными цветами, и раздували вентиляторами.

В первом варианте вместо лампочек предполагались церковные лампады.

Фантазия Станиславского, «пламеневшая», как в годы его молодо­сти, превращала сцену в густонаселенную обитаемую вселенную, от­крывавшуюся пытливому взору Каина.

Андреев, подчиняясь режиссеру, рисовал, вырезал из фанеры силу­этные контуры и лепил левиафанов, гелиозавров и гигантских змеев со струящимися гривами и головой, «что больше в десять раз высоких ке­дров», и других чудовищ. Станиславский вспомнил и «ужасы» из «Си­ней птицы»: исполинские призраки на ходулях и летающие тени. Соб­ственно, они для «Каина» в 1907-м и предназначались. Станиславский просто возвращался к своему неосуществленному режиссерскому пла­ну, ничего не меняя в нем в этой сцене. Андреев лепил предадамитов, на­селявших мир до того, как появилась земля и человек на ней — Адам и Ева. В виде куклы был сделан Енох, первенец Каина и Ады. Мастерские театра без счета изготавливали огромные головы с плечами и руки лю­дей, попавших в рай, и прообразы тех, кто еще будет. Головы насажива­ли на палки, и это подобие живого драпировалось в холст, обретая туло­вище.

Каин рядом с ними должен был осознать свое ничтожество, чтобы потом обвинить Бога в несовершенстве его творения.

«Черные люди» — сотрудники театра, одетые в черный бархат, за­менившие первоначально намеченных церковнослужителей и монахов,

— таскали эти чучела на высоких черных палках, то поднимая, то опус­кая их, сообразно с полетом Каина. Чучела отбрасывали гигантские те­ни на гигантские скалы или на два ряда тюлевых занавесов, населяя пространство призраками и привидениями.

Светлые тени получались с помощью зеркальных отражений.

Все это зрелище прошлых дней, настоящего и грядущего либо яр­ко светилось, либо тускнело сквозь тюль и скрывалось за клубящимся на переднем плане паром («бертолетова соль с сахаром»). Это Каин с Люцифером исчезали в облаках.

В первоначальном плане то был кадильный дым.

Режиссерская фантазия Станиславского, поражавшая ие одного Немировича-Данченко, «пламенела» в постановке «Каина», этой тра­гической неудачи Художественного театра, быть может, в последний раз. Тут, похоже, был его звездный час и начало заката, за ним последо­вавшего. Кажется, ничего равного «Каину», каким он задумывался, Станиславский не поставил.

Это было донкихотство — взяться за такой постановочный спек­такль в тяжелейших условиях разрухи.

Не хватало черного бархата, имитировавшего бесконечность все­ленной. Его заменяли крашеным черным холстом, плохо поглощавшим свет.

В спектакле, который строился на игре света и тьмы, мрака миро­здания, не зажигались и не горели лампы.

Моторы примитивной сценической техники не заводились и глохли.

Машины останавливались — в городе отключали и без того норми­рованную электроэнергию. Так случилось на генеральной репетиции. Театр вынужден был задержать начало, и Станиславскому пришлось выйти к зрителю с незаготовлениым вступительным словом. Он сказал что-то о трудности задачи, которую взял иа себя Художественный театр, пытаясь облечь в театральную форму философскую поэму Байрона.

Ои сознавал, что иллюзорно-изобразительная сценография второ­го акта, трансформируя идеальное в реальное, может убить идею, ради которой он взялся ставить «Каина». Но он надеялся на актеров, несмо­тря на скромные пределы их возможностей. Актеры должны были оду­хотворить зрелище.

Главным в спектакле, как и прежде, оставался для него человек и движение его души в процессе развития драматического действия. Будь то Бог — Иегова. Или духи — Ангел Господен и Люцифер. Или тени умерших. Или первые люди на земле.

Исходя из зерна, из живого, конкретного человеческого начала, Станиславский строил схему чувств, по которой актер должен был дви­гаться по линии роли. Над голосом и пластикой он обычно не работал отдельно, потому что чувство, если оно было верно найдено актером, должно было самопроизвольно рождать и слово, и пластику, — считал он. Внешнее в его спектаклях — жест, осанка, походка персонажа — ес­тественно, не деформируя человеческой органики, вытекало из внут­реннего, определялось им. В первичности чувства, верно найденной су­ти образа был один из основополагающих принципов искусства Худо­жественного театра и творческого метода Станиславского, каким он сложился к моменту работы над «Каином», хотя еще не был сформули­рован.

«Надо понять душу, чтобы создать тело», переживание — первич­но, воплощение его на сцене — второй вопрос, — повторял Станислав­ский, подключая Андреева к поискам «тела» спектакля и обязывая ху­дожника проходить все этапы актерско-режиссерских поисков образа.

Андреев безоговорочно принял методологию сотрудничества со Станиславским, пережив вместе с режиссером и актерами весь цикл ре­петиционных бесед. Их было 160. Художник сидел рядом с ним за ре­жиссерским столиком и послушно иллюстрировал реплики и видения Станиславского в карандашных набросках прямо в его режиссерских тетрадях.

Исходя из найденного режиссером зерна образа, Андреев фикси­ровал сам образ в рисунках гримов, жестов, осанок и других лейтплас-тических характеристик данного конкретного персонажа. Эскизы от­дельных фигур и групп ои писал в мастерской по карандашным набро­скам на репетициях, сохраняя подписи к ним. Потом сводил их в иконо­стас, реализуя первый замысел Станиславского, потом — для второго варианта ~ в живописные картины или горельефы. Так подробно сего­дня работает с образом художник мультфильма. Актеру остается только озвучание.

Весь огромный изоматериал Андреев предоставлял Станислав­скому. Станиславский просматривал его и отбирал варианты, наиболее подходившие его замыслу, бесконечно менявшемуся в процессе репе­тиций.

Фигуры, задрапированные в холсты, выглядели у Андреева стату­ями и скульптурными группами. Фигуры и группы на эскизах и живо­писных панно Андреева наполнялись торжественным пафосом, будто скульптор, участвовавший в мероприятиях ленинского плана монумен­тальной пропаганды, устраивал на сцене выставку живых памятников героям и жертвам революции. Его многофигуриые композиции чита­лись в спектакле пластическими и смысловыми доминантами. Николай Ефимович Эфрос, рецензировавший «Каина», назвал Андреева мизаи-сценером.

Станиславский принял весь образный ряд художника, выполнив­шего его заказ. И оказалось, что, закрепив в панно скульптурный прии­цип решения спектакля и проделав всю «душевную» работу над обра­зом за актеров, художник уже создал «тело» их ролей. Психофизичес­кая конкретика, столь детально проговоренная на репетициях, целиком укладывалась в зрительный ряд. Актеру оставалось оживить скульпту­ру, то есть пройти обратный путь — от внешнего к внутреннему напол­нению роли.

Здесь и сделал Станиславский свои фундаментальные методоло­гические открытия. Они переворачивали теорию и практику драмати­ческой сцены. Станиславский нащупывал наконец новый путь -преодоления камерности, - по которому мог пойти Художественный театр.

Но не пошел.

Открытия эти не принесли сиюминутного успеха, столь необходи­мого «революционному» спектаклю. Больше того, они убили «револю­ционность» «Каина» и новой, советской жизнью были похоронены,

К открытиям своим Станиславский шел давно, с «Драмы жизни» Гамсуиа - спектакля 1907 года. В нем Станиславский опробовал ход от внешнего к внутреннему, от пластики к чувству - в работе с актером над ролью. То был первый шаг театра в сторону «левого фронта», как оцени­вал ои опыт «Драмы жизни» в «Моей жизни в искусстве», путая време­на. Думая о пластике «Каина», Станиславский вспоминал, как, напра­вив все свое внимание на иррациональную, символическую сторону пьесы Гамсуна, он поддался влиянию Мейерхольда, его экспериментам с художниками, композиторами и актерами в студии на Поварской, пы­таясь вдохнуть живую жизнь в пластические картинки, нарисованные Ульяновым и Егоровым, художниками «Драмы жизни».

То был отрицательный опыт.

Станиславский вспоминал, как «коченел» ои сам и его партнеры в «Драме жизни», застывая в прорисованных позах и лишая актера жи­вой жизни человеческого духа.

В «Каине» ему предстояло оживить не картинку, а скульптурную фигуру или композицию, почти памятник, «вылепленный» Андреевым на эскизах, или грим-маску, предложенную художником персонажу вместо живого человеческого лица. Предстояло найти, как актеру жить и двигаться в пластическом рисунке Андреева, ие насилуя свою органи­ческую природу, но и не разрушая и ие искажая внешнего, рисованного образа бытовыми телодвижениями и мимикой.

Отвергнув в «Каине», поставленном по скульптурному принципу, неподвижный театр «Драмы жизни», Станиславский предложил новую идею и технику сценического движения и поиски пластики «Каина» пе­ренес в лабораторию.

«Пушкинская работа» с труппой, о которой Станиславский давно мечтал, пришлась иа двадцать второй сезон Художественного. Теорети-

пластическому искусству актера С/гани-ческий и практический 1<УРС 110 иН чужой почт- и ие «иол чужим не-славский провел с молодыми {{П\ич) на <(ТШ>рческих пош'дольии-бом», как задумывалось в нач', н,1() только вообразить земное и над-ках», а дома, в КамергерскоМ; „ К1К.П, г)()Ж1.ггт'ШЮгч> принципа, Гюжс-земное пространствообителыо^^ ф.шта;ШИ с'г.пшсланскоп) и на это ственного абсолюта. Режяссс1

хватило. „ „«.цспименталыило исследования, пред-

Теоретической основой <»» иост.Шонкои «Каина\*, стало древ-принятого Станиславским в 1^'(,К(К1 уЧ(.ши. ИОпт. I фактической ос-неиндийское религиозно-фил< \ |(;м Ч(,жии>Ка как явлением физи\* новой - хатка-йога, заиимашиаяс >

ческим. ух и ,ччпо, как и «система» Станислав-

Йоги разделяли в чеЛОве u)2l)» х Йоги полагали душу человека ча-ского, сложившаяся к началу ' ' 6оЖЬСй искрой «я семь\*, а тело стицей вечного, бессмертною и< » ^ KOTOpyio заключена искра пыешс-- преходящей внешней оболо» ^CJUUJCKJiVi, ириянаная первичным со-го, божественногопршшшю. 1тфИ.Шым, разделял искусство

знание, а природу, бытие, ма Ci t.KtK. Пережишшие (и с и геотехнику), и актера на внутреннее психол(

на внешнее - физическоеsiwi разделения откааалея.

Впоследствии, в 193U-X. и иш.Трум,,пт, ноередегипм которой) «Йоги не забывают, что к J что т(1 Л() храм ду^ шщ.

проявляется и действует дух.1' ' ша1ШШГ <.ш строки «Хатки-itoni», черкивал Станиславский яаиш -i ^ ^ :)к;»емиляр :>тшч> шдапия с изданной в русском переводе » \* • - рожисгерекой библиотеке в пометами Станиславского храни «си

Музее Художественного театра. <)(<иоГ)ОДИТЬ /WXi индивидуальное ш-Йоги знали, как отделить ч,ПШ1П> физического аппарата для знание «я еемь» из-под влияйм м х.пка пш-а предлагала челоис-слияния его с Божеством, с т ИЬ1Х у,фажнешш дли <шляния те­ку комплекс физических и дыха ' ют'ши\* фи:тчгских, учила она. лом, ибо духовные процессы нр' ' аш!арага к духовному акту, к Хатка-йога ведала подготовкой клееною i

общению «я еемь» с Абсолютом. ^ ип<;ии1 то Ж(. (,шие, ш

«Оказывается, тысячу льг» - -у^^ а mw „ пшй потусторонний мы ищем, только мы уходим п » шфШИ ж.Кции цикла,

мир», - говорил Станиславский^ I 1919 шла ^

прочитанной на «творческом uonuuльпикс

(L2->fe833:79o6.). аппаратом, так умел рааяитъ его

Йог так владел своим тикxi мм i ^w {,m убить свое

рядом упражнений, что мог «отр лии - • Т(И>0 ж в „д^щ. должен; физическое тело, превратить ею ;" £ ( тшфЧ(,па1, состояние, был добиться и актер, чтобы привес» и и Ьп и »пор

Механизм освобождения тела Станиславский также заимствовал из хатки-йоги.

Это был механизм управления праной — жизненной энергией, присущей, по учению йогов, каждому живому организму и всей органи­ческой природе. Отсутствие праиы — это отсутствие жизни, «прана раз­лита во всем живущем, везде и всюду», прана — это форма энергии, не­обходимая частица Божества в «я есмь», — разъяснял Станиславский. И переводил основные тезы йоги в принципы актерского искусства. Движение праны повинуется мозгу, мыслительному аппарату, тело под­чинено разуму, мозг с помощью нервов, опутывающих тело, как прово­да, телеграфирует приказания всем частям тела и получает сообщения от них — так понимал Станиславский йогийский механизм управления мышцами. Вы хотите двинуть пальцами — вы посылаете телеграмму, жизненную прану в конец пальца, и он двигается, - пояснял ои. Прана в его системе актерского творчества связывала желания, хотения — за­дачи, поставленные при анализе данного действенного куска роли, с двигательным аппаратом, осуществляя перевод внутреннего во внеш­нее, переживание в воплощение его.

Практические занятия Станиславского, перемежавшиеся с лекци­ями и сопровождавшие их, сводились к упражнениям по переливанию праны, к одновременно мозговой и физической работе. Отзывая прану, актер освобождал тело от лишних движений, не задействованных в дан­ной позе или жесте. Посылая прану при выполнении задания, актер на­прягал мышцы, нужные для поддержания тела в равновесии в данной позе. «Только тогда движения красивы и пластичны, когда напряжены только те мышцы, которые необходимы», — пояснял Станиславский.

За процессами переливания праны должен был следить, тоже в со­ответствии с учением йогов, воспитанный в себе инспектор, контролер. Мозг, управляемый инспектором, должен был снимать и ненужные на­пряжения, и зажимы, постоянно возникавшие при освобождении одних и напряжении других мышц. Мышечный зажим — это застрявшая по пути прана — так понимал теперь Станиславский свое мучительное ак­терское «кочеиение» в «Драме жизни». Регулируя, смягчая и искореняя зажимы, инспектор должен был довести эту работу с помощью система­тических тренировок до автоматизма, до бессознательной заучеиности. Иа сцене актер не должен думать, сокращается ли «мускул иа пятке» или нет. «Мышечного контролера необходимо внедрить в свою физиче­скую природу, сделать его второй натурой», — писал Станиславский в 1930-хЛ.

На занятиях, прослушав лекции Станиславского, актеры начинали с простых упражнений — сидя, лежа, стоя, в одиночку, группами, пробуя наполнить праной самый рутинный театральный жест. Потом перехо­дили от неподвижности к ходьбе и к жесту в ходьбе. И пытались во всех случаях превратить походку, жест — в действенные.

Для превращения позы в действенную, то есть пережитую, необхо­димо было пройти три этапа. Сначала в очень медленном темпе, потом все убыстряя процесс.

На первом этапе мышцы полагалось напрячь. Это был этап напря­жения, посылки праны.

На втором этапе прану из тех же мышц отзывали, то есть снимали с них напряжение, следя при этом, чтобы не возникали мышечные судо­роги, спазмы или телесные зажимы в других местах.

И наконец, за этапом освобождения мышц (но не расслабления, а именно освобождения, — настаивал Станиславский) следовал процесс оправдания позы, положения или жеста. Без оправдания, без выполне­ния живой действенной задачи поза мертва, — говорил Мастер, прида­вая именно этому процессу особое значение. Для оправдания позы надо было включить, кроме мыслительного аппарата, рассылавшего сигна­лы, еще и аффективную память, и воображение, представив себе очень определенные обстоятельства, при которых только и можно наблюдать эту позу или этот жест. Зафиксировав в сознании нужный образ, следо­вало посылать прану в названные мышцы плавно, без толчков, ведя ее от основания двигательных центров — спинного хребта, плеча или бед­ра — до шеи и головы, кистей и стоп, мускулов пятки и кончиков паль­цев рук и ног. Только в этом случае движение, одухотворяющее образ, будет пластично, — говорил Станиславский.

От простого упражнения переходили к более сложному. Напри­мер, брали памятник Пушкину Опекушина или памятник Минину и Пожарскому Мартоса и пробовали насытить их праной, то есть сделать живыми. «Попробуйте принять эти позы и освободить их. Все эти па­мятники страшно напряжены. Возьмите их такими напряженными, ка­кие они есть, и попробуйте физически освободить и психологически оп­равдать их, и вы придадите им смысл и дадите исход вашей праие. Как только вы оправдаете эти позы, они перестанут быть позой и станут дей­ствием», — такое задание предлагал Станиславский ученикам на треть­ей лекции цикла 24 октября 1919 года (1.2.№834:29 — 30).

По такой же схеме — физического освобождения и психологичес­кого оправдания поз и жестов, заданных Андреевым, и шла работа над воплощением внутреннего переживания актера в «Каине», работа над «законченным и выраженным действием». Большинство поз и «памят­ников» Андреева — коллективных скульптурных композиций: молитва, жертвоприношение, оплакивание и положение во гроб — требовало «прилепленной» к полу ступни и медленного, «верблюжьего» темпа. Станиславский проверял при этом в репетиционном зале «излучение и лучевосприятие» в диалогах и следил за внутренним ритмом при пере-

ливании праны. Полагалось строго соблюдать ритмы вдохов и выдохов, соответствующих биению сердца. Это был внутренний темпоритм чув­ствований. В конце каждого действенного куска следовало акцентиро­вать жест, во время которого прана выпускалась на объект общения пер­сонажа или в зрительный зал, если объект находился там, среди «прихожан».

Важные свидетельства работы Станиславского над выразительной пластикой в «Каине» оставила Шереметьева. «Обратите внимание на жест — переливание праны, когда встаешь с колен»; «мелких жестов и движений не должно быть»; «походка величаво-спокойная»; «движения тела, жест должны усиливать чувство», — фиксировала актриса в лич­ном дневнике замечания Станиславского. «Молодец, Анна Александ­ровна, — сказал ей Станиславский 7 января 1920 года. — Но относитель­но праны неблагополучно», — записывала Шереметьева.

Видимо, «относительно праны» у всех было неблагополучно. Энергия, заключенная внутри позы, мизансцены, роли и всего спектак­ля, за рампу не переходила.

Критики премьеры писали, что ритм спектакля не соответствовал ритмам эпохи, что эпоха не может узнать себя и своего героя в Каине Леонидова и что «Каина» убил внутренний, психологический натура­лизм. Они сожалели, что у Леонидова, привычно «опиджачившего» своего героя, не вышло первого революционера духа и мысли, которого так все ждали от Художественного.

И заклинаний Евы, которые посылала Шереметьева Богу, никто не услышал. Может быть, и к лучшему. Восторженно внимавшая учителю и глубоко верующая, Шереметьева записала в дневнике, придя со спек­такля: «Быть может, всю свою жизнь я жила только для этой минуты, чтобы в это ужасное время, когда везде расстрелы и братоубийственная война, я со сцены мирового театра крикнула им: „Каины, остановитесь! Боже! Дай мне силы"»58.

Но Бог — Абсолют — силы не давал.

От проклятий Евы — Шереметьевой «не содрогнется мир в веках и поколениях», — писала критика.

Новая методика, опробованная в «Каине», не подключала актеров к высшим силам, как задумывал Станиславский. Напротив, упражне­ния, которые проделывали исполнители ролей в спектакле, «посылая» и «отзывая» прану — духовную энергию — из мышц, предварительно их освободив, актеров обезволивали.

Даже верные друзья Художественного театра, оправдывавшие его за смелость обращения к такой несценичной вещи, как поэма для чте­ния Байрона, испытывали «опечаленное смущение», глядя иа «величе­ственные движения», выполняемые в замедленном темпе, якобы соот­ветствовавшие важности мировой мистерии.

Более других оценил подвиг Станиславского в «Каине» как по­пытку уйти от «сверчков», «гибели надежд», «зеленых колец», «узоров из роз», которыми увлекались экспериментировавшие в революцион­ную эпоху студии Художественного театра, Мейерхольд, профессионал, нашедший свое место в революционном искусстве. «Резкий порыв к ос­вобождению от всей этой слащавой идиллии — в „Каине"», — писал Мейерхольд в статье 1921 года «Одиночество Станиславского»59.

Но и он считал: «Каин» — трагическая неудача «великого Мастера».

Посвященный в тайны сценического творчества актера и режиссе­ра, Мейерхольд почти высмеял «банную расслабленность» и Авеля, по­корного воле богов, смирившегося со своей участью жертвы, и богобор­ца Каина с его интеллигентской рефлексией, и духа революции Люци­фера, и сам новый метод Станиславского, «выношенный в гинекеях Московского Художественного театра, рожденный в муках психологи­ческого натурализма, в кликушестве душевных напряжений, при бан­ной расслабленности мышц [...] Пресловутый «круг», душевная замкну­тость, культ скрытого божественного начала — своего рода факирство так и сквозит за этими вытаращенными глазами, медлительностью и священством своей персоны»'.

Через восемь представлений Станиславский снял спектакль, при­знав свое поражение. Но он не унывал. Он умел двигаться дальше, от­брасывая отрицательное в опыте. «Польза от него была», — считал Ста­ниславский. Он готов был продолжить эксперимент в области новой ак­терской технологии. Призванный перевести театр на советские рельсы, «Каин» определил долгосрочную перспективу в творческом самостоя-иии Станиславского, без насилия над его природой, над его органикой. И это, быть может, главный итог «каиновых» мук режиссера. «Каин» утвердил Станиславского в профессии режиссера-педагога, овладевше­го законами творчества роли в процессе создания спектакля. Хотя дви­жение по этой колее - уже с опытом «Каина», прерванным новой теат­ральной властью, — Станиславский начал позже, через десять лет, когда исчерпал свои резервы действующих актера и режиссера. Лабораторные эксперименты конца 1919 года и начала 1920-го ои использовал при под­готовке к печати главы «Освобождение мышц» в книге «Работа актера над собой в творческом процессе переживания». Они стали частью «си­стемного» подхода актера к творчеству на сцене.

Мучительный, но и звездный 22 сезон Художественного театра, от­данный творческим и не творческим перипетиям выпуска первой по­слереволюционной премьеры театра, решил и ближайшие годы Стали-

славского - бывшего потомственного почетного гражданина Москвы, поставив его перед выбором: быть или не быть ему и его семье - жене и детям. Вопрос стоял именно так - жить дальше, жить физически или не жить, — не оставляя выбора.

Самый тяжелый удар, высказав в печати политические претензии, нанес метру в начале 1920-х тот же Мейерхольд, назначенный заведую­щим ТЕО Наркомпроса, политцентра российского театра. Он объявил о двух опасностях, идущих из Художественн'ого театра. Методом «факир-ства» воспитываются в Художественном «аполит-актеры» и, что осо­бенно опасно, «аполит-трудящиеся массы», — писал Мейерхольд: «Опасность этого метода тем более велика, что его незатейливое анти­театральное мещанство заражает рабочие, крестьянские и красноармей­ские объединения. И вот на эту-то опасность мы им и указываем» .

Мейерхольд недвусмысленно намекал на «политическую контрре­волюцию» в Художественном театре, осуществившем постановки «Каи­на» в метрополии и оперетгы «Дочь Аиго» в Музыкальной студии. Ста­ниславский и Немирович-Данченко работают для «остатков буржуа­зии, не сумевшей сесть на корабли в направлении к Константинополю», — писал Мейерхольд в статье «Горестные заметки. Недоумение отпада­ет, или Дом Чехова и оперетта» в журнале «Вестник театра»62.

Эти угрозы нового московского театрального комиссара, поддер­жанные апологетами культурной программы «Театрального Октября» из левого фланга теакритики, заставили Станиславского свернуть твор­ческую лабораторию и возвратиться к отложенной на время идее отъез­да из страны.

Неудача с «Каином» укрепила ее.

А последовавшие за «Каином» удары — один за другим и похлеще мейерхольдовских — ускорили отъезд Станиславского из Советской России.

Премьера «Каина» прошла в Художественном 4 апреля 1920 года, а в апреле-мае 1920-го арестовали Софью Александровну Стахович, се­стру покойного Алексея Александровича. Ее арестовали за какие-то не­лепые денежные операции, связанные с ценностями, которые принадле­жали графине Софье Владимировне Паниной и детям Стаховича, пле­мянникам Софьи Александровны. Панина входила в число вкладчиков МХТ. До революции она предоставляла театру солидную денежную сумму и не пользовалась дивидендами. Ее и другого вкладчика МХТ графа А.А.Орлова-Давыдова привел в театр А.А.Стахович.

Софья Александровна доверилась после смерти брата какому-то проходимцу, его арестовали, а вслед за ним в «чрезвычайку», как гово­рил Станиславский о тюрьмах ВЧК, посадили с ворами и спекулянтами и Софью Александровну.

Узнав об этом, Станиславский кинулся к Горькому.

Горький в 1918-м выступал в защиту Софьи Владимировны Пани­ной, когда ту арестовали за саботаж: она отказалась передать советской администрации крупную сумму денег. Горький возмутился арестом Па­ниной: «Вся жизнь этого просвещенного человека была посвящена культурной деятельности среди рабочих. И вот она сидит в тюрьме», -писал он в «Новой жизни» о произволе большевиков03.

Софью Владимировну из тюрьмы выпустили. После освобожде­ния она приходила в театр. «Была у нас Панина, бодрая, легкая какая-то, рассказывала про Петроград, про свое сидение в Крестах», - писала 1 февраля 1919 года Ольга Леонардовна Марии Павловне еще из Моск­вы (П.1.К.77.Ед.хр.39:8об.). В декабре 1919-го Ольга Леонардовна обе­дала у «милой» Паниной в Ростове.

Станиславский рассчитывал на помощь Горького.

Занимавший после Октября 1917-го серединную позицию между большевиками и интеллигенцией, ои помогал попавшим в беду, пользу­ясь своими связями с Совдепией.

Горький знал и Стаховича, и Софью Александровну, хотя и не сим­патизировал им.

Обращаясь к Горькому, Станиславский писал, что в порядочности Софьи Александровны сомневаться не приходится и что она жертва своей непрактичности, деловой неопытности и неумения жить в новых условиях:

Наказание превышает преступление, так как при ее избалованнос­ти, привычках и пр., — тюрьма и сожительство с ворами слишком жес­токое возмездие.

Моя просьба заключается в том, чтоб постараться смягчить ее участь и похлопотать о скорейшем разборе дела и о том, чтобы отпус­тили ее на поруки. При этом, говорят, необходимо поручительство ком­мунистов, но у нас их нет среди людей, знающих Софью Александровну^.

Письмо Станиславского к Горькому датировано 18 июня 1920 года. Горький его получил. Оно сохранилось в его архиве. Но о том, кто и как вызволил Софью Александровну из тюрьмы, неизвестно. Ее следствен­ное дело в московских архивах репрессивно-карательных органов разы­скать не удалось.

А 9 июля 1920 года в соответствии с решением Президиума ВЧК был расстрелян кузен Станиславского Вася Бостаижогло, Василий Ни­колаевич, друг детства и член семьи Алексеевых: крестник Елизаветы Васильевны и один из мужей Любы, Любови Сергеевны. Все произош­ло так молниеносно — без суда и следствия, что Станиславскому ие пришлось искать коммунистов среди знавших его кузена.

До революции Василию Николаевичу, как и его брату Михаилу Николаевичу, директору-распорядителю товарищества «М.И.Бостаи­жогло и сыновья», принадлежало до 40% паев. В «Сведениях о купече­ском роде Алексеевых» записано, что он был очаровательный, душев­ный, умный и талантливый человек, всегда веселый, остроумный, рас­полагающе-уютный и беззаботный. Окончивший Московский универ­ситет по юридическому отделению, ученый-естественник, всю жизнь изучавший бабочек и открывший бабочку, названную его именем, он по­сле национализации фабрики работал делопроизводителем в Шаля­пинской студии.

Его расстреляли «за спекуляцию николаевскими рублями».

Едва Станиславский оправился от самоубийства Стаховича, арес­та Софьи Александровны и расстрела Василия Николаевича Бостаи­жогло, как беда пришла в его собственный дом. В начале 1921 года он получил известие из Крыма о том, что в декабре 1920-го арестован его родной харьковский брат Юра, Георгий Сергеевич.

Получив тревожное известие, Станиславский немедленно кинулся за помощью в Совнарком. Управделами Совнаркома Н.П.Горбунов, мгновенно реагируя на заявление Станиславского, направил запрос на имя заместителя председателя ВЧК товарища И.К.Ксенофонтова о факте и причинах ареста Г.С.Алексеева, обязав его принять соответству­ющие меры по заявлению Станиславского и о результатах доложить.

Станиславский просил выпустить заключенного из тюрьмы. И в случае, если брат захочет жить в Москве, просил выдать ему разреше­ние на выезд из Крыма. С документами иа въезд в столицу из эмигрант­ского Крыма было очень строго.

Зарегистрировав бумагу в общем отделе О ГПУ, товарищ Ксеио-фонтов наложил резолюцию; «Запросить КрымЧК о причинах ареста».

Ии в феврале, ни в марте Станиславский ответа не получил и 1 ап­реля 1921 года написал в Совнарком вторично. Это письмо, скопиро­ванное личным секретарем Горбунова, было по его распоряжению пре­провождено в ВЧК товарищу Г.Г.Ягоде.

Во втором обращении в Совнарком Станиславский уточнял, что его брат Георгий Сергеевич Алексеев проживал в Крыму, в Иовом Мис-хоре, в имении князей Долгоруковых; что в конце 1920 года, перед Рож­деством, ои был арестован в Новом Мисхоре или в Кореизе и с тех пор пропал без вести. Он просил выяснить через правительственные учреж­дения, жив ли брат, где ои находится, и ходатайствовал о выдаче жене брата Александре Густавовне Алексеевой и их дочери Валентине Геор­гиевне Алексеевой (по мужу Конюховой), артистке Первой студии Московского Художественного академического театра, соответствую­щих бумаг и разрешения на въезд в Москву.

Только в мае 1921-го в московское отделение ВЧК пришла теле­грамма из КрымОбороны. В ней сообщалось о том, что Алексеев был вызван 17 декабря 1920 года особой тройкой и домой не возвратился. В той же телеграмме без знаков препинания подряд перечислялось мно­жество фамилий расстрелянных КрымЧК за контрреволюцию (к/р), за бандитизм и взятых под арест с лишением прав. Г.С.Алексеев был расстрелян.

Эта телеграмма уже не нужна была Станиславскому. Оперативнее, чем ВЧК, оказался Луначарский. Откликаясь на просьбу Станислав­ского о его харьковском брате, нарком дал телеграмму в Симферополь­ский ревком и полученный из Симферополя ответ прислал 15 апреля 1921 года Станиславскому, приложив к нему копию своего письма М.И.Калинину. Сообщить Станиславскому лично о зверствах в Крыму нарком не решился. Луначарский сообщал Калинину, что брат Стани­славского в Крыму расстрелян и что расстреляны, кажется, один или два его сына, то есть племянники Станиславского.

«Кажется...»

Ольга Леонардовна, завершавшая в конце 1920-го крымскую одиссею, знала, что в Крыму были расстреляны трое сыновей Георгия Сергеевича.

«Одним бароном меньше, одним больше, не все ли равно» — так поворачивала революция парадоксы чеховского Чебутыкина.

Сам Станиславский утверждает, — писал Луначарский Калинину, — что их расстреляли зря, и много, что я слышал о крымской практике первых недель [...] допускает и такую возможность.

Удар для старого гениального артиста, подлинной гордости России, конечно, большой.

Из всей семьи остались в живых одни только женщины [...] Они на­ходятся в Крыму в ужасающем положении (1.2.№11908/2).

Видимо, с помощью Луначарского жена и дочь расстрелянного брата Станиславского выехали из Советской России за границу, чтобы больше никогда домой не возвращаться,

В те же весенние месяцы 1921 года, когда пришло страшное извес­тие о Георгие Сергеевиче Алексееве, металась и чеховская пра-Шарлот-та Ивановна — Лили Эвелин Мод Глассби, в замужестве Елена Рома­новна Смирнова. К тому времени ей исполнилось сорок пять лет.

И ее настигла беда.

Женское счастье Лили, супруги овдовевшего Сергея Николаевича Смирнова, было недолгим. В 1920-м Сергей Николаевич, потерявший все принадлежавшие ему паи на фамильной фабрике его первой жены Елены Николаевны, урожденной Бостаижогло, умер от воспаления лег­ких. Обрусевшая англичанка — Лили уже 25 лет жила в России — оста­лась совсем одна и в полной нищете в квартире № 2 дома № 35 по Ста­рой Басманной. Бывший дом Бостаижогло, принадлежавший Михаилу Ивановичу, основателю табачной фабрики, его детям и внукам, по рас­поряжению районной комендатуры перегородили на коммуналки, и Лили, уплотненная жильцами, жила в двух смежных комнатушках, где прежде размещалась прислуга.

Одна посреди людского горя, Лили посвятила себя служению Бо­гу. И несчастным — из городских низов: бездомным, нищим, пьяницам, ворам... Член религиозной организации евангелических христиан «Ар­мия спасения», она верила в ее доктрины. В 1918 году, в разгар граждан­ской войны и разрухи, международная организация «Армия спасения» была официально зарегистрирована в культпросветотделе Наркомпро­са. Ее религиозная пропаганда среди масс была разрешена советским правом. И два с половиной года офицеры и солдаты из отряда «Армии спасения», и Лили в числе 30 — 40 ее солдат, беспрепятственно работа­ли в центре Москвы, осуществляя свою христианскую миссию. А три раза в неделю армейцы занимались изучением Библии, слушали лекции и проповеди и пели на своих собраниях, как положено, евангелические гимны с каноническими текстами в руках, славя Иисуса Христа.

Собрания проходили в молельной комнате в квартире № 1 дома № 9 иа Покровке, где размещался штаб Армии, его главная квартира. А в остальные дни солдаты шли на улицы, на вокзалы, в многодетные се­мьи убитых на войне, арестованных и расстрелянных ВЧК, оставшиеся без кормильца. Лили мыла, кормила, одевала и лечила всех, как могла, раздавая еду, вещи и медикаменты, получаемые штабом Армии от Крас­ного Креста и других международных благотворительных организаций, и врачевала страждущих Божьим словом. В 1920-м на солдат «Армии спасения» стала опираться — в соответствии с постановлением прави­тельства — еще и комиссия ВЦИК Помгола — помощи голодающим. Так что работы прибавилось.

И вдруг в начале марта 1921 года по ордеру ООВЧК ~ особого от­дела ВЧК, что на Лубянке, боровшегося с контрреволюцией, спекуля­цией и саботажем — преступлениями должностными, в помещении «Армии спасения» чекисты произвели обыск, 5 человек — армейскую верхушку — арестовали, молельный зал опечатали, а в жилые комнаты солдат, русских ие москвичей и иностранцев, уже через три дня после погрома вселились по ордерам жилземотдела посторонние коечные жильцы. В доме устраивалось совдеповское общежитие.

«Армию спасения» заподозрили в деятельности, направленной на подрыв Советской власти.

При обыске у руководительницы московского отряда Н.И.Кон­стантиновой конфисковали письма родителям в Гельсингфорс и пол­ковнику «Армии спасения» К.Ларсену в Стокгольм, где Надежда Ива­новна писала: «Мы живем словно в глубокой и темной юдоли»05. Следо­ватель, юрисконсульт ВЧК, усмотрел в этих строках «письменные сно­шения с заграницей политического характера».

Вожди «Армии спасения» понимали: в стране начались религиоз­ные гонения. Заместитель наркома юстиции товарищ П.А.Красиков в своей статье 1921 года «Революция и церковь», помещенной в стенной газете наркомата, вывешенной в коридоре армейского общежития, да­вал ВЧК идеологическую установку: «Чем больше избавления от зол капиталистического строя крестьяне и рабочие буду искать в пустых небесах, тем удобнее и спокойнее можно дурачить и обирать их в дейст­вительной жизни».

Четверых арестованных через месяц выпустили, и постановлением конфликтной комиссии Горсовдепа отряд получил вместо прежних, уже занятых комнат, другие в той же квартире.

Но вслед за этим пришло новое распоряжение из отдела Управле­ния Московского Совдепа, полученное райотделением милиции, о вы­селении молитвенного собрания «Армии спасения» без предоставления другого помещения и без объявления причин.

Власти еще метались.

Константинову держали в Новинской женской тюрьме семь не­дель без допроса и предъявления обвинения, а потом передали дело в Ревтрибунал. Тогда-то весь московский отряд армейцев вступил в бой. Завалил все возможные советские инстанции протестами против нео­боснованных репрессий в отношении общественной организации, просьбами о незамедлительной защите деятельности отряда и об осво­бождении Константиновой. Активисты обратились в Совнарком, во ВЦИК, в Политический Красный Крест, в ВЧК. На заявлении отряда в Совнарком резолюция управделами: «Председателю ВЦИК тов. М.И.Калинину. Прошу принять и выслушать „спасителей"».

К управделами Совнаркома попало и личное письмо солдата «Ар­мии спасения» Лили Глассби — Елены Романовны Смирновой — Луна­чарскому. Она обратилась к наркому просвещения, высокопоставленно­му лицу, безбожнику, как к брату во Христе, с тем же «ты», как к «брату Антону», и с той же обезоруживающей искренностью, с какой писала свои записочки Чехову летом 1902 года:

20. IV. 1921

Товарищ Луначарский

Я умалаю: пожалуйста отпусти на свобода Надежда Ивановна Константинова (она сидит в Новинская женская тюрьма камера 13).

Она почти два лета сидит, я знаю, что там отнощени хорошо и чисто там, и она бодра духом так как она живет с Богом, но это так ужасно быть отрезан от все и главна когда нет за что. Постав себя на ее места подума если у теби мать или сестра сидела как была бы теби тяжело. Я так ее люблю что если позволим я сама поду сидеть за ней, хотя на пра­здник отпусти если не ради Пасха, хоть ради всенощни праздника пожа­луйста отпусти.

Прости, что я безпокою сама хотелась видит теби но незнаю куда идти. Хотя я Англичанка я очень люблю русски, ибо от них кроме любое и ласка я нечего ни получила всегда. Ищи раз прошу, отпусти пожалуй­ста хотя на праздник.

Елена Смирнова урожден Глассби

Е.Р.С.

Ст. Басманная д.35кв.2т.

На письмеце Лили, зарегистрированном в Наркомпросе, резолю­ция: «тел.пос.» — телефонограмма послана. В то время как на других прошениях в той же папке управделами, отправленных в Кремль, в соб­ственные руки Луначарскому, иная резолюция: «без последствий».

Общими усилиями Надежду Ивановну Константинову из тюрьмы вызволили.

Но «Армия спасения» в России была ликвидирована. А те ее сол­даты, что «жили с Богом», собирались теперь в басмаииой комнате Ли­ли, поддерживая христианское общение, и тихонько пели хором, про­славляя «Господа нашего Иисуса Христа» в евангельских гимнах ему, пока Лили в год расцвета в стране шпиономании и в год разрушения в Москве храма Христа Спасителя после изнурительных хлопот о визе ие отбыла иа родину, в Англию, где не была с середины 1890-х и где умер­ла иа покое в начале 1950-х, так и оставшись миссис Смирновой.

Гнетущая атмосфера репрессий, расстрелы Василия Николаевича Бостаижогло и Георгия Сергеевича Алексеева и убийственная критика «Каина» сделали отъезд Станиславского неотвратимым. Похожим иа бегство.

К сентябрю 1922 года вся труппа Художественного была в сборе. Накануне заграничного гастрольного турне театра большинство артис­тов качаловской группы вернулось в Москву. После долгих переговоров с советским правительством и серьезных усилий Немирович-Данченко сумел добиться для возвращенцев гарантий безопасности на самом-са-мом верху и оформления их выезда за границу с труппой театра. Ольга Леонардовна, Качалов и другие артисты качаловской группы, едва сту­пив на родную землю, снова отправились иа два года играть «под чужим небом».

Отъезд Художественного театра в Европу и Америку был разре­шен этими же высокими партийными инстанциями. А может быть, то был «корабль артистов», подобный «кораблю ученых», на котором «ин­теллект» России как раз в это время выдворялся из страны навсегда. Может быть, Советская Россия рассчитывала на то, что и «аполит-акте-ры» никогда не вернутся домой - воспитывать методом «факирства» «аполит-трудящиеся массы». Такой, каким Художественный уезжал, «новой» России он был не нужен.

Если то была высылка, то обставили ее в высшей степени корректно.

Ольге Леонардовне ехать не хотелось.

Ты не поверишь, как я была счастлива приехать в Россию! — писала она 21 августа 1922 года Марии Павловне. — И ничего не критиковала, ничего меня не шокировало - было только одно чувство: я люблю все это... Было приятно попасть в семью, не обедать по ресторанам и не ужинать на бумажках, было радостно видеть очаровательных наших девушек, было для меня умилительно пожить месяцы в настоящей рус­ской природе - простой и прекрасной. И вот... Снова судьба отзывает меня от всего этого и в половине сентября опять едем: Берлин, Прага, Париж, Лондон и с января - Америка месяцев на пять!!

Меня только поддерживает мысль, что мои товарищи, измытарив­шиеся за эти три года, отдохнут и посвежеют. Мне лично как-то тяже­ло опять бродяжничать. Хочется работать, а не ездить и играть ста­рое, хоть и милое душе (П.1.К.77.Ед.хр.44:2 - 3).

И она снова пустилась в странствия.

Уезжали капитально, тяжеловесно, как говорила Ольга Леонар­довна: с декорациями, с постановочной частью, с семьями и детьми, как в 1906-м, в «старой» жизни, 15 лет назад, когда первая русская револю­ция вытолкнула театр из страны. Только Ольга Леонардовна из всех «стариков» уезжала одна, «бобылем», как «венгерец»: «Бабушка Среди­на меня всегда называла венгерцем - вот и правда - скитаюсь как вен­герец бездомный». И Чехов называл ее венгерцем.

На этот раз законно - представлять советское искусство за рубе­жом — пересек границу и чеховский «Вишневый сад». А как было ехать без Раневской?

Специально для гастролей художник Н.П.Крымов подновил деко­рацию второго акта.

Тщательно выверялись еще в Москве составы «Вишневого сада», «Трех сестер», «Царя Федора Иоанновича», «Братьев Карамазовых», «На дне», других спектаклей, включенных в гастрольную афишу.

Качалов в очередь со Станиславским получил Гаева.

Массалитинов делил Лопахина с Леонидовым.

Тарасову, выступившую в роли Ани в «Вишневом саде» качалов­ской группы, поставили в очередь с Кореневой.

Молоденькую Тарасову, барышню из породы чаек, которая не па­дет от выстрела первого охотника, как писали о ней в Европе, Стани­славский в роли чеховской Ани не жаловал. Ему больше нравилась Ко­ренева, Аня 1910-х. И Лилина, первая Аня Художественного театра, поддерживала мужа.

В Ане - Тарасовой Станиславскому недоставало дворянства, бар­ственной породы.

В труппе считали, что предпочтение Станиславского ошибочно, что Тарасова отнюдь ие плебейка и больше подходит к роли, чем неюная Коренева. Его убеждали, что Аня — не аристократка; что выросла она без гувернанток-француженок, а с немкой, да еще взятой из балагана; что она не училась в институте благородных девиц и поэтому мало раз­ницы между Аней и полуключницей Варей, ее почти сестрой.

Но Станиславский в отношении к Тарасовой в роли Ани держался неколебимо.

Ои категорически ие хотел сдавать ии Аню, ни Раневскую с Гаевым всеобщему «погрубеиию» нравов. Процессам, прокатившимся и по Рос­сии, и по Европе. «Страшные годы всемирного братоубийства погрузи­ли всю Европу во мрак ожесточения», — писали пражские газеты.

Аня не аристократка, но дворянская дочь, и это самое важное в ро­ли, — твердил Станиславский то, что и он, и Немирович-Данченко по­няли еще осенью 1903 года, при распределении ролей, отказавшись на­значить на роль Ани - Халютину, подходившую по возрасту и актерско­му опыту. «Халютина - недостаточно дворянка», — писал Немирович-Данченко Чехову в Ялту, раскладывая «пасьянс» из артистов и ролей в «Вишневом саде» (V.10:164). И в начале 1920-х Станиславский отстаи­вал в Ане, подружке полунищего студента, — капризно-своенравную и легкомысленно-беззаботную барышню-дворянку.

«Дворянство очень важно, так как это то старое поколение, кото­рое, подобно саду, вырубается. Аня — это будущее России. Энергичная, стремящаяся вперед. Этого не было у Лилиной, и это ее недостаток», — говорил Станиславский в 1909-м, вводя в спектакль Кореневу67.

«Энергичная, стремящаяся вперед»...

И в 1920-х Станиславский верил, что будущее России определят энергичные выходцы именно из интеллигентных дворян, носителей культуры, к которым он сам всю жизнь тянулся, а вовсе не безродные пролетарии, терроризировавшие «бывших» за контрреволюцию и сабо­таж. Связь артистки, играющей Аню, с дореволюционной Россией, со «старой» жизнью, с дворянской культурой и безоглядно кидающейся в жизнь «новую» была для Станиславского в 1920-х так же принципиаль­на, как для покойного Чехова — молодость Ани. Станиславский готов был жертвовать возрастом барышни ради более важного для него мо­мента в звучании роли: «Дворянство [...] — это будущее России», ее культурное будущее.

Актерские вводы — и плановые, и неожиданные — обновляли ста­рый спектакль. Молодые художествениики - и качаловцы (Тарасова), и москвичи (Добронравов и Пыжова) — вносили в старый спектакль, вы­везенный за границу, новый, демократичный акцент. Они снимали с че­ховских ролей оттенки излишней «мягкотелости», неуместные в «новой жизни».

Б.Г.Добронравов, служивший в театре с 1915 года, впервые в Аме­рике сыграл Петю Трофимова, заменив Подгорного, второго после Ка­чалова исполнителя роли Пети.

О.И.Пыжову, ярко заявившую себя в студийных спектаклях Вах­тангова, Станиславский ввел на роль Вари, Он много репетировал с ней.

У Подгорного студент выходил дряблым и «дрянненьким». Корре­спонденты берлинских газет, рецензировавшие открытие гастролей Ху­дожественного театра, были удивлены тем, что осенью 1922-го Петя, приехавший из «красной» Москвы, победившей «белых» в гражданской войне, не представлял революционного поколения, которое повернуло Россию на новый путь. Их удивило, что в московском Пете нет победи­теля, нет убежденного большевика. Петя Подгорного в лучшем случае -«правый октябрист», бежавший от большевиков-победителей, — писал рецензент берлинской газеты «Накануне»08, осведомленный о том, как складывался в 1917-м в России нынешний политический режим.

Качалова, первого исполнителя роли Трофимова, Добронравов по­разил. В интонациях Добронравова Качалов услышал то, что ему само­му не удавалось в роли. Он не сомневался в честности, искренности че­ховского студента ни в 1904-м, когда, споря со Станиславским, не играл Петю эсдеком-фразером. Ни в 1920-х, когда играл Гаева в спектакле с Петей Добронравовым. Но идейно-романтическая устремленность ка-чаловских героев всегда размывалась их наивным идеализмом.

Качалова поразила кристально чистая вера молодого человека в исполнении молодого актера в будущую жизнь, устроенную социально справедливо к социально униженным. Честность Пети Добронравова, не замутненная интеллигентской рефлексией, абсолютна, «как абсо­лютный нуль», — записал В.В.Шверубович суждение отца (V.9-.176).

Качалов понимал и поддерживал Добронравова: невозможно в 1920-х играть Петю недотепой, каким играли его в «старой жизни». Время, когда «мечтания» Пети о будущем и «предчувствия» Чеховым «новой жизни» превратились в «пророчества», — ожесточило Петю, сделало его «мучительно-беспощадным» — даже в жалости к Раневской в третьем акте, — соглашался с Добронравовым Качалов.

И Пыжова по-своему играла Варю.

Репетируя с Пыжовой, нащупывая новую трактовку роли, больше соответствовавшую новому времени, Станиславский не поленился для убедительности ее подсчитать те тысячи рублей, тысячи — до инфля­ции, до керенок, которые получили Раневская и Гаев от ярославской ба­бушки и от продажи имения. Он еще не забыл старый счет и старые деньги: ведь он начинал казначеем — коммерческим директором МО РМО и консерватории, да и потом считал фабричные доходы, дивиден­ды с паев, принадлежавших Алексеевым, взносы пайщиков и вкладчи­ков Художественного и театральные расходы. Вышло, что деньги по ста­рым временам были получены немалые, их хватило бы иа всех, если бы Раневская и Гаев думали ие только о себе.

Станиславский винил теперь Раневскую в барской небрежности, в равнодушии к ближнему.

Сцену сватовства, к примеру, которую устроила Раневская за пять минут до отъезда, он трактовал в Америке чуть иначе, чем раньше: именно этой поспешной попыткой уладить отношения Вари и Лопахи­на, богатого жениха, нового владельца усадьбы «Вишневый сад», она порушила счастье приемной дочери, не оставив Варе тыла, а недотепе-недокупцу Лопахину — времени на серьезное решение.

Критическая нотка в отношении к Раневской и Гаеву и сочувствие обездоленным, выброшенным на улицу, — это и была та новая интона­ция в старом спектакле, которую нашли в Америке. Судьба Раневской, умотавшей с деньгами в Париж, или Гаева, укрывшегося, пусть на вре­мя, в банке, уже не казалась Станиславскому такой драматичной — в сравнении с участью тех, кто совсем лишился крова.

Вводя в спектакль Пыжову, он пытался вступиться за социально униженную Варю.

Варя считала «мамочку» и «дядечку» родными.

Была бесконечно предана им.

А те, считавшие ее, казалось, членом семьи, только пользовались ее трудом, ее эксплуатировали, держали при себе, как даровую экономку, присматривавшую за хозяйством. Те, кого Варя любила, как родных, от­правили ее в прислуги к чужим людям без денег, с одним узелком. И не отправили даже. Они ее бросили, забыли, как и Фирса. Варя, как и Фирс, забытый отъезжающими, — жертва легкомыслия и эгоизма Ра­невской, Гаева и Ани, — говорил Станиславский Пыжовой в беседах с ней о пьесе, о спектакле, о роли.

Пыжова, репетируя свои сцены с Ольгой Леонардовной, восхища­лась ее изяществом, ее артистизмом. Но замечала, что Книппер-Чехова играла «мамочку» так, как видел ее Станиславский: если не критически, то ничуть не приукрашивая. Раневская у Ольги Леонардовны — обая­тельная и как будто сердечная женщина — суховата и человечна «в ме­ру», — записала Пыжова, осуждая «мамочку» (V.22:162).

Но Ольга Леонардовна давно, с конца 1900-х, простилась с Ранев­ской бессильно «слезоточивой».

Прозревшая американская Варя, обманувшаяся и обманутая, ие должна была смиряться с участью «плаксы», уготованной ей Чеховым.

Она не должна была брать за образец вяло-покорную Варю в ис­полнении Лилиной - «плачущую душу». Станиславский добивался от Пыжовой повадок трезвой, активной практичности в поведении и гру­бовато-хозяйских ноток в голосе.

Но, кажется, усилия оказались напрасными.

Вся наработанная иа репетициях простонародная характерность Вари ушла, когда Пыжова, выйдя на сцену, сменила мягкий лилинский платок, повязанный по-русски, по-бабьи узлом под подбородком, иа бе­лоснежный, накрахмаленный, похожий на тот, что надевали сестры ми­лосердия в гражданскую войну. Он обрамил лицо отнюдь не простона­родное.

Впрочем, такие тонкости проходили мимо американцев.

Время, поубавившее беспечности Раневской Ольги Леонардовны, иссушившее ее слезы, тронуло и качаловского Гаева: и в его фигуре по­убавилось мягкости и «соболезнующих ноток». Это заметили в Берли­не. Город помнил первый приезд артиста всего год назад, в составе «ве­ликолепного обломка» театра.

Качалову казалось, что подобные коррективы в звучании старых ролей делают спектакль современным, отвечающим духу и российских, и европейских 1920-х.

Но «современности» в спектакле Станиславского русскому зрите­лю в Европе и Америке как раз и не хватало, несмотря на попытки «де­мократизации» «Вишневого сада», на его новые акценты и интонацию.

Тем, кому не хватало в Пете Подгорного победителя, не хватало и в Лопахине Леонидова - «свиного рыла». Если Петя не большевик, то «первый большевик» - Лопахин, считали они. Но тогда Лопахин у Ле­онидова слишком деликатен. Такой большевик - белая ворона среди де­ятелей Совдепии, экспроприировавших собственность помещиков и старых домовладельцев и их изгнавших из страны, — говорили крити­ки-эмигранты.

Фактор русской революции сказывался на зрительском восприя­тии и мышлении критиков много больше, чем на исполнителях, под­вергших свои роли легкой корректировке. Или вовсе ие тронувших их.

А если чеховский Петя у Подгорного, зовущий к «новой жизни», к приятию восходящих зорь над полями, засеянными красными маками Лопахиных, не большевик, то тогда и он, и Аня слишком «мажорны» у художественников, — считали те, кто бежал от «новой жизни».

Красные маки Лопахина воспринимались эмигрантами как крас­ный цвет современной России. Театр, получивший статус государствеи­ного и выехавший за границу с разрешения советской власти, сопрягал­ся в их сознании с покинутой ими красной Москвой.

А художествениики по-прежнему видели красным - лишь зонтик Раневской, с которым она выходила во втором действии на природу, под солнце - после душного ресторана в городе.

Бежавшие от революции и гражданской войны качаловцы пред­ставляли в Европе «старый» Художественный театр, неотрывный от прошлого «русских без России». А зрители и критика отождествляли себя в 1920 — 1922 гг. с Раневской, покинувшей Россию в четвертом ак­те и вернувшейся в первом акте домой из-за границы в свой «Вишневый сад». Гастроли качаловской группы были их первым свиданием с роди­ной после отъезда из нее.

В 1920 — 1922 гг. «свои» приезжали к «своим».

Теперь приехали «чужие».

И те же критики и зрители, ие простившие большевикам своих последних в России «окаянных дней», ощущали дистанцию - пропасть между собой, изгнанниками, и сценическими персонажами в исполне­нии артистов, благополучных в красной Москве, их приславшей. Ее не было между критикой и актерами в том же «Вишневом саде» качалов­ской группы актеров-эмигрантов. Тогда русская Европа узнавала в че­ховском спектакле художественников свой дом, свой потерянный рай, осознавая свое настоящее в приютившей их Европе, и сочувствовала Раневской Книппер-Чеховой и Гаеву Качалова - «своим».

Станиславский всеми силами сохранял в гастрольном спектакле верность покойному Чехову, несмотря на легкую ретушь в интонации.

Он дорожил своей памятью о прошлом, о детской - с няниным ди­ваном на проходе, с Чеховым в Любимовке и на репетициях «Вишнево­го сада»: памятью о неразграбленных имениях и невырубленных садах.

Он дорожил чеховской поэзией «Вишневого сада». Как будто ни­чего с той давней поры ие произошло.

За окнами светлой угловой комнаты по-прежнему распускались в первом весеннем цвету тонкие ветки и играли пятна утреннего света на пожелтевших обоях. И из открытого окна врывались в детскую утрен­ний воздух и трели настоящих птиц.

Это было утро тех дней, когда еще не разразилась «катастрофа»: революция, гражданская война в России и мировая война в Европе, ис­требившие миллионы жизней, — писали критики о первой сцене «Виш­невого сада», которой они при открытии занавеса в «старой жизни» ру­коплескали.

Для беженцев, рожденных в России в «старой жизни», их русское прошлое, их утраченный чеховский быт, дом и детская — «свидетель­ские показания о нашем страшном времени», — писало парижское «Слово» 25 декабря 1923 года.

Они, в отличие от художественников, ощущали «под сценой легкое землетрясение» и «переустройство фона жизни» за окном.

Это был их собственный, внетеатральный опыт. Они не могли отре­шиться от него.

Станиславский от него стремился уйти и уходил, сохраняя вер­ность покойному Чехову.

Ему чрезвычайно важен был «мажор» спектакля в исполнении ро­лей Пети и Ани, который вытягивали, хоть и не дотягивая до желаемо­го звучания, Подгорный и Коренева. Станиславский вспоминал: и Че­хов не хотел «похоронных настроений», и от левой критики дома ему здорово доставалось за «нытье», перевешивавшее «мажор».

«"Вся Россия — наш сад!" - в мажоре?» — недоумевали русские на Западе.

Театр потчевал эмигрантские залы, ничего не забывшие, пропаган­дистской ложью: «Вся Россия — наш сад!»

Их удивляла «глухота» Художественного театра.

Теперь, в Европе, ему доставалось за «мажор» в аранжировке че­ховского «минора».

Русские голоса, задававшие тон в критике «Вишневого сада» и других спектаклей качаловской группы, думая о Чехове и о его Пете, восхищались в 1920-м — начале 1922-го «чутким ухом» писателя, уло­вившим двадцать лет назад сигналы большевистской напасти.

Теперь те же голоса не переставали удивляться узости чеховского горизонта и отсутствию у него общественного чутья: «Его молодежь в «Вишневом саде», с идеалами мелкого культуртрегерства, не представ­ляет собою будущее революционное поколение, которому дано будет повернуть Россию на новый путь. Они для теперешних зрителей давно­прошедшее», — писал критик берлинской газеты «Накануне»69.

«Новый вишневый сад Ани и Пети будет вырублен, как сад ее ма­тери, и он погибнет, как гибнет всякая мечта под топором действитель­ности», — писал М.Я.Р., критик берлинской газеты «Голос России»70, аб­солютно убежденный в трагическом исходе этой истории, как и других, ей подобных. В ролях Ани и Пети в исполнении Кореневой и Подгорно­го ему не хватало этого чувства современности,

Вишневосадская драма, какой ее играл Художественный, казалась изгнанным из России «давнопрошедшим», «пережитым окончательно», «драмой чужих людей».

«Должно быть, родная Совдепия больше опустошила души творя­щих, чем скитания по чужим краям», — критик берлинского «Руля» Ю.Офросимов и его русские коллеги фиксировали в откликах иа спек­такль «расхождения» с художественииками, которых ие было у них с качаловцами, игравшими тот же «Вишневый сад» .

Их не было у «своих» со «своими».

Расхождения были идеологические - «белых» с «красными», по­бедившими в гражданской войне, изгнанников — с полпредами совет­ского искусства.

В нынешнем «Вишневом саде» художественников им не хватало трагедии «целого народа», современной трагедии.

Современной трагедией воспринимали русские эмигранты и исто­рическую трагедию «Царь Федор Иоаннович» А.К.Толстого, и класси­ческих «Братьев Карамазовых», также игранных на гастролях.

Кровь в Угличе сопрягалась в сознании переживших 1917 год и его последствия — с кровью в Екатеринбурге. Безвольный царь Федор — с Николаем Романовым, последним в монаршем роде.

В «Братьях Карамазовых» зрители были «придавлены» «русским бедламом».

Критики сожалели, что Чехов и Художественный театр в «Вишне­вом саде» слишком конкретны, что они не сделали обобщений; что Ра­невская и Гаев Ольги Леонардовны и Станиславского 1922 — 1924 гг. не желали знать, в отличие от сидевших в зале, что драма, которую они так лично, так трепетно переживают иа сцене, принадлежит не только им. Им хотелось, чтобы Станиславский хотя бы перевел «Вишневый сад» из драмы русской жизни начала века - вырождения дворянства — в об­щечеловеческую трагедию, основанную иа противоречиях действитель­ности и мечты, неразрешимых в любом времени и пространстве, коли он так глух к современной трагедии.

В 1922 — 1924 гг. приехала труппа, представлявшая ие бывший Ху­дожественный театр, а нынешний, государственный, обручившийся с советской властью. Одного того, что театр выехал с разрешения этой власти, было достаточно для тех, кто навсегда и ие по своей воле поки­нул родину.

Все они, зрители «Вишневого сада», выходцы из дореволюцион­ной России, думали о своей судьбе и судьбе покинутого отечества вме­сте с Чеховым и его персонажами — после них и дальше их.

«Чехов задумал свой «Вишневый сад» именно так, как выполнили его художники. И не их вина, что прошлое, которое они хотели оживить, мертво и зрительный зал ие мог с этим прошлым слиться. Зритель — и сцена остались разъединенными. Лишь изредка, в отдельные минуты музыка настроения, созданного на сцене, звучала и в сердцах зрителей», - писал М.Я.Р.72

Драма жизни, просвечивавшая сквозь спектакль, была сильнее че­ховской драмы, разыгранной московской труппой.

Больше, чем театральным Раневской и Гаеву, зрители гастрольно­го «Вишневого сада» сочувствовали реальным Раневским, Гаевым, Пе­тям и Аням, своим родным и просто соотечественникам - «соотчичам», если словом Тургенева, — всем тем, кто, лишившись дома, остался в большевистской России. Как-то они приспособились к новой жизни? Живы ли? «О, наивные милые призраки, — скорбел о судьбе русских в России из своей «неметчины», как называл Чехов Германию, Ю.Офро-симов, — в недрах каких захолустий скрываются они теперь и из каких новых презрительных уст срывается при встрече с ними жалостная кличка: «Эх, недотепы»»73.

Он ошибался, этот Офросимов.

Слишком давно он покинул Россию.

Родина не думала об этих людях как о несчастных и не жалела их.

Родина презрительно кликала их «бывшими» и истребляла.

Последний, 400-ый «Вишневый сад» игрался в Кливленде 3 апре­ля 1924 года иа закрытие второго зарубежного сезона МХТ.

Американцы, не понимавшие русского языка, на «Вишневом саде» плакали. Историю обыкновенных простых людей они понимали без слов.

А американцы профессионалы учились у Чехова и труппы Стани­славского. Такой драматургии, так глубоко внедрявшейся в жизнь; тако­го искусства актера, умеющего залезть в человека и сделать его иа сцене живым; такого ансамбля, воспроизводящего связи между людьми и их взаимодействие, Америка до приезда Художественного театра не знала.

Оглушительный успех выпал на долю театра в Париже, где собрал­ся цвет русской эмиграции. Газета «Звено» опубликовала вдохновен­ные стихи Бальмонта. Поэт помнил «день, как Чайка полетела при вскликах восхитившейся Москвы». Он следил и за нынешним полетом Чайки, олицетворявшей Художественный театр, — простершей крылья, «за дальний Океан» — в «чужеземные столицы»:

Мне радостно, в моей минуте скучной Я знаю, что жива моя земля, Когда я слышу в сказке полнозвучной Парижский звон Московского Кремля. [■■■]

Как Солнце и в закате беззакатно Мечту в огне — не посетит закат Веленью душ, свежо и ароматно, В дворцах души цветет Вишневый сад1А.

Пространный гимн Станиславскому эмигрантского поэта М.О.Цетлина-Амари напечатали парижские «Последние новости». Цетлин-Амари воспел Станиславского — купца-фабриканта и худож­ника, соединив их в поэтическом образе «золотой канители». Стани­славскому, фабриканту бывшему, еще не приходилось читать свою био­графию в стихотворной форме и без иронии Lolo - Мунштейна, к кото­рой он привык. Кстати, Мунштейн — тоже эмигрант. Забыв о пережи­том, беззаботный, как Гаев, Цетлии-Амари нанизывал в день двадцати­пятилетнего юбилея Художественного театра размеренные строфы при­ветственного тоста в честь Станиславского — одну за другой, как быва­ло на дружеских пирушках в благополучной «старой» Москве, подарив­шей России «золотого» мальчика:

Из московской именитой

Из купеческой семьи

Вышел мальчик даровитый,

Словно брызнуло Аи.

Из старинного сосуда Что хранился в погребах, Так заискрилось, что чудо, Заиграло в хрусталях!

Но пока не заиграло,

Он в житейской прозе жил.

И на фабрике не мало

У отца он прослужил.

Да, он был и фабрикантом Канители золотой, Но не справился с талантом: Для профессии «пустой»,

«Легкомысленной» актера

Бросил важные дела...

И судьба любимца скоро

К громкой славе привела.

Но мне кажется, что все же Ои остался тем, чем был. Тот же он и дело — то же Ничего он не забыл.

Добросовестно и ловко

Производит свой товар,

И дарят без остановки

Мысли блеск и сердца жар.

Да, не мог ои измениться, Вьется длинная кудель И горит крылом Жар-птицы Золотая канитель.

Перед ней в груди дыханье

Нам восторг перехватил

И слепит нас колыханье

Золотых прекрасных крыл.

Ничего светлей и ярче

Не увидеть, не найти.

О, сияй, гори нам жарче,

Темный мир позолоти! Чтоб глаза у всех блестели, Чтоб сердца зажглись огнем Золотой той канители Что искусством мы зовем!1'1

В гостеприимном парижском салоне Цетлиных, принимавших ху­дожественников, собирался цвет дореволюционной русской литературы и политики: Бальмонт, Бунин, Алданов, Зайцев, Керенский, в 1917-м председатель временного правительства, Милюков, бывший редактор газеты «Речь», министр иностранных дел временного правительства. В молодости Цетлии (Амари — поэтический псевдоним) принадлежал эсеровским кругам. В 1910 он уехал во Францию, а после Февральской революции с семьей вернулся в Москву. Постоянными участниками московского — арбатского салона Цетлиных были Цветаева, Ходасевич, Есенин, Алексей Толстой. Осенью 1918-го Цетлины вместе с Буниными оказались в Одессе, осажденной попеременно то немцами, то француза­ми, то большевиками, пережили уличные бои, грабежи. Из Одессы че­рез Константинополь прибыли в Париж.

Радушный хозяин парижского литературно-политического сало­на, давний поклонник Станиславского и Художественного театра радо­вался, как и Бальмонт, парижскому звону Московского Кремля, забыв о том, что Станиславский представляет в Европе не Художественный театр, а советское искусство и что бывшему канительному фабриканту с его непролетарской биографией предстоит возвращение в Россию. Общение с «белыми» было опасно для «красных». Те же парижские «Последние новости», опубликовавшие приветственный тост Цетлина-Амари в честь Станиславского, перепечатали статью из российского журнала «Жизнь искусства» с заголовком «Художествениики и белая эмиграция». Советская власть предупреждала гастролеров, что не сле­дует посланцам новой России подавать дружескую руку ее заведомым врагам. Очевидно, речь шла как раз о парижском салоне Цетлиных: «Из кого состоит эта парижская русская публика? Разве артисты советского государственного театра не знают, что под этим общим и как будто при­емлемым названием скрывается не что иное, как сборище закоренелых врагов советской республики, ядовитое гнездо белогвардейских эмиг­рантов, изменническая клика буржуазно-капиталистических деятелей, возглавляемых самим Милюковым? Разве забывчивые и отуманенные похвалами художествениики не понимают, с кем они меняются горячи­ми рукопожатиями, в чьи объятия они, может быть, попадают в само­забвении и восторге? Рукопожатия и похвалы этих предателей рабоче­го класса, этих торговцев русским народным достоянием должны бы за­ставить содрогнуться от ужаса и отвращения всякого, кому дорога но­вая пролетарская Россия». Перепечатанный «Парижскими новостями» фрагмент заканчивался открытой угрозой: «Не забывайте, что общение с врагами советской республики есть преступление»76.

Испугавшись опасностей, поджидавших «преступников» в совет­ской республике, многие артисты труппы Художественного театра оста­лись в Европе и Америке.

Станиславский — уехал.

Уехал — вопреки всему: доводам рассудка, расстрелам Васи Бос­таижогло, брата Юры и его детей, болезни сына, требовавшей лечения за границей: «Вернуть его [...] в Москву равносильно смертному приго­вору» (1.9:81).

О том, чтобы прервать лечение, ие могло быть и речи.

Но Игорь становился невозвращенцем, и это было равносильно «смертному приговору». Он выехал за границу в составе труппы театра, а в апреле 1924 года была получена телеграмма от Немировича-Данчен­ко: «Отсутствие к сроку в Москве каждого члена поездки [...] будет ква­лифицироваться как политическое бегство» (Ш.1.№7136).

В июле 1924 года Станиславский узнал об аресте Ф.Н.Михальско-го, администратора Художественного театра. «Раз что так, то, значит, с вокзала - в чека» 7 — ои понимал, куда едет.

Но ои не мог жить вне России, вот и все.

Элита русской эмиграции, в неразрушенных «дворцах души» кото­рой по-прежнему цвел иевырублеиный Вишневый сад, не хотела отпус­кать Станиславского домой по окончании гастролей.

Американская русскоязычная пресса вдогонку его отъезду, осуж­дая его, объявляла Художественный театр — продавшимся большеви­кам, а его самого — агентом Кремля.

В предотъездных интервью, оправдывая возвращение на родину, Станиславский рассказывал о предоставленной государственным теат­рам автономии, о заботе властей, которую он чувствовал на себе и сво­ей семье. Он вспоминал письмо Луначарского к Калинину с высокими словами о нем — «старом гениальном артисте, подлинной гордости Рос­сии». О поводе к ним умалчивал. И только близкие знали о его страхах.

Он возвращался в советскую Москву, отметившую без него в ок­тябре 1923-го 25-летний юбилей Художественного театра и в январе 1924-го похоронившую Ленина.

Юбилейные торжества в Москве в октябре 1923 года также отдава­ли похоронами.

Хоронили старый, дореволюционный Художественный театр.

Собственно, его похоронили еще в 1917-м: «Театр умер естествен­ной смертью в ту самую ночь с 25 на 26 октября 1917 года, когда полу­чил смертельный удар тот класс, лучшие соки которого он сконденсиро­вал в своем великолепном явлении», — пояснял В.И.Блюм, скрывав­шийся под всем известным псевдонимом Садко, автор юбилейной ста­тьи в журнале «Зрелища». Его статья называлась «За упокой раба бо-жия юбиляра»78. Блюм констатировал послереволюционный, но еще предотъездный распад прежде единого двухголового организма иа два — театр Станиславского, переметнувшегося в оперу, и театр Немирови­ча-Данченко, создавшего свою Музыкальную студию и занявшегося опереттой. Потом Блюм провел еще одно сечение МХТ — по плоскости: тут и там — и, противопоставляя группу Станиславского — Музыкаль­ной студии Немировича-Данченко, экспериментировавшего с оперет­той, издевался над гастролерами, благополучно проливающими «там» слезы над страданиями Раневской и Гаева, дяди Вани Войиицкого и те­ти Мани Прозоровой.

Другой автор «Зрелищ» — В.Е.Ардов, писавший под псевдонимом Икар, — облекал юбилейный сюжет о гибели старого театра в юморис­тическую — в духе раннего Чехова — фантастическую историю о том, как в юбилейную ночь в самом Художественном произошло заседание, а потом и побоище театральных раритетов. Самую длинную речь в пре­ниях того ночного закулисного юбилея держал старик по имени Вишне­вый сад. Он долго шумел бутафорскими ветвями и шелестел коленко­ровыми листьями, и так трогательно, что чувствительный Аппарат для имитации дождя даже прослезился. Старик произнес длинную речь. Он упоминал о своей молодости, о том, как иа него нельзя было получить билетов и как восторженно отзывался о нем Чехов. «Боже мой, — шеп­тал Аппарат дождя. — Ведь судьба Вишневого Сада — судьба всех нас! Неужели никто этого не понимает?»79

С той памятной юбилейной ночи, завершившейся в статье Икара побоищем раритетов, все чеховские спектакли были сняты раз и навсег­да, потому что погибла монтировка, а старики не выдержали страшной битвы и умерли.

Двадцатипятилетие Художественного театра Немирович-Дан­ченко встретил постановкой в Музыкальной студии комедии «Лизис-трата» по Аристофану с музыкой Глиэра и в конструктивистской де­корационной установке левого художника Рабиновича. Этот спек­такль приветствовал даже Бескин, в ту пору друг и соратник Мейер­хольда. Его панегирик Немировичу-Данченко, вступившему наконец на стезю новаторства, назывался «Пожар "Вишневого сада"». «В огне «Лизистраты» горели «Вишневые сады» сценического реализма. Горе­ли весело. Горели молодо», — писал критик. «Сегодня «земля» Худо­жественного театра если не поставлена «дыбом», то завертелась напе­рекор всяческой «смысловой» логике кустарно-передвижного реализ­ма», — радовался он, обыгрывая название новаторской постановки Мейерхольда «Земля дыбом»80.

«Молодость, ясное дело, должна воспитываться в атмосфере со­временной художественности. Ей нужно искусство яркое, здоровое, простое, без сентиментальности. Все это есть в «Лизистрате». В ней отсутствует сентиментальность и мещанская идеология. Ее идеи веч­ны: природа, война, мир, здоровье, мужчина, женщина. Не даром один из монологов Лизистраты помещен даже в хрестоматии Коммунизма. Вот почему поставлена "Лизистрата"», — объяснял Немирович-Дан­ченко причины своего обращения к комедии Аристофана. Но он спо­рил с Бескиным, отстаивая свою неизменную верность традициям Художественного театра — на сцене Художественного театра: «Сад сгореть может, но почва никогда»81. И пояснял интервьюеру «Прав­ды»: «В старых приемах Художественного театра многое отцвело... Отойдя от ненужного, устаревшего, сохранив самое главное — почву и воспользовавшись тем, что можно было взять нового, мы работали над "Лизистратой"»82. Ои нащупывал в своей Музыкальной студии МХТ новые приемы, которые можно было бы перенести иа сцену ме­трополии, иа ее фундамент, на ее иесгоревшую, считал он, чеховскую почву.

Но, продумывая во время отсутствия Станиславского репертуар театра, каким он будет после воссоединения гастролеров с московской частью труппы в Москве, Немирович-Данченко исключал из него че­ховские пьесы как «неприемлемые для нашей современности» «по крайней мере в той интерпретации, в какой эти пьесы шли в Художест­венном театре до сих пор», — пояснял он в рапортичке, посланной в Те­атральную подсекцию научно-художественной секции ГУСа — Государ­ственного ученого совета при Наркомате просвещения РСФСР. Секция ведала репертуарной политикой российских театров '.

Немирович-Данченко считал, что многие старые спектакли, и «Вишневый сад» в том числе, имеющие блестящих исполнителей, по­ставлены «в лучших формах старого реализма», «перегруженного труд­но воспринимаемым теперь натурализмом»84.

Репертуарный план Немировича-Данченко Луначарский принял «сочувственно».

Чехов в начале сезона 1924/25 гг., когда Станиславский вер­нулся в Москву после двухлетних зарубежных гастролей, был если не запрещен, то в прежнем исполнении — ие рекомендован, не жела­телен.

Удовлетворенно завершая полемику, Бескин отвечал Немировичу-Данченко в журнале «Зрелища»: «"Вишневый сад" умер — да здравст­вует "Лизистрата". Земля осталась. Конечно, осталась. Но "Вишневого сада" нет. Факт. Упрямый. Жестокий. Неоспоримый»85.

Точка в дискуссии о Чехове и «Вишневом саде» в репертуаре Худо­жественного к приезду труппы была поставлена.

\* \* \* \* \*

Вместе со Станиславским вернулись в Москву и Книппер-Чехова, и Качалов.

Каждый из участников гастролей Художественного театра в Евро­пе и в Америке по окончании их весной 1924-го выбирал судьбу: уез­жать или остаться за границей.

Ехать домой было страшно. Всем.

Остаться? В сентябре 1923-го в Париже, перед вторым американ­ским сезоном, Ольга Леонардовна отметила свой пятьдесят пятый день рождения.

Она носила фамилию Чехова.

У нее была мировая известность.

Она знала немецкий, как русский, и во время гастролей в Америке читала Чехова с эстрады на английском. Она могла остаться. Но остаться не могла. Не могла пережить прощания с родиной.

«...Хоть, кричат, уродина, — прохрипел с лагерным вызовом-над­рывом современный бард. — А она нам нравится, хоть и не красавица». Как будто перефразировал кииппер-чеховское, когда она летом 1922-го оказалась на три счастливых месяца после скитаний по югу России и Европе с качаловской группой в Москве и «ничего ие критиковала»: «Ничего меня не шокировало - было только одно чувство: я люблю все это».

Это чувство заглушало поднимавшуюся со дна души «бунинскую» злость на большевиков за «окаянные дни», за «избиения» и «повеше­ния».

Уже пять лет, как Ольга Леонардовна не жила в России, и все за границей ей было немило. Далее комфорт, как когда-то Чехову. Берлин был ей «ненавистен». И при одном слове «Москва» у нее текли слезы, как у сестер Прозоровых. Она тосковала по скверным тротуарам, по колдобинам Камергерского: «Нет надежды увидеть Москву, могилы...» (IV.5:121)

Москва, Пречистенский бульвар и храм Спасителя, Новодевичий монастырь, могилы, Камергерский, Станиславский, Немирович-Даи-

ченко, спектакли в Художественном — там была вся ее жизнь. Та, что прошла, и та, что оставалась.

И Ольга Леонардовна вернулась в Москву из затянувшегося зару­бежного турне.

Так, как встретили ее и Качалова, отсутствовавших пять лет, осе­нью 1924 года в Художественном, могли встретить только дома.

В тот день, когда они в первый раз после возвращения из-за грани­цы приехали в Камергерский, весь театр — труппа, работники мастер­ских, администрация — выстроился от подъезда до сцены. В нижнем фойе их приветствовали «старики» во главе со Станиславским. Затем их повели через зрительный зал на сцену. А когда разлетелся занавес с нашитыми на него белыми чайками, в залитых солнечным светом рас­пахнутых окнах декорации первого акта «Вишневого сада» появились молодые актрисы с цветами. «Ани», протягивая цветы Ольге Леонар­довне, говорили: «Мама, милая мама! Ты помнишь эту комнату?» «Ва­ри», кутаясь в легкие шали, приветствовали приехавших каким-то сво­им текстом. Девушки «Дуняши» кланялись Ольге Леонардовне и Кача­лову со словами: «Заждались мы вас». Молодые актеры в епиходовских шляпах, подавая цветы «брату и сестре», говорили: «Вот садовник при­слал...» И наконец, из дверей выходил Немирович-Данченко в старин­ном цилиндре Фирса. Опираясь на палку, он семенил к «господам» — долгожданным господам-артистам, произносил «фирсовым» голосом: «Ну вот и приехали» — и обнимал Ольгу Леонардовну и Василия Ива­новича.

Растроганную Ольгу Леонардовну усадили в «детское креслице». А Василий Иванович в установившейся тишине очень серьезно, как клятву, — произнес импровизированную речь, переадресовав гаевский монолог перед «многоуважаемым шкафом» — «многоуважаемому Худо­жественному театру», расположившемуся в партере шехтелевского за­ла: «Приветствую твое существование, которое вот уже более двадцати пяти лет было направлено к светлым идеалам добра и справедливости. Твой призыв к плодотворной работе не ослабевал в течение этих двад­цати пяти лет, поддерживая в поколениях бодрость, веру в лучшее буду­щее и воспитывая в нас идеалы добра и общественного самосознания. Обещаем и впредь служить тебе и нашей прекрасной родине так же че­стно, страстно и целеустремленно!»8G

Никто в тот счастливый день не мог предугадать, как отзовется в «новой жизни» воодушевившее зал чеховское слово, вынутое из комедийно-ироничного контекста «Вишневого сада» и произнесенное завораживавшим голосом великого артиста.

ГЛАВА 2

ЧЕХОВ - «ПРОРОК РУССКОЙ РЕВОЛЮЦИИ» (1924-1950-е)

Родина встретила Станиславского и его актеров, как вернувшихся «с того света».

Родина их не ждала.

Так долго — год шел за три — они отсутствовали.

Москва считала, что Станиславскому вместе с его стариками, с его отжившим свой век репертуаром, с его интеллигентским Чеховым, дав­но оплаканным, лежать в Пантеоне. В лучшем случае. Чтобы не причи­нять вреда живым, не сбивать их энтузиазма своими буржуазно-упадоч­ническими настроениями.

Кончилась эпоха «либерального купечества» — опасно намекала советская пресса на социальную чужеродность Станиславского и его те­атра новой жизни.

Он и вправду, вернувшись домой, ие мог осмыслить всех перемен и приспособиться к Совдепии. Не житейски, нет. Нищенский быт мало беспокоил его. Он знал цену богатству. Да и жить стало легче, чем до отъезда. Братоубийство и военный коммунизм сменились относительно благополучными годами нэпа.

Он действительно хотел участвовать в культурной революции, за­вершавшей общественную, политическую. Он не лукавил.

Но ничего, кроме старых спектаклей, не рекомендованных Иар-компросом в прежней интерпретации, он ни труппе, ни новому зрителю предложить не мог.

Из писем брата Станиславский знал, чем жила без него театраль­ная Москва начала 1920-х. Связь с Владимиром Сергеевичем не преры­валась. Тот писал и в Европу, и по американским адресам гастролей. Рассказывал о студийных экспериментах, захвативших новую российскую столицу, о постановках оперных и драматических спектак­лей «на ящиках», «на трапециях» и «на туго натянутых канатах», где все сводилось «к скаканию по лестницам и подмосткам и тому подобному турандотству». Владимир Сергеевич ужасался этому «театральному цирку»: «До противности опостылели все эти кривляния и циркачест­во на 35-и площадях» (1.2.№21545).

Спектакль «на туго натянутых канатах» — это, наверное, о мейер-хольдовской постановке «Леса» Островского. Любовный диалог моло­дые, энергичные мейерхольдовские герои Островского вели, раскачива­ясь на гигантских шагах. Чем выше был эмоциональный градус диало­га, тем круче и стремительнее взлет.

О «Лесе» у Мейерхольда Станиславский знал и от секретаря Не­мировича-Данченко по театру О.С.Бокшанской, участвовавшей в евро­пейских и американских гастролях труппы. Владимир Иванович делил­ся с ней впечатлениями от мейерхольдовской постановки. Станислав­ский читал это послание из Москвы: «Фигуры такие: Гурмыжская — ак­триса лет 35, во френче, в короткой юбке, в высоких лакированных са­погах, с хлыстом, в огромном рыжем парике. Вся — «желтая». Бодаев — исправник с зеленой большой бородой. И Буланов в зеленом парике и в костюме лаун-теннис. Милоиов — священник с золотыми волосами и бородой. Аксюша, разумеется, в красном платье. Восьмибратов — весь в черном (понимай: черносотенец)» (Ш.6:291).

Возмутившись фамильярным обращением режиссера с Остро­вским, Немирович-Данченко ушел после первого акта спектакля.

Мейерхольд демонстрировал в «Лесе» способность «мертвеца» Островского соответствовать «злобе дня», его «цветам». «Воскресаю­щие мертвецы» - так называл молодой критик Б.В.Алперс классиков, русских и европейцев, приветствуя их появление на советской сцене. «Воскрешение мертвецов» стало возможно, когда к середине 1920-х ос­лабилось идеологическое давление Пролеткульта, выбрасывавшего теа­тральную классику из современной культуры. Классик даже в дерзких заявлениях писателей Левого фронта — лефовцев, оппонировавших идолопоклонникам Пролеткульта, — переставал быть пугалом.

Станиславский не мог работать с классической драматургией так, как Мейерхольд 1920-х. Мейерхольд «осовременивал» ее: вынимал пье­су из исторического контекста и помещал в новый, приближенный к злободневному.

Станиславский не мог работать и с современной прозой так, как это делал Мейерхольд с помощью своих литсотрудников: нарезать текст на куски, монтировать из них аттракционы, скетчи, приспосабли­вая театральное представление к вкусам пролетарской публики, жаж­давшей зрелищ, или к вкусам публики эстетской, обручившейся, как и Мейерхольд, с новой властью.

Не мог Станиславский поставить и нечто ультрасовременное, на эффектных театральных приемах и с актерами, работающими иа биоме­ханическом, внеличностном уровне, вроде политобозрения Мейерхоль­да «Д.Е.» — «Даешь Европу!» — о том, как советский пролетариат совер­шает мировую революцию, покоряя континенты. Те же континенты, ко­торые Станиславский и его актеры покорили Чеховым.

И актеры Художественного театра не владели агрессивным теат­ральным диалектом, на котором разговаривали со своим зрителем тра-мы, теревсаты и многочисленные самодеятельные и полусамодеятель­ные клубы и студии. Те отплясывали на подмостках победу «новой» жизни, сильной, здоровой, — над «старой», «тлетворной». Воспитанные на Чехове, на его эстетике уважения «всех правд», а не одной - револю­ционной, глумления над поверженной дореволюционной Россией, — художествениики не владели техникой сценических агитки и плаката — техникой сатирического разоблачения, окарикатуривания персонажа из «старой жизни» и прямого контакта молодых и крепких детей «но­вой жизни» — с современностью, с новым зрителем, контакта — вне спектакля, вне роли, а при посредничестве роли.

Мейерхольдовскую эстетику «Театрального Октября» Станислав­ский отметал как абсолютно для себя неприемлемую. Отметал — без деклараций. Просто искусство его театра требовало иной, чем в театре Мейерхольда, связи сцены с залом. Оно не существовало без сопережи­вания, без непрерывной работы души в ответ. А новый зритель, привык­ший крушить и грабить, не ведал, что такое духовная работа. Он прихо­дил в театр хохотать над свергнутым царским режимом и утверждать ге­гемонию нищих - «нечистых» над «бывшими», «чистыми».

Юрий Соболев, восторженный рецензент 200-го представления «Вишневого сада» на сцене Художественного театра, объявлявший о его «непреходящей» ценности, писал через десять лет, в 1924-м: Художест­венный обречен на безотзывность. В статье «Новые формы нужны» в журнале «Новая рампа» он писал о том, что «Вишневый сад» Стани­славского и Немировича-Данченко устарел: между «Вишневым садом» Художественного и «Даешь Европу!» Мейерхольда такая же пропасть, как между «чеховскими нытиками» и современными людьми. Он пере­адресовывал Станиславскому и его актерам, вернувшимся домой, треп-левское требование к искусству: «Новые формы нужны». И выносил им треплевский приговор: «Если их нет, ничего ие нужно»1.

«Ничего не нужно...» — родине от художников, переживших «че­ховские драмы», драмы жизни в духовном тупике, и поклявшихся слу­жить «светлым идеалам добра и справедливости».

Хорошо еще, что нарком просвещения Луначарский, ведавший те­атрами, с сочувствием смотрел на растерянного Метра. Вызванный в Наркомпрос, тот со своей «чуть-чуть смущенной улыбкой» оправды­вался, доверительно выкладывая в кабинете Луначарского аргументы, снимавшие с него вину за промедление с творческим приятием «новой жизни». В 1933-м Луначарский, давно ие нарком, опубликовал в газете «Известия» монолог Станиславского, произнесенный в его рабочем ка­бинете по возвращении Художественного из-за границы:

Анатолий Васильевич, я же ни в каком случае не против революции, Я очень хорошо сознаю, что в ней много священного и глубокого. Я пре­красно понимаю, какие она несет высокие идеи и напрялсенные чувства. Но чего мы боимся? Мы боимся, что эта музыка нового мира еще долго не найдет себе выражения в художественном слове, в художественной дра­матургии. По крайней мере, до сих пор мы этого не видим, а если нам, те­атру, дадут несовершенный, косноязычный, сухой, искусственный мате­риал, то как бы ни был он публицистически согласован с высокими идея­ми революции, этим идеям мы не сможем дать должного звучания: мы не сможем как театр, как художник, послужить революции, оказаться ее рупором, а сами себя, свое искусство мы снизим, потому что нельзя му­зыкантов, прошедших уже известную школу, достигших высокой музы­кальной культуры, заставить играть школьные вещи, незрелые, лишен­ные жизни1.

Великодушный нарком, заручившись поддержкой вождей револю­ции, пришедших к власти, позволил Станиславскому ждать новой дра­матургии высокого литературного уровня, способной ответить на его запросы.

Театр получил такую только во второй половине 1920-х, когда за­казал Булгакову инсценировку его романа «Белая гвардия», когда Все­волод Иванов переработал для сцены свои партизанские рассказы и по­доспели пьесы молодых Леонова и Катаева.

Приверженность своей художественной идеологии вовсе не озна­чала, что Станиславский был доволен собой и своими актерами. Ои по­нимал, например, что грех радоваться заграничному успеху «Царя Фе­дора», «Трех сестер» и «Вишневого сада», его и Немировича-Данченко лучших дореволюционных спектаклей. Ои стыдился слез Ольги Лео­нардовны и своих в сцене прощания Раневской и Гаева с домом и садом. Но с трудом сдерживал их. Еще в Америке он «конфузился», предста­вив, как они будут играть на родине, перед новым зрителем, сцену про­щания Маши с Вершининым. «После всего пережитого невозможно плакать над тем, что офицер уезжает, а его дама остается. Чехов ие раду­ет. Напротив. Не хочется его играть», — писал он Немировичу-Данчен­ко из Америки, думая о возвращении домой (1.9:29).

Немирович-Данченко разделял «конфуз» Станиславского по по­воду их прежних сантиментов, вздохов, слез и нытья, сопровождавших подобные ситуации из «старой жизни» в чеховских сюжетах.

Но Станиславский по-прежнему не мыслил театра без Чехова. Он был уверен, что Чехов не устарел, только «Три сестры» и «Вишневый сад» нельзя играть по-старому. Нельзя на сцене плакать, ныть. Не ну­жен Чехов — «слезоточивый», как говорил Горький о чеховской Ранев­ской, не нужен Чехов - «нытик».

Уже в Америке он развернул спектакль - вводом новых исполни­телей — в сторону если не «беспощадного» Чехова, бичующего «быв­ших», то Чехова суховатого, «бесслезного». Не готовый отказаться от лирической, драматической интонации «Вишневого сада», чего требо­вала от художника необратимо победившая революция, он уже в Аме­рике перестал «оплакивать» гибель дворянских гнезд и буржуазных дам - «благотворительниц», на самом деле равнодушных к бедам безродно­го ближнего.

В таком — без «нытья», «бесслезном» - повороте «Вишневый сад» казался Станиславскому вполне созвучным революционной современ­ности. Он считал, что спектакль Художественного, как он шел в Амери­ке с молодыми Добронравовым, Тарасовой и Пыжовой, не нуждается ни в перемонтаже сцен, ни в идеологическом переосмыслении текста, ни в переакцентировке даже, ни в новых декорациях, ни, тем более, в пере­одевании действующих лиц в современные костюмы: энергичного ре­форматора Лопахина или бессребреника Пети, молодого человека но­вой формации, — в кожанки большевиков; простолюдинки Вари или пе­реломившей свою жизнь дворянки Ани — в красные кофточки или платья комсомолок. «Вишневый сад» без переодеваний и красных пла­точков, но с новыми молодыми актерами в молодых ролях спектакля получался демократичным.

Немирович-Данченко разделял убеждение Станиславского в том, что если грубо - по-трамовски, по-теревсатовски или по-мейерхольдовски «осовременивать» «Вишневый сад», — получится «кривляние». Он тоже подумывал не о перетрактовке, а о возобновле­нии «Вишневого сада», но в новом исполнении. Приятель Чехова Пота­пенко, доживший до большевизма, свидетельствовал: «Мне говорил Владимир Иванович Немирович-Данченко перед своим отъездом за границу, что Художественный театр намерен ВОЗОБНОВИТЬ из че­ховских пьес только «Вишневый сад», как более близкий к современной эпохе по настроению»3.

В отношении к «Вишневому саду» в первой половине 1920-х Ста­ниславский, вернувшийся из-за границы, и Немирович-Данченко, от­рекшийся от чеховского репертуара в старом исполнении и эксперимен­тировавший в своей Музыкальной студии с «новыми формами» в комической опере и оперетте, были солидарны.

Немирович-Данченко быстрее и легче Станиславского адаптиро­вался к вкусам нового времени. Он сумел ответить на его запросы. По­сле «Лизистраты», принятой большевистской критикой, он переделал классическую «Кармен» Бизе в музыкальный спектакль «Карменсита и солдат», где суровый рок настигал фабричную девчонку и простодуш­ного солдата. А в 1925-м, опередив Станиславского, все еще растерянно­го, выпустил на сцене Художественного «Пугачевщину» — по современ­ной пьесе, «не блещущей архитектоникой», несовершенной, но дающей залу «революционный настрой».

Сорежиссеры «Вишневого сада» во взглядах на перспективу их старого спектакля в новой, «бесслезной» трактовке не расходились. Но театр медлил с возвращением Чехова в репертуар. И по причинам ско­рее внутритеатральным, чем прямых запретов Чехова театральными чи­новниками.

Выпустив «Пугачевщину», Немирович-Данченко отправился на гастроли в Европу и Америку с артистами Музыкальной студии и за­держался за границей на два года.

Станиславский на два года остался в театре один. Всё в эту ответ­ственную, переломную для театра пору свалилось на него.

Возвращение Чехова в «лихорадке» новых, советских будеи, не от­носилось к числу первоочередных задач.

«Вишневый сад», примеривавшийся к афише с начала сезона 1924/25 гг., вынужден был уступать шехтелевскую сцену, на которой ро­дился, то «воскресавшим мертвецам» - классикам: «омоложенному» Грибоедову («Горе от ума» актеры Второй студии театра сыграли в 1924-м), Островскому и Бомарше, то молодым советским авторам. Они отбирали творческие силы от «воскрешения» Чехова, занимая сцену для выпуска оригинальных премьер, но и расчищали Чехову дорогу.

В 1926-м Станиславский поставил «Горячее сердце», смелый — ба­лаганный, буффонно-эксцентрический спектакль. Это была первая се­рьезная смычка театра с Советами, — считала газета «Правда», высший революционный суд, идеологический ревтрибунал. «Правда» сумела разглядеть у художественников нечто полезное для просвещаемых и воспитуемых ею граждан. Редакция рекомендовала отпрыскам Хлыно-ва и Градобоева посмотреть новый спектакль Станиславского, дабы они узнали своих отцов и себя в персонажах Москвина и Тарханова и «пере­ковались». В жанровых фигурах комедийного «Горячего сердца» Ост­ровского актеры Художественного сумели выставить на осмеяние то на­следие дореволюционной России в людях, те ее «пережитки», с которы­ми революция продолжала схватку, — приветствовали рецензенты рабо­ту в спектакле старых мастеров.

В процессе репетиций «Горячего сердца» Станиславский открыл прием «внутреннего оправдания» роли в том числе и отрицательного, разоблачаемого персонажа, ставший впоследствии законом для артиста Художественного театра. Ои позволял режиссеру и исполнителям поль­зоваться сатирическими красками и гротесковым заострением характе­ров — приемами, не противоречившими художественной идеологии те­атра: играя злодея — ищи, где он добрый.

В 1926-м Станиславский показал премьеру «Безумного дня, или Женитьбы Фигаро» «революционера» Бомарше. Но французский «ре­волюционер» не спас по-прежнему «контрреволюционный» театр от на­падок московской критики. Веский в отклике на премьеру удивлялся: как умудрился Станиславский вытравить до основания социальный фон пьесы и превратить ее в «патриархально-салонную пастораль»; как бесследно исчезли из спектакля общественная подоплека и политичес­кий акцент драматурга, у которого выходившее на историческую арену третье сословие брало верх над социальным цинизмом буржуев. У Ста­ниславского Фигаро и граф Альмавива «в сущности одинаково добрые малые, занятые одними лишь "амурными шалостями"», — писал критик в «Вечерней Москве», не упустив очередной возможности задеть Худо­жественный, идеологически и эстетически чуждый современности4.

И премьеры «Дней Турбиных», «Бронепоезда 14-69», «Унтилов-ска» и «Растратчиков», отодвигавшие возвращение Чехова иа сцену, не изменяли репутации Художественного ни в верхах, ни у критики. Не­смотря на преобразившуюся афишу, театр оставался учреждением бур­жуазно-интеллигентским, враждебным строителям социализма.

Сколько пришлось выслушать Станиславскому от партийных чи­нов и представителей «рабочих организаций» за «Дни Турбиных»! Те­атр думал, что получил современную драматургию высокого художест­венного достоинства и сделал рывок в сторону современности. А его пи­нали за «кремовые шторы», за чаепития у самовара — за все эти «мещан­ские устремления», не уступавшие чеховским. Веский писал, что всё это — каноны «старенького натуралистического правоверия». На шехтелевскую сцену вновь пробрался Чехов в лице его эпигона Булга­кова, — продолжал Веский свою полемику с Художественным театром, ие уступая ему ии пяди на территории советского искусства.

Одна часть критики левого толка попрекала Булгакова Чеховым. Другая — защищала Чехова от Булгакова.

В.И.Блюм, оппонент мхатовского направления в драматическом искусстве, борец за советский репертуар в современном театре, заявлял, что «нет никаких оснований думать, что Чехов, доживи он до наших дней, докатился бы до булгаковщины. Наоборот, все указывает на вре­менный характер его неожиданной влюбленности в дворянскую культу­ру и ее легенду»''.

Рецензент журнала «Новый зритель» С.А.Марголин выговаривал «молодняку» Художественного за то, что тот в «Турбиных» пошел за ло­гикой Булгакова, оправдавшего своих героев, потомков чеховских, и в «смене вех» — чеховского репертуара на современный — предпочел роб­кую эволюцию революционной дерзости6.

Это были самые мягкие из претензий к театру, режиссуре и моло­дым актерам, принятым в труппу и занятым в «Турбиных».

Ортодоксальные коммунисты высказывались резче. Их настора­живало то, что молодые легкомысленно и в конечном счете «опасно» простили потомкам чеховских нытиков противодействие революции, не осудив, не заклеймив их как врагов трудового народа. Главные пре­тензии к спектаклю были, конечно, идеологические: вслед за Булгако­вым театр реабилитирует белогвардейское движение.

Чуть улучшил ситуацию в отношении властей и прессы к Художе­ственному и к Станиславскому, руководившему постановкой «Турби­ных», — «Бронепоезд 14-69», приуроченный к десятилетней годовщине Октября. Премьеру сыграли 8 ноября 1927 года. Тон критике задал Лу­начарский. Театры «окончательно причаливают к нашему берегу и всту­пают в работу вместе со всеми строителями социализма», — сказал нар­ком о «Бронепоезде», поощряя художественников и пытаясь заглушить своим веским словом залп придирок, выпущенный комиссарами из Гла-вреперткома7. Нарком прощал спектаклю некоторые отступления от идеологических установок партии. Ему был важен сам поворот.

Но следующая премьера Художественного — «Унтиловск» по пье­се Леонова — огорчила и Луначарского. Хотя нарком и констатировал «голод» иа современную пьесу, обозревая репертуар театров страны в «Красной газете», он не принял ни пьесы Леонова, ии ее режиссерской интерпретации. Леонов не дал театру стройной и художественно значи­тельной пьесы, а театр, включивший ее в репертуар, сделал шаг назад после «Бронепоезда», с точки зрения идеологии, — отозвался об «Унти-ловске» в Художественном Луначарский8. От обвинений театра в пре­ступном искажении революционной современности ие оградил даже комсомольский хор, чьей бодрой песней, доносившейся из-за кулис, за­канчивался спектакль. Слишком ярко сыграли художествениики во главе с Москвиным, как перепились ссыльные, кооператор, поп, эсеры и местные роковые дамы в глухой российской провинции и как далека глубинка от революционных перемен.

Так что возвращение «Вишневого сада» на афишу Художественно­го в конце сезона 1927/28 гг. шло иа неблагоприятном для него фоне.

Но против «Вишневого сада» в репертуаре театра к этому времени уже никто не высказывался. За четыре года, пока «Вишневый сад» при­меривался к сцене, ожидая своей очереди, общественное мнение в отно­шении к Чехову переломилось. Он вошел в обойму «славных мертве­цов», воскрешению которых Наркомпрос не препятствовал. «Мертвец» ничем не запятнал себя перед советской властью. Ранняя смерть, кото­рую Россия так искренне оплакивала в начале нового века, помогла ему не опорочить своего имени ни контрреволюционными выступлениями, ни эмиграцией и избежать идеологических преследований и репрессий, выпавших на долю тех дореволюционных писателей, кто остался в Рос­сии. «Вовремя умер человек — до революции, до эмиграции, в городе Баденвейлере, в Шварцвальде, на юге Германии», — говорили писатели, покинувшие Россию в 1917-м — 1920-х и хлебнувшие эмигрантского го­ря9. Покойный Чехов, чуть задержавшись на старте «новой жизни», смог войти в «красную новь» вслед за переосмысленными Островским и Бомарше.

На доброе имя Чехова поработали и старые театральные «спецы». Прежде чем Чехов «Вишневого сада» вернулся на сцену, его имя верну­лось на страницы театральной прессы без пролеткультовской пристав­ки к нему: «Долой!»

В июле 1924-го, в дни, когда отмечалась двадцатая годовщина па­мяти Чехова, вышли статьи о нем Потапенко, Соболева и Кугеля. Поле­мизировавшие с пролеткультовцами, они вытеснили их лозунги спо­койным разговором о Чехове — сегодня. Писатели и критики дореволю­ционной формации доказывали необходимость Чехова современному театру и зрителю.

«Чехов теперь» — так и назвал свою статью в журнале «Жизнь ис­кусства» к двадцатилетию без Чехова Кугель10.

Все трое обращались к последнему году жизни Чехова, году созда­ния «Вишневого сада» и «Невесты», как к кануну Октябрьской револю­ции 1917 года. И в преемственности исторических эпох — до и после Октября, сменивших одна другую, видели живой источник сближения чеховской драматургии и современности, рожденной в 1917-м. Соболев так и писал в «Новой рампе»: «Чехов умер в 1904 году под грохот япон­ских пушек, громивших русский флот при Цусиме. Вместе с Чеховым умирала старая Россия, самодержавие доигрывало на сцене истории свой последний акт, и год смерти Чехова стал прологом к февралю и ок­тябрю девятьсот семнадцатого. Чеховская Россия изжила себя оконча­тельно»11.

И Кугель говорил о том лее. «Ни один писатель русский ие изобра­зил с такою верностью и таким дарованием затишье перед бурей, как это сделал Чехов. И ни один так не оправдал революцию и неизбежность очистительной грозы, как Чехов», — писал он в статье «Чехов теперь»12. Напрасно считается, что Чехов устарел, что эпоха требует страсти, дви­жения, героических устремлений, а пьесы Чехова проникнуты унылым духом распада, — спорил Кугель с негласным запретом Чехова на сцене. И успокаивал ревнителей чистоты революционной идеи: «Но ведь это все предреволюционное: и бессилие, и нуда, и уныние, и социальная беспомощность, и гипертрофия личного в ущерб социальному и кол­лективному». Он Настаивал на том, что «Вишневый сад» — это докумен­тально-художественная страница русской истории, обозначившая ка­нун «теперь», и что пьеса может и должна стать репертуарной.

На этом — на необходимости вернуть Чехова, созвучного «теперь», в репертуар Художественного — единомыслие литературоведов и теат­роведов, специалистов «по Чехову», заканчивалось. У каждого было свое представление о том, как по-новому следует играть «Вишневый сад». О других чеховских пьесах речь не шла.

Соболев предлагал художественникам расстаться с прошлым по Энгельсу: смеясь вместе с Чеховым. Он предлагал искать новый образ

Чехова, какой ждала современная сцена, в биографии драматурга и в его эпистолярном наследии. В берлинском книгоиздательстве «Слово» вы­шла прежде не изданная переписка Чехова с Книппер-Чеховой, приот­крывшая читателям некоторые черты личности писателя и его взаимо­отношений с Художественным театром. Бедняк, сын разорившегося ла­вочника не будет страдать от потери родового гнезда, как богачи Ранев­ская и Гаев, — писал Соболев. Ои сравнивал пьесы Чехова с их поста­новками начала века и утверждал, ссылаясь на письма Чехова, что эле­гический тон «Вишневого сада» Станиславского и Немировича-Дан­ченко — не от автора, а от театра. «Тот канон толкования Чехова, кото­рый якобы с полного согласия автора был установлен Художественным театром, должен в наши дни подвергнуться существенным изменениям. Сам Чехов дает право иа новое прочтение текстов его пьес. И в особен­ности это относится к "Вишневому саду"», — писал Соболев в 1924 го­ду13, призывая Станиславского и Немировича-Данченко подумать о ре­шении «Вишневого сада», изъятого из репертуара Художественного те­атра «в старой трактовке», в комедийно-водевильном ключе, более от­вечающем требованиям нового времени. Чехов настаивал иа комедий­но-гротескных, водевильных сценических формах «Вишневого сада», — напоминал критик художествениикам.

А те знали это в 1903-м от самого Чехова.

Кугель, в отличие от Соболева, считал, что чеховская Россия умер­ла вместе с Чеховым. Он рассматривал Октябрь как культурно-истори­ческую катастрофу. И если в умозаключениях Соболева Петя с Аней, устремленные в будущее, получали историческую перспективу, незави­симо от того, видел ее Чехов или нет, то Кугель, автор цикла блестящих статей начала века «Грусть "Вишневого сада"», в 1924-м — по-прежнему сторонник прочтения пьесы как трагедии. Он предлагал художествен­иикам от «грусти», заложенной Чеховым, хоронившим Россию в нача­ле века, не отрекаться. Именно в грусти, в скорбных интонациях видел Кугель ключевой элемент революционности старого спектакля. Ратуя за возвращение дореволюционной постановки «Вишневого сада» в ре­пертуар советского Художественного, критик предлагал сцене не тро­гать святые гробы, а, как положено, отпеть покойников. Всех подряд: и Раневскую с Гаевым, и Петю с Аней. «Принаряженная во все белое», ед­ва расцветшая, — и Аня у Кугеля покойница. Как и было в его дорево­люционных статьях. Революционно настроенная молодежь, произрас­тающая на совсем другой социальной почве, ие должна страшиться та­ких дворянских барышень. Поминками их не воскресить, живьем они не явятся и героический тонус новой эпохи ие собьют, — агитировал Ку­гель за своего «Чехова теперь», предвидя упреки в упадочнических на­строениях, вредных для революционного здоровья нации. Чеховские персонажи останутся в «старой жизни», и в этом ответ Чехова совре­менности, ~ успокаивал Кугель тех, кто не хотел брать Чехова в «новую жизнь».

Словом, если у Соболева 1924 года «Вишневый сад» — веселое прощание с прошлым, то у Кугеля чеховский «"Вишневый сад" теперь» — поминальная молитва.

А у Потапенко - драма надломленных, расхлябанных и растерян­ных героев. Потапенко, как и Кугель, остался на своих дореволюцион­ных позициях. Он не делал никаких поправок на время. Человека свое­го и чеховского поколения Потапенко не держал за героя, привычно для себя слово «герой» и после революции беря в кавычки. Он продолжал считать, что «бывшие» вроде чеховских Раневской и Гаева, не сумевшие выбраться из духовного тупика, заслуживают ту судьбу, которую они имеют. За эту позицию Потапенко получил отповедь эмигрантской кри­тики. Для русских за границей русские, оставшиеся на родине — и по­гибшие, и выдержавшие испытания, — все были героями. За исключе­нием тех, кто согнулся перед большевиками. Потапенковское отноше­ние к чеховским героям и в советское время как к ие-героям в глазах эмигрантов выглядело кощунственным. Кизеветтер, бывший член Госу­дарственной думы, сторонник конституционной монархии в России, оказавшийся в Праге, исхлестывал Потапенко в своих мемуарах за по­добные рассуждения - «за холопское усердие перед большевистскими властелинами», распорядившимися судьбами людей по своему, варвар­скому разумению14. Он не прощал Потапенко «умаления» трагизма, на­стигшего в Советской России Раневских и Гаевых, целый народ.

И марксистско-ленинская критика, оккупировавшая отделы ис­кусства ежедневных газет, столичных и городских, прекратила сбрасы­вать классику с корабля современности и с середины 1920-х постепенно включалась в разговор о месте Чехова в культуре послереволюционной России. Эта — переводила писателя иа свои социально-классовые пози­ции: «бывших» отсекала в прошлое, только без кугелевского молитвен­ного поминовения, и брала в союзники Лопахина — социально здоро­вое, с ее точки зрения, начало жизни. Чехов по-прежнему шел ко всем, кто хотел видеть его «своим».

Харьковская газета «Коммунист», осознав географическое родство с чеховским Лопахиным, земляком, рассуждала, как ей положено, — по-ленински. Чеховская эпоха гибели дворянских усадеб, зарождения ка­питализма и социал-демократии — это этап освободительного движе­ния в России, — учил Ленин. Все драмы Чехова построены на оторван­ности жизни личности от этого общего движения русской истории, — продолжали соратники Ленина по партии большевиков. Отсюда тоска чеховских героев, не сумевших реализовать себя, и общая пессимисти­ческая нота. Герои Чехова «не доросли до общественной жизни», — под­хватывал установочные идеи ВКП(б) и ее вождей некто Г.Ганжулович в харьковском «Коммунисте», трактуя «Вишневый сад» как трагедию крайнего индивидуализма15. Но именно на этом этапе освободительно­го движения появляются герои, — писал он. Героем эпохи, проторив­шим путь в будущее, в революцию, новым хозяином земли, на которой прежде цвели дворянские Вишневые сады, рядовой ленинской партии объявлял чеховского Лопахина, человека труда, вышедшего из социаль­ных низов, в детстве битого, полуграмотного босяка.

«Герой полой ненависти к минувшему, жажда мести горит в его ду­ше, — писал Гаижулович. — Купив Вишневый сад, он вспоминает, как гнули здесь спины его дед и отец перед разоренными теперь Раневски­ми. Он знает цену себе, хотя как будто и стыдится своей силы. Его то­пор уже стучит по Вишневому саду, уничтожая красоту, созданную раб­ством. Вместо красоты он дает пользу, правда, пока только для себя, но скоро новая красота придет на смену Вишневому саду, и новые Лопахи-ны довершат начатое дело»16.

Сын или внук Лопахина брал на себя миссию его духовного наслед­ника, не доверив будущее чеховским Трофимовым. В октябре 1917-го наследники крепостного Алексея Лопахина, отца Ермолая, — развивал харьковский «Коммунист» «чеховскую» мысль, — довершили отмщение бывшим владельцам домов с садами за унижение их предков, батрачив­ших на эксплуататоров, и пошли дальше Ермолая Алексеевича. Они пе­реустроили всё общество, освободив людей труда, социально здоровых людей.

У коммунистов-рабкоров, ие обремененных культурным про­шлым, чеховский «Вишневый сад» с заложенным в нем «оптимопесси-мизмом» — оптимистическая трагедия.

Советская пресса середины 1920-х изобиловала концепциями но­вого Чехова, созвучного революции, и постановочными вариантами «"Вишневого сада" теперь».

Станиславский, занятый текущей работой в театре, директорской и режиссерской, свалившейся на него одного, четыре года не оставлял мысли о новой сценической редакции «Вишневого сада». В 1926-м вы­шло из печати русское издание «Моей жизни в искусстве». Одну из глав книги он посвятил «Вишневому саду» Чехова, истории создания и по­становке пьесы. Вряд ли ключевая мысль, пронизывавшая эту главу, была Станиславскому навязана. Он сам пришел к ней, примеривая Че­хова и его последнюю пьесу к новой общественной ситуации. Чехов «один из первых почувствовал неизбежность революции, когда она бы­ла лишь в зародыше и общество продолжало купаться в излишествах. Он один из первых дал тревожный звонок. Кто, как ие он, стал рубить прекрасный, цветущий Вишневый сад, осознав, что время его миновало, что старая жизнь бесповоротно осуждена на слом», — писал Станислав­ский. Он разделял вполне своевременные мысли чеховедов о революци­онности Чехова, «который задолго предчувствовал многое из того, что теперь свершилось» и который «сумел бы принять все предсказанное им» (1.4:351). Эта мысль витала в воздухе. Другой в утвердившемся в России тоталитарном обществе быть не могло.

Возобновление «Вишневого сада» готовили к традиционным ве­сенним гастролям театра в Ленинграде и к предстоявшему в октябре 1928 года его тридцатилетнему юбилею.

Декларируя в русском издании «Моей жизни в искусстве» прин­ципиально новый поворот в трактовке чеховского «Вишневого сада», Станиславский не поменял первого состава исполнителей, его ядра. На­против, опирался на мастерство «стариков»: на Книппер-Чехову, Моск­вина, Леонидова, Грибунина, Лужского в роли Фирса, сам играл Гаева. Едва ли не в этом — в стремлении достойно представить искусство сво­их актеров, основателей театра, юбиляров, вот так, в ансамбле, всех вме­сте, — и была главная цель обращения театра к старому спектаклю. Она перевешивала продекларированные требования идеологии. И то, что было написано в главе о «Вишневом саде» в «Моей жизни в искусстве», так и осталось в книге.

Станиславский именно возобновлял свой старый спектакль, а не ставил его заново в «революционной трактовке». Он не чувствовал в Чехове — классика, человека из прошлого, «мертвеца», которого он взялся «воскрешать». Связь его с покойным Чеховым была сильнее, чем с аудиторией, представлявшей в зрительном зале современность и тре­бовавшей от театра темпа, ритма, энергии разоблачения старого мира, — как озвучивала левая критика требования зала к театру. Станиславский совсем не знал рабочего зрителя. Собственно, такого в Художественном в 1920-х, даже в конце десятилетия, не было. Администрация театра со­храняла, как в дореволюционные годы, систему абонементов и высоких кассовых цен на места. Спектакли театра по-прежнему собирали старую московскую публику, вернее, ее остатки и тянувшуюся к нему совет­скую интеллигенцию. Та же интеллигенция стремилась посмотреть «Вишневый сад» и другие премьеры художественников в ленинград­ской Акдраме, бывшей Александринке, где проходили гастроли Худо­жественного театра весной 1928 года.

Станиславский сохранил на афише жанр «Вишневого сада» как драмы — в нарушение воли Чехова. И реставрировал в «Вишневом са­де» — драму. Не комедию и не трагедию, а именно чеховскую драму. Уже одно это было актом принципиальным. Превращать «Вишневый сад» в комедию, которую востребовала бы современность, даже в фарс, — в со­ответствии с авторской волей и советами авторитетных чеховедов — значило бы выбить из-под Художественного театра «почву», основу его искусства.

Немирович-Данченко и здесь, в вопросах жанра и тона «Вишнево­го сада», солидаризировался со Станиславским: «Относительно версии о том, что Чехов писал водевиль, что эту пьесу нужно ставить в сатири­ческом разрезе, — совершенно убежденно говорю, что этого не должно быть» (111.3:109).

Линию Раневской и Гаева Станиславский не трогал. Он только просил Книппер-Чехову совсем освободиться от психологического гру­за, утяжелявшего роль. И сам подчеркивал пластические и интонацион­ные мотивы детской беспечности, барской мечтательности и полней­шей неспособности Гаева к какому-либо труду.

Тем не менее «старики» в новой редакции «Вишневого сада» на­полняли свои роли лирикой прожитых лет, вызывая умиление и слезы у таких же «стариков» по другую сторону рампы. А недоброжелатели театра мгновенно отреагировали на то, что Раневская, Гаев, Симеонов-Пищик, Фирс и Епиходов постарели и ослабели, что за двадцать пять лет со дня рождения спектакля потеряли обертоны их голоса и движе­ния утратили гибкость. Левая критика язвила над общей интонацией прощания с молодостью и над Станиславским, ностальгировавшим по ушедшим годам. Та часть московской и ленинградской критики, что гарцевала в местной, городской и фабрично-заводской прессе и отра­жала вкусы рабочего зрителя, издевалась над тем, что социально-клас­совая трагедия, заложенная в пьесе Чехова, — ухода старых собствен­ников — подменена в Художественном театре некоей обобщенной дра­мой переходного возраста, драмой старения и смерти, обусловленной суровым законом жизни. И символический звук лопнувшей струны в Художественном, извещающий в финале о конце себя переживших развалин, — это хруст ломких стариковских суставов и высохших сухожилий, — писал кто-то из репортеров одной из ленинградских за­водских многотиражек.

Для этой части критики и публики «Вишневый сад» был «перевер­нутой страницей»

И все же Станиславский, желая придать «Вишневому саду» «нео­голтелую» революционность, сделал при его возобновлении несколько шагов навстречу веяниям времени. Не проводя ревизии старого спек­такля, он все же поворачивал его к вкусам новой публики — с помощью новых исполнителей. Халютина, первая Дуняша, переместилась на роль Шарлотты Ивановны. Иа роль Вари ввели Кореневу. Роль Ани остави­ли за Тарасовой, лучшей из молодых актрис, игравшей Аню за границей. Роль Дуняши к премьере готовила Андровская. Добронравов, пробо­вавший за границей роль Пети Трофимова, репетировал и играл роль Яши. Петя остался за Подгорным. Все еще не видел Станиславский Пе­тю - победителем, а видел - облезлым, недотепой.

Конец 1920-х, расставлявший свои акценты, не доверял Петиным словам — риторике, не подкрепленной к тому же у Подгорного живым энтузиазмом. Но и Станиславский побаивался «новой революционнос­ти», то есть прямолинейной жесткости образа и открытой публицисти­ки, и Подгорного сознательно не заменил иа Добронравова. Подгорный играл Петю точно так же, как играл до революции. Монологи свои ои произносил «прозаически», «облезло» и глядя в землю или пол, как на­метил Станиславский в 1903-м в своем режиссерском плане.

Петя Трофимов в 1928-м в герои еще ие вылезал.

«Революционность» возобновленного чеховского «Вишневого са­да» проявилась прежде всего в трактовке ролей Яши и Дуняши — слуг Раневской и Гаева, исполненных молодыми Добронравовым и Андров-ской.

Самому серьезному пересмотру подверглась в спектакле Станиславского линия Дуняши. Из полугорничной-полуподружки Ани она превратилась в разбитную крестьянку, взятую когда-то в дом из де­ревни. Андровская, а потом Михаловская, игравшая в очередь с Аидров-ской каждый третий спектакль, уходили от образа барышни в Дуняше прежней сценической редакции «Вишневого сада». Прежние Дуняши подражали хозяйке, тянулись за ней в манере одеваться, пудриться, двигаться. Все получалось, как в кривом зеркале. Дореволюционная публика посмеивалась над ней.

Молодые актрисы новой редакции роли пробовали иа репетициях деревенский говор и грубоватые повадки. И закрепили их для спектакля.

Станиславскому казалось, что такой колорит расширит социум «Вишневого сада». Он слишком много пережил с претензиями Луна­чарского к «Дням Турбиных» — именно по этой части, чтобы ие скор­ректировать свой старый спектакль. На одном из диспутов о «Турби­ных» в Художественном нарком упрекнул Булгакова за то, что в его ин­сценировке нет простых людей, ставших иа сторону революции. Булга­ков присутствовал на диспуте и выступил с места. Он был очевидцем киевских событий в 1917-м и 1918-м годах: «Денщиков и прислуги я не мог показать, потому что в то время в Киеве их нельзя было достать «иа вес золота», а прислуга разъехалась по деревням. Но если бы я их и вы­вел, то не удовлетворил бы критику. Не было в Киеве тогда и рабоче-крестьянского фона, которого от меня требуют». Стенограмму доклада Луначарского и реплику Булгакова на диспуте о «Днях Турбиных» опубликовала газета «Правда»17.

Луначарский счел Булгакова «выразителем новой буржуазии» и тогда же одернул его: «Напрасно виляете».

«Напрасно виляете» — этот невинный в устах наркома словесный выпад против непокорного писателя через несколько лет стал норма­тивной лексикой следователей НКВД на допросах «врагов народа».

«Враги народа», как правило, «напрасно виляли» или «запирались», «скрывая» свои антисоветские — контрреволюционные и террористи­ческие намерения.

Решая Дуняшу, Яшу и Епиходова, Станиславский напрочь исключил жалость к «обездоленным». Жалость приводила к «нытью». Он пытался учесть замечания наркома Булгакову и компенсировать в «Вишневом саде» просчеты театра, упустившего в сценическом тексте «Турбиных» рабоче-крестьянский фон. Режиссер, автор спектакля, об­ладавший на сцене всеми авторскими правами, был независим от дра­матурга, от литературного текста и мог «подучить» классика — совре­менности, мог «подправить» его. Не только Дуняше, но и Яше, а впос­ледствии и Епиходову, когда его стал играть Топорков (Москвин коло­рита роли ие менял), — прислуге и дворне Раневской и Гаева, социаль­ным низам, — Станиславский добавил простонародной характерности, заставляя при этом забыть о господах, не отвлекаться на них, а, наобо­рот, мнить себя полноправными хозяевами жизни. «Подумайте только, какую компанию он [Чехов. - Г.Б.] собрал здесь, — говорил Станислав­ский Михаловской, вводя ее иа роль Дуняши. — Глупая деревенская девка, воображающая себя чувствительной, нежной барышней. Два рев-иивца-любовиика возле нее: один — нелепый и смешной конторщик, убежденный в своей неотразимой культурности, другой — нахальный деревенский балбес, проживший недолго в Париже и считающий себя чуть ли не французским аристократом. Рядом с этой троицей сидит бывшая циркачка — гувернантка. Вы чувствуете, что у каждого здесь ак­тивная задача — перещеголять друг друга, завоевать всеобщее внима­ние? И еще сложная линия между Епиходовым, Дуняшей и Яшей. Сце­на комическая, но в ней не должно быть гротеска и шаржа! Каждый ис­полнитель должен быть предельно серьезен. Чем серьезнее вы будете вести эту борьбу, тем больше приблизитесь к Чехову. Никакие трюки тут ие нужны, они не спасут. Можно легко скатиться к пошлости», — за­писывала Михаловская в дневнике пояснения Станиславского к чехов­ским ролям простолюдинов в их общей сцене второго акта (V. 18:77).

Прежде Станиславский высекал чеховский юмор из несоответст­вия внутренней сути персонажа — его претензиям.

Теперь деревенщина, то есть невежество, бескультурье, активно посягали иа лидерство. Слуги состязались не с господами, им подражая, а друг с другом. Норовя перещеголять друг друга, они нагло вылезали на передний план, оттесняя на задний — господ. У новой публики такая разбитная компания людей из народа должна была, по расчетам Стани­славского, вызывать симпатию. Станиславский ориентировался иа нее. Лилина, работавшая с середины 1930-х над «Вишневым садом» с учени­ками Оперно-драматической студии им. К.С.Станиславского и под ру­ководством мужа, назвала сцену Дуняши, Епиходова, Яши и Шарлотты из второго чеховского действия «Клубом самодеятельности», где каж­дый человек из народа выказывал свой природный артистический та­лант. В прошлом либеральная барыня, она относилась к челяди по-доб­рому.

Видимо, Станиславский одержал на усилении рабоче-крестьян­ского фона «Вишневого сада», недостававшего «Турбиным», заметную победу, если рецензент возобновления Д.Тальников, защищавший Ста­ниславского от упреков в буржуазной недалекости, написал, что под­линные герои спектакля — классовые собратья Дуняши, Яши и Епихо­дова, «те самые тихие, безмолвные, ни слова в пьесе не говорящие му­жички, которые на сцене Художественного театра появляются только затем, чтобы внести в дом сундуки барыни Раневской, а живут где-то там, за кулисами, невидимо и неслышно»18.

Конечно, тут дело было не в спектакле. Прислуга и прежде отдыха­ла и развлекалась, как умела; Москвин, как и прежде, отлично пел ро­манс-серенаду: «Что мне до шумного света, что мне друзья и враги...» — которая выражала его любовь и ревность к Дуняше, — вспоминала Ли­лина (1.1), хотя голос его, может быть, и потерял обертоны; мужички точно так же вносили и выносили багаж и жили где-то там, за кулисами, невидимо, неслышно. «Пересмотр делает сама эпоха. Она, меняя миро­восприятие зрителя, меняет и его отношение к спектаклю, меняет и то, что он от спектакля берет», — понимали критики, помнившие дорево­люционный спектакль1,.

Расчет Станиславского оправдался.

Новая эпоха, осудившая барство, переполнялась уважением к че­ловеку труда, к простому мужику. И с агрессивной неприязнью посмат­ривала на Гаева. Кто-то видел в нем мишень для сатирического разобла­чения, кто-то - «убедительный образчик вредной никчемности», а кто-то и элемент, враждебный обществу труда. Среди таких был и Ю.Собо­лев. На рабоче-крестьянском фоне, усиленном новыми ргсполнителями — молодыми, талантливыми и честолюбивыми, получавшими возмож­ность ярко заявить о себе, — тип беспомощного барина-белоручки, эда­кой изнеженной орхидеи, словами Амфитеатрова, проросшей из 1904-го в 1928-й, — не вызывал у эпохи симпатий.

Молодежная ленинградская газета «Смена» писала во время гаст­ролей театра: «Сам спектакль мало изменился. Но коренным образом изменилось восприятие спектакля, разыгрываемого теперь перед иным по классовому составу зрительным залом. Наивные мечтания молодой Ани, восторженные речи Трофимова в наши сурово-героические годы кажутся такими же несостоятельными словами, как и бестолковые сло­ва стареющего Гаева»20.

Деревенская характерность, приданная Станиславским ролям прислуги Раневской и Гаева, и подчеркнутая беспечность «стареющих»

Раневской и Гаева обостряли социальные контрасты спектакля. Драма с упрощавшей ее лобовой социальностью склонялась к комедии, которая все же при возобновлении «Вишневого сада» Станиславским не заду­мывалась.

Исполнительская ретушь меняла, помимо воли Станиславского, тональность и темп второго акта, заданный молодыми.

Третье действие динамизировалось — танцами, фокусами и почти водевильной сценой Раневской, психологически облегченной, сухова­то-бесслезной, эгоистичной, и Пети, сценой «тряпки и болтуна».

А последний акт Станиславский подверг основательной темпорит-мической коррекции, старательно освобождая Чехова от репутации «нытика». Он сократил знаменитые паузы и убрал излишнюю сенти­ментальность в сценах прощаний и отъезда. Тальников интерпретиро­вал ускоренный темп последнего акта по-своему: сегодняшние Гаев и Раневская прощаются с домом и садом «спешно» и «тайком», «ибо вре­мя не ждало, надо было убегать в зареве пожаров», убегать в эмиграцию.

Не все были довольны нововведениями. «Боязнь показаться смеш­ным сушит тон, торопит и комкает интонации», — заметила ленинград­ская «Красная газета»21.

Однако всех попыток режиссера освежить старый спектакль, по­вернуть его к новому зрителю ие хватило для того, чтобы советские журналисты и театральные критики признали решительный разрыв Станиславского с прошлым. В «Вишневом саде» Художественного теа­тра все равно просвечивала «барственная поэзия гаевского "Вишневого сада"», а чеховская идеология как была чужда в 1904-м настроениям ра­бочих кварталов — в то время, когда Горький уже почувствовал их, а Че­хов нет, — так и осталась «не нашей», — писал «Новый зритель» в ста­тье, озаглавленной «У своей колокольни». Художественный, по мнению журнала, так и не отошел от нее. В том, что «Вишневый сад» «не наш», убеждал автора статьи «затуманенный призыв к какой-то фантастичес­кой новой жизни. Особенно дико слышать о ней теперь из наивных грез молодой племянницы Гаева Ани или из словоблудия эсерствующего старого студента Пети Трофимова», — писал он, обвиняя режиссера в «идеологической прострации», которая заквашена в нем «русской за­катной интеллигенцией» и так и не искоренена22.

Булгаков был прав. Даже если бы ои исполнил все требования, предъявляемые к советскому писателю, подчинился бы воле наркома и создал бы в «Турбиных» рабоче-крестьянский фон, ои все равно не удовлетворил бы критику, не угодил бы ей.

Именно это и случилось со Станиславским, хотя он и после пре­мьеры обновленного «Вишневого сада» пытался оптимизировать спек­такль. Иа роль Ани в дубль Тарасовой ои ввел совсем молоденькую А.О.Степанову. Станиславский сам занимался с актрисой. Ои выбрал ее, учуяв в ней необходимый спектаклю и роли, как и он считал, «ма­жор». «Дайте [...] молодой Ане темперамент Ермоловой, и пусть [...] мо­лодая девушка, предчувствующая вместе с Петей Трофимовым прибли­жение новой эпохи, крикнет на весь мир: «Здравствуй, новая жизнь!» — и вы поймете, что «Вишневый сад» — живая для нас, близкая, современ­ная пьеса, что голос Чехова звучит в ней бодро, зажигательно, ибо сам он смотрит не назад, а вперед», — писал Станиславский в 1926 году в русском издании «Моей жизни в искусстве» (1.4:352).

«Голос Чехова звучит [...] бодро, зажигательно...»

Аня Степановой, оставаясь барынькой, действительно была «уди­вительно звонкой», неукротимо энергичной. Актриса одарила ее своим «светлым сиянием», — вспоминала Кнебель.

Ни слезинки, ни капли сожаления не было в ее прощании с домом, садом, со старой жизнью. То, что делала в этой роли Степанова, не уда­валось до нее ни одной исполнительнице — от Лилиной до Тарасовой. Аня Степановой не замечала, что стены ее детской — голые и мебель сдвинута к выходу. И что мама плачет от бессилия. И что дядя поник. Длинноногая полудевушка-полуподросток рвалась отсюда вдогонку за идеей всеобщего счастья, уже всецело овладевшей ею, забыв и маму, и дядю, и Фирса, ие отправленного в больницу. Она стремительно летела отсюда, не оглядываясь назад, свободная от прошлой жизни, от люд­ских забот, свободная даже от Пети, от сердечных чувств к нему. Ничто не притормаживало ее бега, ее побега из дедовско'-родительского «Виш­невого сада». Не она за Петей, а облезлый Петя Подгорного спешил за ней, замешкавшись с галошами.

Пропасть отделяла Аню Степановой от Ани Лилиной. Первая Аня Художественного театра, поздравляя «маму» Любовь Андреевну — Книппер с 70-летием, не могла забыть их дуэта в «Вишневом саде»: «Любовь Андреевна и Аня; бесконечная нежность, жалость и страх по­терять маму навсегда!» (IV.5:200).

Аня Степановой летела навстречу будущему бесстрашно.

И все же премьеру возобновления определяли «старики»: Книп­пер-Чехова, Станиславский, Грибунин, Лужский, Подгорный. Моло­дежь их не переиграла и стрелку «минора» в «мажор» не перевела. «Старики» забивали деревенский фон и ослабляли энергетическое воз­действие Ани — Степановой на нового зрителя. Ее стремительность и безоглядная вера в идеи «новой жизни» не спасали от драмы людей на переломе «старой жизни» в «новую», как не спас «Турбиных» «Интер­национал», звучавший под занавес, и «Унтиловск» — финальная строе­вая комсомольская песня.

«Старики» не дали молодым прокричать «Здравствуй, новая жизнь!» Здравицы, восклицательного знака к юбилею не получилось. Книппер-Чехова и Станиславский слишком мягко развенчивали уходя­щий класс. А Подгорный в роли Трофимова просто дискредитировал революционность пьесы, даже умеренную, на уровне предчувствия, и официозная критика, несмотря на переполненные залы и овации пуб­лики и старым исполнителям, и молодежи, продолжала настаивать на непригодности драматургии «упадочнического периода» в репертуаре советского театра.

Чехов — писатель своего времени, он история, он сметен вместе с Раневскими и Гаевыми, и «толковать тут нечего», — писал журналист московской газеты «Читатель и писатель»23, подтрунивая над «интел­лигентским бредом» той части прессы, которая видела в Чехове знаме­носца идеи жизнестроительского труда, а в Пете Трофимове — ровесни­ка «нашей большевистской гвардии»24 . Труд, о котором мечтают чеховские идеалисты, никак не сопрягается с «героическим трудом миллионных масс, завоевавших небывалую жизнь», а интеллигентская молодежь шла в 1917-м к белогвардейщине, — спорил автор «Читателя и писателя» с теми, кто отправлял чеховских Трофимовых, истолкованных Художественным театром, в революцию. «Подумайте, не идет ли прямая ниточка от Трофимова и Ани к вдохновенным юнке­рам из «Дней Турбиных» и гимназисточкам из «Любови Яровой»? А ко­ли так, то что же нашему поколению может дать «Вишневый сад»?» — вопрошал писатель читателя, беря его в боевые союзники.

Эсерствующие студенты, юнкера, белогвардейцы — замелькало в свидетельских показаниях рецензентов новой редакции чеховского «Вишневого сада».

Революция давно расправилась со своими врагами.

Юнкеров и белогвардейцев расстреляла.

Эсеров сгноила в лагерях.

«Новый зритель» не желал видеть их «воскресшими» на сцене Художественного театра.

Только в 1930-х, когда «старики» утратили позиции в «Вишневом саде» и отдали все роли актерам второго поколения мхатовцев, спек­такль вписался в идеологию революционной эпохи. Только новый ан­самбль смог воплотить нового Чехова, каким его представил в главе о «Вишневом саде» автор «Моей жизни в искусстве».

Для юбилейных торжеств в честь тридцатилетия Художественного театра возобновленный «Вишневый сад» ие годился. На торжествах ожидалась вся «большевистская гвардия» и лично товарищ Сталин.

Прислушиваясь к мнению прессы, художествениики подумывали о включении в программу юбилейного представления отрывка из «Док­тора Штокмана». «Старики» вспоминали, как революционно звучал спектакль в начале века. Но отказались от этой идеи. Станиславский один в «Штокмане» уже не вытянул бы тему. Остановились на отрывке из «Трех сестер». В «Трех сестрах» был ансамбль. Им можно было гор­диться.

Но главное было не в этом.

Отрывок из «Трех сестер», а не из «Вишневого сада» и не «Шток­мана» выбрали, конечно же, не из-за Станиславского и мечтаний Вер­шинина о том, как невообразимо прекрасна, изумительна будет жизнь на земле через двести-триста лет. А из-за монолога Тузенбаха: «Надви­гается на всех нас громада, готовится здоровая, сильная буря, которая идет, уже близка и скоро сдует с нашего общества лень, равнодушие, предубеждение к труду, гнилую скуку» (11.3:123). Именно этих слов —• предсказания и приветствия у Чехова октябрьских бурь — ждала от те­атра советская общественность. И Качалов под изумленный шепот и бурные, долго не смолкавшие аплодисменты, как писали все советские газеты, вдохновенно произнес иа юбилейном спектакле 29 октября 1928 года этот гимн новой, трудовой жизни, когда будет работать каждый. «Каждый».

Эти чеховские слова у «стариков» Художественного и у Качалова — Тузенбаха, их доверенного в монологе лица, были в душе и на устах. Они вкладывали в них свой, особый смысл. Вот и Ольга Леонардовна вспомнила их в последнюю предъюбилейную весну, когда театр впер­вые после революции приехал в Ленинград с «Вишневым садом» в ре­пертуаре гастролей, в их любимый Петербург, в тот же город, но с дру­гим названием. И с другим содержанием. Эти и другие перемены, с ко­торыми приходилось сталкиваться старым актерам, всегда возвращали Ольгу Леонардовну к словам Тузенбаха, а ие к монологам Пети Трофи­мова. Монолог барона стал выражением ее собственных мыслей. Сколь­ко раз ее Маша слушала его на именинах у Ирины Прозоровой, а она са­ма признавалась, что часто думает про себя, что она и есть Маша. В кон­це мая 1928 года Ольга Леонардовна, делясь с ленинградцами воспоми­наниями о Чехове и Художественном театре, произнесла: «И вот та бу­ря, та громада, о которой говорил Тузенбах, пришла и сдула с нашего об­щества лень, равнодушие к труду, гнилую скуку, сдула Вишневые сады, сдула тех Гаевых и Раневских, чей был "старый дом"»25.

Незаметно для себя вписываясь в реальность, Ольга Леонардовна превращалась в советского человека, оправдывавшего революционное насилие.

Критики либерально-интеллигентского толка, еще сохранившие­ся, приветствовали возвращение чеховских «Трех сестер» на сцену Ху­дожественного театра в его юбилейном спектакле. П.Коган, Ю.Соболев, Л.Гуревич, Н.Телешов в газетных рецензиях, отчетах и брошюрах, выпу­щенных по случаю юбилейной даты, подчеркивали современность зву­чания Чехова в монологе Тузенбаха. «Пьеса получала в свете нынешне­го дня новую, злободневную окраску», — писал Н.Волков в «Извести­ях» в юбилейные мхатовские дни. «"Трех сестер" можно показывать в наши дни, показывать как историческую пьесу, точно передающую на­строения русской интеллигенции 90-х годов. И, кто знает, может быть, в новой трактовке эта пьеса окажется даже нужной нашей, советской стране», — писала «Рабочая Москва», предсказывая возвращение и «Трех сестер» в репертуар театра26.

Но «Три сестры», сыгранные последний раз в Художественном до отъезда труппы за границу, оказались нужными стране только в 1940-м и в новой трактовке, осуществленной после кончины Станиславского Немировичем-Данченко, восьмидесятидвухлетним патриархом русской сцены, с актерами второго поколения МХАТ. Юбилейный фрагмент, вы­звавший удивленный вздох всего зрительного зала, не помог этой пьесе Чехова. Больше того, он задержал ее возвращение в репертуар.

Коммунисты и марксистская критика, подводя итоги юбилея, тру­били о закреплении старых позиций художественников и о «правой» опасности, надвигающейся на культуру со стороны Художественного театра. Подсекция марксистского театроведения при секции литерату­ры и искусства Комакадемии провела публичное пленарное заседание с обсуждением доклада П.Новицкого «Социология юбилея МХАТ». Пуб­личное судилище. Художественному театру вменялись в вину: внутрен­няя замкнутость, страх перед действительностью и вследствие этого уход от наиболее актуальных тем в крайний индивидуализм. Докладчик и выступавшие за ним с содокладами и в прениях И.Нусииов, В.Блюм, Э.Бескин, И.Туркельтауб, постоянные и давние оппоненты Станислав­ского, громили его «систему», построенную на культе индивидуальной психологии, на отдельном человеке, оторванном от коллектива, от об­щества, от задач социализма, и обрушивались на его юбилейную речь, произнесенную на официальном торжественном заседании. Станислав­ский поднял коммунистический зал — почтить память Саввы Тимофее­вича Морозова, поклонился «дражайшей половине» — Немировичу-Данченко и поблагодарил правительство за то, что позволили театру пе­рекрашиваться в красный цвет постепенно, эволюционио, а не застави­ли бежать с красным знаменем впереди революционных колонн. Побла­годарил, но не поклонился высокопоставленной ложе.

Этого непоклона и Савву Морозова ему ие простили.

«Ответная речь Станиславского иа торжественном юбилейном за­седании в МХАТ показывает глубокую душевную и духовную — орга­ническую отчужденность его и его театра от нашей эпохи. И нечего больше от него ждать, — говорил докладчик. — Гораздо правильнее взя­тый Немировичем-Данченко курс на молодежь», — печатал «Новый зритель» в отчете о заседании в Комакадемии27.

Монолог Вершинина на именинах у Ирины Прозоровой, хлопоты по юбилею, физическая и моральная нагрузка в юбилейные торжест­венные дни стоили Станиславскому сердечного шока, случившегося на спектакле, и окончания артистической карьеры. С конца 1928-го — по­сле того инфаркта — он бесконечно лечился за границей и дома, в под­московных Узком и Барвихе, в санаториях для привилегированных больных. Приходилось жить «в ссылке», как Чехову - в Ялте. Судили­ще марксистов и болезнь по существу выбили Станиславского из реаль­ной жизни Художественного театра следующего десятилетия.

С 1929-го Художественный покоился в основном на плечах Неми­ровича-Данченко. Именно ему — с подачи Комакадемии — партия и правительство доверили этот важнейший государственный объект. Хо­тя Станиславский, второй директор, и формально, и юридически оста­вался в театре непререкаемым авторитетом и такой же культовой фигу­рой, как первый.

Невключение «Вишневого сада» в юбилейные торжества оказа­лось для спектакля спасительным. Всю мощь идеологического удара приняли на себя «Три сестры», попавшиеся иа глаза красной профессу­ры. «Сестры» послужили «Вишневому саду» громоотводом. Избежав судилища театроведов в штатском, «Вишневый сад» удержался в репер­туаре МХАТ. А удержавшись и наращивая социально-оптимистический потенциал в Петиных речах, надолго закрепился на шехтелевской сце­не, поддержанный репутацией Чехова, созданной «спецами» и Стани­славским в «Моей жизни в искусстве», как зеркала «кануна русской ре­волюции».

з|с % $ эк

После десятилетнего отсутствия обновленный «Вишневый сад» вернулся в репертуар Художественного театра на правах классического шедевра. Спектакль любили: на его премьере был сам Чехов, объявлен­ный в 1929-м, через 25 лет после кончины, «великим русским писате­лем». Любили в «Вишневом саде» и Ольгу Леонардовну — и как Книп­пер, создавшую образ чеховской женщины, обреченной исчезнуть вмес­те со своим никчемным сословием. И как Чехову — вдову «великого писателя». Тень Чехова вместе с его фамилией — Книппер-Чехова — следовала за ней по пятам.

С 1928-го до 1940-го, до постановки «Трех сестер» Немировича-Данченко, «Вишневый сад» монопольно представлял Чехова на сцене лучшего театра страны, повернувшегося с «Бронепоезда 14-69» лицом к революции. Украшавший афишу МХАТ до 1951 года, спектакль шел ча­сто. В сезоне 1929/30 гг. его играли 71 раз, в 1932/33 и 1933/34 - по 39 раз, в 1937/38 - 36 раз, в 1942/43 - 8 раз, в 1943/44 - 57 раз, в 1947/48 — 52 раза. С 1947-го «Вишневый сад» Станиславского и Немировича-Данченко делил шехтелевскую сцену с «Тремя сестрами» и «Дядей Ва-

ней», поставленным артистом и режиссером театра М.Н.Кедровым с Добронравовым в заглавной роли. В 1958 году, после семилетнего от­сутствия, «Вишневый сад» вернулся в Художественный в постановке В.Я.Станицына с участниками премьеры немировических «Трех сес­тер». Раневскую играла Тарасова. «Роль очень трудная, там много всего: и деньги рассыпались, и платочки, и телеграммы», — напутствовала де­вяностолетняя Ольга Леонардовна шестидесятилетнюю актрису (V.23-.106).

Последние два с лишним десятилетия своей репертуарной жизни первая постановка «Вишневого сада» в Художественном, отредактиро­ванная Станиславским в 1928 году, содержалась в тепличных, оранже­рейных условиях. А по мере того как Художественный академический становился первым театром страны, «Вишневый сад» превращался в образец эстетики сценического реализма. Никто впредь не смел терзать его разносами. Его трепетно оберегали как историко-культурный па­мятник чеховской эпохе, отжитой, сметенной русскими революциями. Он стал неприкасаем, как и Художественный театр.

С конца 1920-х в отзывах о нем советской прессы преобладали ин­тонации умиротворенные, мемуарно-элегические. Этот тон, ласкавший спектакль, задавали «старики», участники премьеры 1904 года. Все га­зеты, органы ЦК ВКП(б) и Советов депутатов трудящихся разных уровней — от столичных до периферийных — охотно предоставляли трибуну Книппер-Чеховой, Москвину, Леонидову, Качалову, народным артистам Республики, народным артистам СССР, орденоносцам. Не молчал и Вишневский. И во весь голос говорили актеры второго поко­ления театра, новые исполнители ролей в отредактированной версии старого «Вишневого сада».

За сохранностью памятника бдительно следили и внутри театра.

И в 1930-х, и после смерти Станиславского — в 1940-х все так же суетились, когда разносили по комнатам сундуки Раневской, приехав­шей из-за границы, ее чемоданы, узлы, пледы. Станиславский был уве­рен, что все, как и он, знали, что содержится в этом багаже. Он-то знал, что Гаеву привезены в подарок галстуки, а кому-нибудь — и непремен­но - «прыгающую собачку на гуттаперчевой трубке (как продают на бульварах в Париже)» (1.6:185).

Так же прислушивалась Дуияша к звуку подъезжавшего экипажа. Это был тот самый звук, который нашли к премьере 1904 года, возя эки­пажным колесом по песку с камнями в ящике.

Так же протирали запотевшие стекла ладонью, чтобы посмотреть, как разросся за шесть лет отсутствия хозяйки старый сад.

Так же кипел иа столе все тот же самовар. Его не меняли с чехов­ской поры. Он ездил и в Петербург, и в Малороссию, и в Европу, и в Америку.

Пока пили чай, туман рассеивался и всходило солнце. И публика всякий раз аплодировала этому театральному чуду. Помня замечания Станиславского, передававшиеся изустно, рабочие сцены никогда не ос­вещали комнату прежде сада за окном.

В третьем акте на маленьком подносе в трясущихся руках дряхло­го Фирса лежали пастила, орехи и на всех гостей — бутылка сельтер­ской, давно исчезнувшая из госторговли. С этим же подносом и этим реквизитом на нем выходил Артем на премьере 17 января 1904 года.

В Художественном театре все было четко, точно, слаженно. И не по-бутафорски фальшиво, а по правде, какой ее нашли на сцене в нача­ле века. За работой постановочной части присматривал В.В.Шверубо­вич, отлично помнивший первую редакцию спектакля, где его отец иг­рал студента, Епиходова и Гаева.

Неприкосновенными были и мизансцены, и рисунки ролей, и тем­пы, подправленные в 1928-м, и тон, не опускавшийся до «нытья». На­против, год от года он набирал к финалу радостно-мажорные, пафосные ноты.

В 1935-м, к 75-летию со дня рождения Чехова, обновили декора­ции Симова.

На подмогу постаревшей Ольге Леонардовне ввели дублерш. Пер­вый раз она уступила роль Раневской в спектакле 2 января 1941 года В.Н.Соколовой, Елене в «Турбиных» Булгакова.

После ранней смерти актрисы в очередь с Ольгой Леонардовной с 3 июля 1943 года Раневскую играла Андровская, Дуняша возобновле­ния 1928 года.

28 января 1945 года в роли Раневской дебютировала В.Н.Попова.

Бессменная с 17 января 1904-го до 2 января 1941 года, Ольга Лео­нардовна ни в конце 1920-х, ни в первой половине 1930-х ничего в сво­ей роли не меняла. Она вообще не думала ни о рисунке, ии о мизансце­нах. Чувствовала себя в спектакле, как в собственном доме. Все так же махала руками, задирала подол, предаваясь «грошовому кокетству», ко­торое так ие любил в ней Станиславский. И смех, и слезы, и грех, и рас­каяние — все было рядом у Ольги Леонардовны, ие превзойденной ни­кем из более молодых и, быть может, более умелых актрис, ее дублиро­вавших в этой чеховской роли. Уникальный дар Ольги Леонардовны — эту легкость в смене настроений — повторить было невозможно. Другой талант и профессиональная техника, более крепкая, чем у Ольги Лео­нардовны, отступали перед ее даром жить легко в условиях полнейшей безысходности и в лсизни, и на сцене, — писали ее поклонники. Она за­вораживала их и личным обаянием и магией имени: Чехова.

В остальных ролях через «Вишневый сад» второй редакции про­шли лучшие силы театра — Топорков, Ершов, Грибов, Хмелев, Орлов.

Но все юбилейные спектакли — в честь именин Чехова, совпадав­ших с днем рождения «Вишневого сада» в Художественном, в честь юбилеев самого театра или его корифеев — играли, пока могли, кроме Ольги Леонардовны: Качалов, Москвин, Халютина и Мозалевский. Ка­чалов играл Гаева. Халютина, первая Дуняша, — Шарлотту, подготов­ленную ко второй редакции. Москвин — Епиходова. Неизменный Мо­залевский — роль дворника, выносившего баулы, сумки, чемоданы, кор­зинки и картонки старой хозяйки «Вишневого сада», приезжавшей в первом акте и отъезжавшей в четвертом.

Шестисотый «Вишневый сад» шел 25 января 1933 года. Стани­славский поздравил всех его участников трогательным приветствием:

Дорогие друзья.

Как мне жалко, что я не с вами сегодня, в нашем еще цветущем «Вишневом саду». Прошло четыре года с тех пор, как я в последний раз простился с вами, пролил слезы и, утирая глаза, ушел из пего — навсегда.

В свое время я был бдительным стражем и хранителем спектакля. По-видимому, кто-то успешно заменил меня и продолжает заботиться о «Саде», потому что он не увядает. Это приятно и валено, так как единственная оставшаяся в репертуаре чеховская пьеса свидетельству­ет о прошлой блестящей поре нашего театра и о выращенных нами ос­новах искусства МХТ. Пусть этот показательный спектакль стоит крепко, как маяк, и указывает правильный путь (1.9:328).

Последний раз Станиславский играл Гаева, утиравшего слезы в сцене прощания с домом, на гастролях театра в Ленинграде весной 1928-го.

Ольгу Леонардовну Станиславский отметил отдельно:

Первый мой поклон нашей дорогой и неувядающей Раневской — Оль­ге Леонардовне. Она пережила во всех странах мира шестьсот раз тра­гедию женского сердца и всегда жила ею от искреннего чувства и увлече­ния. Это — пример и своего рода подвиг, за который я кланяюсь ей низко, восторженно приветствую и поздравляю...(1.9:328)

И Мария Петровна Лилина написала Ольге Леонардовне:

К 600-му представлению «Вишневого сада»!

Олечка, дорогая! Вы же единственная, носящая на этом пути эту громадную, почтенную цифру. Ура, ура, ура!

Когда Вы первый раз играли эту чудесную роль, я была Вашей доч­кой Аней — и соответствие было признано. Через несколько лет я стала Вашей преданной Варей!

А теперь, когда Вы продолжаете быть той же обаятельной и тро­гательной (я настаиваю на трогательной, ибо трогательность — один из главных и лучших элементов Вашей роли) Раневской, я могу мечтать быть только Вашей старой слугой — Шлюшкой, — появляющейся в 3-м акте на балу. Честь Вам и Слава!

Я жалею, что поздно узнала об этом юбилее, я с восторгом вышла бы в этой безмолвной роли в честь дорогого, незабвенного, великого наше­го Антона Павловича и в честь Вашу, милая, дорогая Ольга Леонардовна и столь же милая, дорогая Любовь Андреевна. От души желаю Вам не сдаваться и много лет еще благоухать в весеннем аромате прекрасного «Вишневого сада».

Живите, здравствуйте, обогащайте искусство, радуйте людей !!!

Ваша Мария Лилигш [...] (IV.5:172)

Ответное послание Станиславскому от участников шестисотого представления «Вишневого сада» собрало 30 подписей. Ольга Леонар­довна отозвалась своему «брату» и вместе со всеми, в коллективном письме, и отдельно, особо:

Дорогой наш и любимый Константин Сергеевич.

Мне очень хочется сказать Вам самые нежные, самые благоухан­ные слова за Ваше необыкновенно трогательное, теплое письмо ко дню нашего 600-го «Вишневого сада», которое так умилило и согрело душу воспоминанием о нашем прекрасном и мучительном прошлом, так оно всколыхнуло всю нашу жизнь и все то прекрасное и суровое, что Вы вно­сили в наше искусство, в наш театр, и что мы по мере сил стараемся до­нести до конца.

Я пишу, а у меня слезы на глазах, слезы любви и благодарности к Вам, могучему и дорогому, и далекому и близкому [...]

Вы, Владимир Иванович и Антон Павлович живут неразрывно в мо­ей душе (IV.5:173).

«Вишневый сад» с Ольгой Леонардовной — Раневской, «показа­тельный спектакль», как сказал о нем Станиславский, счастливо жил на сцене Художественного театра от юбилея до юбилея, бронзовея и при жизни превращаясь в легенду.

Юбиляры украшали ее милыми пустячками.

30 января 1935 года, когда «Вишневый сад» впервые шел в обнов­ленных декорациях, Лилина играла роль старой Полюшки на балу у Ра­невской и преподнесла Ольге Леонардовне «семейный крендель», «сладкий, душистый, сочный и мягкий», по рецептам старых чеховских слуг, ею не забытых. К кренделю и бутылочке шипучего Лилина прило­жила записку:

Единственной во всем СССР Помещице!!!

Вечной, бессменной Владетельнице усадьбы «Вишневого сада», пре­красней которого ничего нет иа свете.

Дорогой Маме, Мамочке и милой Барыне от; Ани, Вари и Полюшки.

Записка завершалась здравицей в честь Любови Андреевны Ранев­ской и подписью: «Мария, родства не помнящая» — текстом Маши Ша-мраевой из «Чайки» (V.13:224 — 225). С Маши Шамраевой начиналась вереница чеховских ролей Марии Петровны Лилиной, которые она иг­рала в спектаклях с Ольгой Леонардовной.

30 сентября 1935 года Станиславский и Лилина снова приветство­вали Ольгу Леонардовну и всех участников семисотого представления «Вишневого сада» — от лица заштатных садовников, дедушки и бабуш­ки Ани. «Если он продолжает и теперь расти и благоухать, то значит, что садовники прекрасно исполнили свою художественную миссию», — на­поминали они о себе «всем чадам и домочадцам Раневской» (1.9:414).

Ольга Леонардовна, последняя помещица в СССР, так же тепло и с юмором благодарила своего первого и неповторимого брата Леонида, последнего помещика в СССР, и свою первую юную дочку Аню. «Юную» — взяла в кавычки. Чувство иронии и самоиронии, тоже чеховское, не изменяло ей в общении со старыми друзьями.

Перед последним актом семисотого «Вишневого сада» Немиро­вич-Данченко собрал всю труппу в фойе театра и обратился к Ольге Ле­онардовне с задушевной речью:

Факт исполнения одной и той же актрисой своей роли в пьесе на протяжении 30 лет в 700 спектаклях, не сдавая пи па йоту своего испол­нительского мастерства, безусловно, войдет в историю русского теат­ра. Казалось бы, нашему современному зрителю чужда элегическая лири­ка чеховских пьес, и «Вишневый сад» будет непонятен. Но действитель­ность показала, что спектакль одинаково волнует не только нас, стари­ков, но и представителей нашего молодого поколения2\*',

Ольге Леонардовне стукнуло 67, но она не сдавалась. «Я волновалась весь день, — писала она Станиславскому и Лили­ной, отчитываясь о том, как прошло семисотое представление «Вишне­вого сада». — [...] Было такое чувство, будто я впервые играю Ранев­скую. Всколыхнулась и вся прожитая артистическая жизнь, и моя лич­ная жизнь. Я долго не могла успокоиться после этого спектакля. Почув­ствовала я в этот вечер, что есть у меня еще запас сил и радости жить на сцене» (IV.5:183).

У Станиславского силы и радость таяли.

С конца октября 1928-го он не выходил на сцену, а с осени 1934-го

— не переступал порога шехтелевского здания в бывшем Камергерском. Его переименовали в проезд Художественного театра. Всей творческой работой в театре заправлял Немирович-Данченко. У Станиславского делались от холода спазмы в сердце. Весной, когда он мог бы работать по состоянию здоровья, — театр уезжал на гастроли, а потом актеры рас­пускались на летний отпуск. Осенью, когда театр открывал сезон, — за­держивался в подмосковном санатории или на лечении за границей.

Он жил и работал в Леонтьевском. Там проходили текущие и пред-выпускные репетиции — без декораций, гримов и костюмов — тех спек­таклей, в которых он осуществлял художественное руководство. Маке­ты и костюмы он рассматривал отдельно и подолгу, обсуждая их с ху­дожниками, с сотрудниками постановочной части и цехов. Все прихо­дили к нему домой. И этих спектаклей - «Мертвых душ» и «Талантов и поклонников» — он на сцене не видел.

Но, уйдя из-за болезни со сцены и устранившись от повседневной практической работы в театре, Станиславский продолжал заочно ис­полнять в «Вишневом саде» миссию «садовника». Вся ответственность за спектакль лежала на нем, режиссере второй редакции спектакля. И первые исполнители «Вишневого сада», постепенно выбывавшие из строя, и дублеры, не дававшие спектаклю угасать, — молились именно на него. Этими молитвами и держался ансамбль, отгороженный в 1930

— 1940-х от истинного воздуха современности святыми стенами и мик­роклиматом, благоприятным для консервации музейного шедевра, под-реставрированного в 1928-м.

Кроме навыков и методов практического освоения актером роли, сближения с ней и оправдания ее, передававшихся от старших к млад­шим, Станиславский оставил своему спектаклю духовное завещание — книгу «Моя жизнь в искусстве» с главой о «Вишневом саде», о послед­ней чеховской пьесе и о работе театра над ней. Она стала настольным пособием для актеров второго поколения художественников, прини­мавших роли от «стариков» и всерьез задумывавшихся о них. Новые ис­полнители, трепетавшие перед Чеховым и перед Станиславским, главу штудировали, на нее ссылались, ее цитировали. Ключевые мысли, изло­женные там, Станиславский не раз повторял и когда до 1934-го бывал в проезде Художественного театра и репетировал с артистами, и когда бе­седовал с молодыми у себя в особняке.

Его слова о том, что «старая жизнь бесповоротно осуждена на слом», что Чехов задолго до революции предчувствовал многое из того, что теперь свершилось, и что он «сумел бы принять все предсказанное им» о наступившем светлом будущем, превратились в канон для право­верного советского человека. Иных в труппе не держали. Старый спек­такль играли в 1930-х люди новой идеологической формации. Они осуждали прошлое, «старую жизнь», и принимали вместе с учителем и «стариками» жизнь «новую». Правда, в отличие от них, не пройдя через душевные муки.

Менялись исполнители — менялись и человеко-роли, а вместе с ними и «показательный спектакль». Он менялся помимо воли и веры актеров, молившихся на Станиславского и его постановку, сыгранную на премьере 1928-го «стариками». Тщательно оберегаемый от разруше­ния различными приемами консервации, доступными театру, наглухо отгороженный от разрушительного воздействия внешней среды, спек­такль подтачивался изнутри самими исполнителями.

«Старая жизнь бесповоротно осуждена», — подхватывал Ершов ключевую мысль Станиславского, получив роль Гаева. Актер стремился обнажить «абсолютную никчемность», ничтожность барина, обременя­ющего землю своим существованием. «Гаев, интересы которого ограни­чиваются игрой на биллиарде, всем существом своим показывает вы­рождение своего класса» — характеризовал Ершов Леонида Андрееви­ча в интервью газете «Комсомолец Донбасса»29. Этот Гаев уже ие мог растрогать зрительный зал. Тунеядцев — и Гаева из их числа — зал пре­зирал. Но Гаевы Художественного театра ие подвергались сатирическо­му разоблачению. За пределы допустимого, психологически оправдан­ного в осмеянии и осуждении «бывших» правоверные мхатовские арти­сты ие выходили. Закон внутреннего оправдания роли, открытый Ста­ниславским в работе над «Горячим сердцем», в театре соблюдался не­укоснительно.

Антимхатовский «Вишневый сад» мог родиться только за стенами театра. В 1934-м такой спектакль показал в студии вахтаиговца Р.Н.Си­монова молодой режиссер А.МЛобанов, ученик Муратовой по Второй студии театра.

«Я за Чехова против МХАТ», — заявлял Лобанов, задумывая свою версию чеховской пьесы (V. 15:189). Он позволил себе усомниться в ценности «забальзамированного» в Художественном «Вишневого сада» и предпринял попытку вынести пьесу из «мавзолея». Он замахнулся иа реликвию целиком, вместе с Раневской, Гаевым, Петей и Аней, ие отде­ляя «тунеядцев» старых от молодых.

Лобанов поставил «Вишневый сад» как фарс, озорно расправив­шись с лирическим элементом пьесы.

Он добился того, что зрительный зал хохотал над жалкими, ни­чтожными Раневской и Гаевым: «эта порода ликвидирована», «их пе­сенка спета».

Зал хохотал над Фирсом: тот умирал, выделывая какие-то физ­культурные кульбиты.

Зал хохотал над Яшей, любовником Раневской. Он пел шансонет­ки и танцевал канкан.

Зал хохотал над Шарлоттой. Актриса играла роль в балетных та­почках.

Точно так же зал хохотал и над Петей. «Петя говорил о своей вере в будущее не Ане, а каким-то гимназистам. Эта сцена происходила не на природе, а в душной бане. Потом крепко выпивший Петя произносил в ресторане монологи перед половым — его выводили», — вспоминала Кнебель, следившая за тем, как иронизировал над художествеиниками ее безмерно талантливый сокурсник по школе Второй студии МХТ (V.15:189).

Это был «безответственный», внеклассовый подход. Главискусст-во, функционировавшее при Наркомпросе, не приветствовало его.

Немирович-Данченко, уже ощущавший необходимость совсем но­вого Чехова на сцене метрополии, подобного «раздираиья» «Вишнево­го сада» в клочья и в мыслях не допускал (111.5:420,423). И старые, и мо­лодые мхатовцы, соблюдавшие чистоту своего вероучения, от такой крамолы, и идеологической, и эстетической, шарахались. Весь коллек­тив художественников, а не только Ершов, публично на страницах газет осуждавший тунеядцев, не способных к созидательному общественно полезному труду, был солидарен с учителями.

Труппа слепо, без рассуждений, на веру, ее разделяя, принимала образ Чехова — по Станиславскому 1926 года, витавший над их спек­таклем. Петя второй редакции спектакля в первой половине 1930-х ес­ли и не попадал в разряд болтунов-фразеров, каким видел Станислав­ский Петю в начале века и от какого отказался в «Моей жизни в искус­стве», то и не попадал в разряд осуждаемых эпохой «бывших».

«Сценическая передача чеховской мечты должна быть рельефна», — учил Станиславский актеров второго поколения художественников. В новом саде, в том, который насадят Петя и Аня, ничто ие будет напо­минать о кровавом крепостном труде, о помещиках и помещицах, раз­вращенных праздной, сытой жизнью, — считал он, но при этом предо­стерегал новых исполнителей от прямолинейности, от плакатной рево­люционности в воплощении образов.

Станиславский сам беседовал с Орловым, вводя его иа роль сту­дента. Он просил молодого артиста отбросить черты практической не­состоятельности, свойственные Пете Подгорного, и найти в этой роли наибольшее соприкосновение с наступившим днем. С его энергией и эи­тузиазмом. И с самим собой, новым человеком. И Ольга Леонардовна советовала Орлову притушить в Пете недотепу, облезлого барина, вы­светлить юношу, которому принадлежит будущее, и сыграть его челове­ком, похожим иа нынешних молодых, вламывающих на великих строй­ках коммунизма. Помогая актеру войти в спектакль, Ольга Леонардов­на говорила, что Трофимов, конечно, недотепа, но не божий человек, не юродивый и не люмпен без роду и племени, и поясняла: «В Трофимове бродит неоформленная, не сознающая себя сила, благодаря которой он способен совершить подвиг, о нем не помышляя. Эту силу уважает, эту силу и побаивается в Пете Ермолай Лопахин. Смешной — да, но силь­ный верой и правдой своей. Вот в чем надо искать Трофимова»30.

Петя - «сильный верой и правдой своей...»

«Верой и правдой...»

«Я жалел эту прекрасную и беззащитную в мире зла женщину, за­раженную его пороками», — писал Орлов о Раневской Ольги Леонар­довны, обдумывая роль Пети и ощущая пропасть между ним, новым че­ловеком, и Раневской с Гаевым, людьми из прошлого31. Играя Петю сильным, победителем, он отбрасывал все сомнения, все колебания его. «Вот оно, счастье, вот оно идет, подходит все ближе»; «Я уже слышу его шаги» — Петя Орлова был уверен в этом без всяких чеховских «если», без этих интеллигентских глупостей: «Если мы ие увидим, не узнаем его, то что за беда? Его увидят другие!»

«Произнося на сцене эти слова, я мысленно думаю, что в этот мо­мент в зале сидит немало Трофимовых. Их головы седы. Они крупные хозяйственники, ученые, командиры» — признавался актер, и восхи­щался «пророчеством Чехова, который задолго до революции предска­зал в Петиных речах зарю новой», наступившей жизни.

И верно: где-то в зрительном зале сидел Владимир Сергеевич Сер­геев, один из прообразов Пети Трофимова, крупный ученый, профессор Московского университета. Он любил ходить в театр. И, глядя на Петю — Орлова, вспоминал, должно быть, себя, недоучившегося гимназиста, имевшего счастье разговаривать в Любимовке на берегу Клязьмы с Че­ховым, напророчившим его судьбу.

Одно только не устраивало рабочего зрителя и критику, представ­лявшую его иа страницах заводских многотиражек. Отдавая должное революционному протесту чеховского студента в Художественном теа­тре против гнилой, развалившейся жизни дворянских семей, эта часть критики сожалела, что Петя Орлова — одиночка и что ои ие ведет за со­бой массы.

Событием в театральной жизни Москвы стал ввод в спектакль Ху­дожественного театра Е.В.Петровой. Окончив среднюю московскую школу, она осенью 1935 года, пройдя через конкурс, вступила в труппу театра и в 19 лет сыграла Аню, решительно отказавшись от лирическо­го тона прежних исполнительниц. «Радостно жить в стране, где самые дерзкие и, казалось бы, несбыточные мечты становятся явью», — гово­рила она интервьюеру, выходя в роли Ани в юбилейный для себя 30-й раз. У нее была на редкость счастливая биография. Просто образцово-показательная. Критик С.Н.Дурылин, друг Ермоловой и Ольги Леонар­довны, опубликовал в газете «Советское искусство» от 1 мая 1941 года статью «Весна творчества» — о Петровой в роли Ани, самой молодой из актрис в этой роли. «Чехов упорно называл свою пьесу комедией. Ког­да смотришь на Аню — Петрову, это название кажется оправданным: ее Аня вся обращена к будущему, она улыбается ему. Какое оно будет, это будущее, вряд ли она знает, но у нее умное сердце; оно уже чувствует правду будущего, его неизбежность, и эта неизбежность, включая в нее гибель Вишневых садов, окружающих барские усадьбы, для Ани — Пе­тровой не горька, а прекрасна», — писал Дурылин накануне Великой Отечественной войны. Сам человек многотрудной судьбы, бывший свя­щенник, принявший сан в 1917-м и в начале 1920-х сложивший его, прошедший через арест, через жизнь с клеймом репрессированного, не­известно каким чудом отпущенного на волю, критик думал так, как ду­мали миллионы советских граждан, оболваненных сталинским режи­мом: Аня радуется гибели Вишневых садов, мира зла, и эта гибель пре­красна.

Редкостной красоты Вишневый сад, выращенный поколениями его хозяев, занесенный в старинные энциклопедические словари как на­циональное достояние России, - мир зла... «Новая жизнь» отреклась от «старой», от лучшего в прошлом.

Пропасть отделяла и Епиходова Топоркова от первого Епиходова — Москвина. Если Москвин окрашивал все смешное в Епиходове любо­вью к Дуняше, горечью обиды и оскорбленного самолюбия, то Епихо­дов Топоркова не обижался — был уверен в своей незаурядности и пре­восходстве над другими. Он не ревновал Дуняшу к Яше, потому что презирал и его. Он грозил револьвером, этот человек с оружием. Кне-бель, тогдашней Шарлотте «Вишневого сада», казалось, что играется пьеса другого автора"2.

«Вишневый сад» в Художественном театре в исполнении совет­ских артистов звучал в 1930-х бодро, динамично, определенно, по-горь-ковски. Художествениики не только благодарно приняли от правитель­ства имя Горького на вывеске своего театра, бывшего чеховским. Они решительно расстались с эстетикой Чехова — равенства всех правд», сменив ее на горьковскую, разделявшую «своих» и «врагов». Всех объ­единял в ансамбль «крепкий» тон, особенно отчетливый в радиозаписи спектакля. Зрительное впечатление от него было мягче.

В радио-Варе — Н.В.Тихомировой, мечтавшей о монастыре и вое­вавшей с дворней, стирались черточки религиозного «ханжества», намеченные Чеховым, и оставалась одна деловитость с «кулацкими за­машками» — приказать, огреть подчиненного палкой.

А.Н.Грибов, играя Яшу, так усиливал деревенский фон, оправды­вая его Яшиной деревенской мамашей, так «ржал» в роли и с такой ми­микой, что и Лилина, и Ольга Леонардовна, тоже озабоченные новым звучанием старого спектакля, считали, что молодой артист перестарал­ся и «загубил роль».

У Фирса — М.М.Тарханова, «непогребенного мертвеца», — отсут­ствовала в голосе дряхлость. Она сбила бы общий крепкий тон иа недо­пустимую, «оскорбительную» для советских граждан жалость. Тарха­нов форсировал интонации нарочитой сердитости, когда его Фирс от­читывал Гаева и Дуняшу, предостерегая ее от печальных последствий легкомысленного поведения. В спектакле при этом он смотрел на непу­тевую деревенскую девчонку все же «с горьким сожалением», — вспо­минала Михаловская.

Старик Фирс у И.П.Хмелева хоть и развалина, но твердо, как ко­рень, стоял на земле и, казалось рецензентам, был вечен, как советский народ, произраставший из фирсова корня. Социальные тенденции при­обретали 1930 —1940-х и в театре, и в критике гиперболические формы, вытесняя утешительные интонации, чеховский аромат «липового чая». Советский Фирс — уже ие бессловесный раб. Театр гордился чеховским старичком. Эпоха утверждала в нем, человеке из народа, нравственное превосходство униженных над порочными дворянами. В умирающем Фирсе эпоха отстаивала неизбывную, неистребимую нравственную чи­стоту, цельность, мудрость национального характера и способность на­рода иа протест, долго сдерживаемый, но неотвратимый.

А в Лопахине она видела «купца-мироеда», скупщика земель, «ры­царя первоначального накопления». Переводя Лопахина из купцов в капиталисты, презираемые в социалистическом обществе, Добронравов лишал Лопахина нежной души, осложнявшей чеховский образ. Артист в многомерной у Леонидова роли Лопахина рубил все отжившее, остат­ки барина, выказывая мощный темперамент алчного собственника, как хотел Станиславский в 1926-м (1.4:352). Добронравов оставлял Лопахи-ну силу — без слабости, без недотепистости — и стяжательские ин­стинкты. Он кружил над Раневской, как ястреб над добычей, напоминая ей о приближающемся сроке торгов, и торжествовал победу, объявляя о покупке сада. Хищник, капиталист, набивавший карман, — ои не вызы­вал симпатий зала. Ольга Леонардовна жаловалась Лилиной, что ей очень трудно вести диалог с Добронравовым, так как он ие проявлял к ней любви. А без этого в сценах с ним она ие попадала в свою интона­цию — растрогавшейся, умилившейся, расчувствовавшейся до послед­ней степени от тепла, любви и уюта, когда возвращалась из-за границы в родительский дом (1.1).

Но теперь и она поддавалась этой всеохватной установке на «ревизию» Чехова, на депоэтизацию «бывших». Стремясь отделаться от «чеховщины», «оскорблявшей» «настоящего» Чехова, — от лирики и расплывчатости акварели, характерных для ее прежней исполнитель­ской манеры, Ольга Леонардовна, как и ее партнеры, не избегала энер­гичного тона, — заметили рецензенты радиоварианта спектакля. «Этот тон лишает образ Раневской черточек внутренней растерянности, воле­вого бессилия, которые характерны для всех людей типа Раневской в условиях катастрофы», — писал радиожурналист из издания «Говорит СССР»33. Хотя люди театра, близко знавшие Ольгу Леонардовну, — Ли­лина, позже В.Я.Виленкин, сотрудник литературной части МХАТ, — все же продолжали различать ее саму в Раневской и поддавались ее трога­тельности. Но, кажется, только они.

Новый, рабочий зритель и партноменклатура, посещавшие спек­такли Художественного, ценили и в этой работе Ольги Леонардовны и ее партнеров прежде всего критическую, обличительную высоту. «Ни капли сожаления не вызывает у зрителя личная трагедия разоривших­ся дворян Раневских, типичной семьи бездельников, тратящих деньги на заграничные поездки, на свои извращенные прихоти, на приживалок и т.д.», — писала ленинградская газета «Кировец», издававшаяся орде­ноносным Кировским заводом'14. Традиция ежегодных весенних гастро­лей МХАТа в бывшем Петербурге не прерывалась. Но колыбель рус­ской революции судила теперь спектакль совсем иначе, чем первые пе­тербургские критики «Вишневого сада» — Арабажин, Философов, Измайлов, Кугель, либералы-буржуа. Этой, петербургской породы, ие существовало даже в историко-культурной памяти людей критического цеха. Их заменили новые кадры, советские, с «чистым» социальным прошлым, допущенные к печати. Ленинградские журналисты, не видев­шие мхатовских «стариков» и не читавшие книг Философова, изъятых из библиотек, не знавшие этого и других имен, составивших славу и честь литературной критики и театроведения, — люди без прошлого — прилагали к спектаклю критерии сиюминутной общественной значи­мости искусства в условиях социализма. Обновленный «Вишневый сад» Художественного вполне соответствовал им.

Закон тождественности Чехова и его читателя и зрителя, сформу­лированный Розановым в 1910-х, действовал и в отношении к чеховскому спек­таклю. В его лице лроглядьюали черты «новой жизни», советской.

Ольга Леонардовна играла Раневскую до середины 1940-х.

Но год от года она все меньше походила на чеховскую женщину на­чала века - «милую актрисулю», музу чеховского образа, а ее Раневская — на бывшую Раневскую, которую так любили, жалели и оплакивали когда-то, вместе с ее родовым имением «Вишневый сад», Художествен­ный театр и его публика. Отливаясь в легенду, Раневская Ольги Лео­нардовны теряла связь и с прошлым, и с реальностью, бушевавшей за шехтелевскими стенами. Как и положено легенде.

«Чеховским типам в современной жизни места нет. Они вымерли или изменились», — говорила писатель-эмигрант Н.А.Тэффи в 1930-х35.

Защищенная именем Чехова и бронированным панцирем своего театрального дома, Ольга Леонардовна выжила. И не превратилась в музейный экспонат. Она менялась вместе со временем и изменилась, хотя не всегда отдавала себе в этом отчет: становилась другой органич­но, без ломки, в процессе выживания.

Родина, строившая социализм, окружила семью стариков-мхатов-цев заботой и поворачивалась к ним лучшей своей стороной. Все они — и Ольга Леонардовна, и Лилина, и Станиславский, и Качалов, и Моск­вин — видели ее прекрасное лицо. Другие русские, лишенные родины, называли его показным, парадным.

С середины 1920-х Ольга Леонардовна жила реальной жизнью первой актрисы лучшего, образцового с конца 1920-х, театра страны.

Ей, испытавшей горечь изгнания, было хорошо, тепло на родине, среди друзей, под личной опекой вождей. Сам Калинин, председатель Верховного Совета СССР, вручая высшие государственные награды, пожимал ей руку. Для нее прекрасное лицо страны было светлым, доро­гим, с глазами и улыбкой Сталина.

Она полюбила сталинско-калиииискую Совдепию больше, чем любила дореволюционную Россию, — признавалась она интервьюеру: «Я ие любила людей, которые приходили к нам когда-то только для то­го, чтобы оплакивать вырубленные Вишневые сады. Но я горячо люблю нынешних зрителей, которые с горящими глазами стоят у рампы и не­истово аплодируют, потому что они сами — та молодая поросль, кото­рой суждено разрастись и стать прекрасным садом»3(!.

Она гордилась своей гражданской значимостью, полноценностью, присоединяя свою скорбь к скорби всего народа по поводу безвремен­ной кончины «большого революционера и прекрасного, отзывчивого человека» Г.К.Орджоникидзе, наркома тяжелой промышленности, чле­на Политбюро ЦК ВКП(б): «Я не знала его, но ощущение его личности, личности человека мужественного, пламенного, всецело преданного своему большому делу — было всегда неизменно прекрасным», — под­писывала она коллективное письмо в мхатовской газете «Горьковец», издававшейся комитетом ВЛКСМ и месткомом, и клялась вместе со всеми в своей преданности великому делу Ленина и Сталина37.

Ее искренний гнев и презрение вызывали все те, кто мешал стране строить счастливое общество, где все равны, как хотел Петя Трофимов, кто тормозил это неуклонное движение вперед, кто пытался сорвать его. Она не могла молчать и не молчала, когда страна разоблачала изменни­ков и предателей, «банду иуды Троцкого», например, «проклятого вра­га народа, шпиона, диверсанта, пособника иностранных разведок». Вме­сте с ведущими актерами театра она благодарила органы НКВД за бди­тельность и оперативность.

Ее подпись украшала благодарственные письма в адрес «славных чекистов», защитников отечества от внутренних врагов.

Пристально и пристрастно отслеживала по газетам то, что проис­ходило на показательных процессах 1930-х, и приветствовала справед­ливые приговоры советского правосудия. Самого справедливого в мире.

Кажется, одна Лилина из «стариков» Художественного — ордено­носцев, народная артистка РСФСР (до СССР она не дотянула), никаких открытых коллективных писем не подписывала, на собраниях не выступала, в президиумы не избиралась и интервью не давала. Она служила одному богу: мужу, великому Станиславскому и Сцене, им со­зданной.

И слова Сталин не было на ее устах.

Лирические стихи о Ленине, сохранившиеся в ее архиве, неожи­данны. Правда, в них Ленин не политик, а дух, вроде Христа, выводя­щий из темницы двух узников:

За нами

дозорный катер мчит, лучом скользя. А Ленин смотрит

вечными глазами

в такую даль, что сказать нельзя (1.1).

В другой стихотворной строчке — военного времени, начала 1940-х, когда Лилина осталась в опустевшей замаскированной Москве одна, без Станиславского (он скончался в 1938-м), снова появлялся «Спаситель». Она просила памятник Ленину, одиноко стоявший с протянутой рукой на площади под бомбежкой, просила Каменного властелина: «Дай руку мне...» Хотела, чтобы статуя утянула ее за собой туда, куда ушел Стани­славский, — «в такую даль, что сказать нельзя», как пушкинский Коман­дор — Дон Гуана.

А Ольга Леонардовна за все, что случалось в ее театре и в ее жизни нового и хорошего, благодарила свою великую страну и лично товарища Сталина, закрепившего в 1936-м в конституции право на труд и иа сво­боду каждого, всех, а не только ее. Ведь Чехов мечтал о такой конститу­ции, — вспоминала она. «Да здравствует наша прекрасная родина, да здравствует великий вождь народов, наш родной Сталин!» — славила она человека, который дал ей, пятьдесят лет прожившей до революции, счастье жить и творить, и молодому поколению, которое вырастает, сча­стье воспитываться в самой свободной и самой культурной стране .

«Самой свободной..,»

Она и в Чехове, якобы четко разделившем в прошлом, в «старой», «несчастливой» жизни, друзей, «родных» и врагов, видела пророка этой наступившей счастливой «новой жизни». «Помню, сколько друзей и врагов нажила пьеса с первых ее постановок, — говорила она в 1939-м интервьюеру газеты «Комсомолец Донбасса», предваряя торжествен­ный 800-й «Вишневый сад» в Сталино, на родине «хохлацких Вишне­вых садков». — Антон Павлович и я неоднократно получали письма от дворян. «Стыд и срам вам, русскому писателю и русской актрисе, в та­ком виде показывать дворянство», — на разные лады повторяли наши враги. Но зато этот спектакль [...] еще теснее сблизил Художественный театр со своим зрителем — студенчеством и интеллигенцией. Этих зри­телей воодушевлял образ студента Пети Трофимова, любовно создан­ный Антоном Павловичем Чеховым. Их окрыляла мечта Пети Трофи­мова о прекрасной будущей жизни»39. Враги, друзья-Враги - бывшие дворяне, это знала вся страна. О том, что поступки Раневской «несимпатичны», говорила даже Гиацинтова, дочь дореволюционного университетского профессора.

«Вся жизнь Раневской была чужда и даже враждебна мне, вырос­шей в трудовой семье», — признавалась Клавдия Еланская40. «Враждебна...»

Раневская — барыня, белоручка, этого было достаточно, чтобы эпоха отторгла ее.

И для Ольги Леонардовны 1930-х Гаев и Раневская — враги.

Друзья — Петя Трофимов и зрители, «наши советские зрители, ко­торые тонко и верно реагируют иа игру участников «Вишневого сада». О таком зрителе мечтал Антон Павлович Чехов»41.

А Чехов и Сталин — ие просто друзья. Чехов и Сталин —. родные...

Смерть Сталина стала для нее тяжким ударом, если судить по га­зетам: «Ушел от нас самый дорогой человек, наш великий и близкий учитель, наш мудрый и любимый вождь [...] Никогда не изгладится из памяти счастье встреч с ним в стенах МХАТа, театра, который он любил и о котором повседневно заботился»42.

В 1953-м, в год смерти Сталина, ей исполнилось 85.

Нравственная цельность, порядочность, интеллигентность не поз­волили бы ей раздваиваться: говорить одно, думать другое.

Она умела не замечать того, что «шокировало» даже в страшные первые послереволюционные годы красного террора: «избиения», «повешения». Потому что верила: все дурное временно, преходяще. Она и в 1918-м верила в то, что «новая жизнь» будет лучше «старой»:

Несмотря на все тяжести, неудобства жизни, несмотря на легкий желудок, несмотря на нелепые декреты - все же угнетенного состояния нет, — писала она в 1918-м Марии Павловне Чеховой из Москвы. - Не­смотря на то, что вся жизнь в основе как-то ломается, все же хочется верить, что есть во всем этом перевороте что-то очень нужное и от­резвляющее и что-то новое идет - в очень уродливой отвратительной пока форме (П.1.К.77.Ед,хр.39:7об.,8).

Она и в 1918-м, умела убедить себя в том, что страдания перепла­вятся в радость для тех, кто переживет их.

Наверное, бывало Ольге Леонардовне совсем плохо не только в 1918-м.

Но жизнь не задавала ей, первой из актрис Художественного теат­ра, образцово-показательного, привилегированного, безответных вопросов: «За что?»

Она была отрезана от родных. Ее племянницы, ей близкие, застря­ли в Западной Европе. Но после парижских гастролей Художественно­го театра в 1937 году партия и правительство разрешили ей повидаться с Ольгой Константиновной, урожденной Книппер, по мужу Чеховой, в Германии и пожить у нее.

В благополучные для нее 1930 - 1940-е верить в то, во что хотелось верить, поддаваться облегчающему душу самообману и принимать же­лаемое за действительное было много легче.

Как и ее Аркадина и Раневская, так удавшиеся ей чеховские жен­ские типы, она умела не заглядывать туда, от чего будет скверно иа ду­ше, умела жить с закрытыми глазами или видеть избирательно только приятное.

Неистребимое желание — жить! — роднившее ее с Чеховым, жить вопреки всему, уникальный, «бриллиантовый дар оптимизма», словами ВАОрлова, помогали жить без душевной дисгармонии. И творчески полноценно в той мере, в какой это было позволено.

Конечно, она знала огорчения, скользившие тенью по ее лицу, до­бавлявшие ее улыбке что-то совсем невеселое, неустроенное, может быть даже мучительное43.

«Улыбка только не прежняя — она не скрывает больше радостной тайны, в ней грусть утрат и примиренность мудрости», — замечала при­ятельница молодых лет Антона Павловича Татьяна Львовна Щепкина-Куперник в 1940 году44.

Несмотря на положение и занятость в театре, ее преследовало му­чительное чувство творческой неудовлетворенности, нереализоваииос-ти. Тяжело переносила она простой после горьковских «Врагов», где сыграла в сатирическом ключе роль фабрикантши Полины Бардиной.

Но она не опускала рук, не впадала в уныние.

Она думала об Ибсене. Ей казалось, что только при социализме можно вскрыть в пьесах Ибсена «большое социальное содержание», «психологические, семейные и общественные конфликты, которые не могут получить своего правильного и исчерпывающего истолкования на сцене театра капиталистической страны» .

Ее привлекала роль фру Альвинг в «Привидениях» Ибсена: «Я хо­тела бы создать образ женщины, жизнь которой растоптана под тяжес­тью социальных тягот, семейных условностей капиталистического об­щества. Такой образ явился бы ярким противопоставлением образу со­циально-активной, раскрепощенной советской женщины»'1''.

Но в театре боялись патологии и выражали сомнения в созвучнос­ти Ибсена новой эпохе.

Она мечтала о возобновлении всего чеховского репертуара, одной Раневской ей не хватало.

Ей говорили, что чеховские спектакли рождают исключительно минорную, элегическую атмосферу на сцене, категорически недопусти­мую. К ее возражениям не прислушивались. «Это неверно. Все пьесы Л.И.Чехова написаны о людях пусть и одиноких, но внутренне возбуж­денных, с взволнованными душами. Они исполнены своего кристально чистого пафоса», — говорила она47.

Не исчерпавшая творческий потенциал, она ощущала готовность и к новым ролям, и к освоению новых методов работы над ними, «углуб­ляющих и совершенствующих стиль социалистического реализма» .

Она мечтала о роли женщины из народа: «Мне бы очень хотелось создать на сцеие яркий образ современной советской женщины, познав­шей эпоху царского самодержавия, прошедшей горнило Великой Ок­тябрьской революции и гражданской войны в СССР и пожинающей счастливые плоды своей упорной и большой борьбы за новую жизнь», — говорила она в 1938-м .

И в 1939-м: «Мне лично хочется сыграть в одной из новых пьес, ко­торые будут написаны, роль женщины, которая, к примеру, сорок лет прожила до революции и вот уже 22 года честно и преданно работает на благо своей родины, роль женщины, которая много испытала и только в старости в наши дни нашла свое счастье»50.

И еще: «Наиболее глубокое и затаенное мое желание — сыграть в еще не написанной, к сожалению, пьесе советского драматурга роль со­временной советской женщины, не комсомольского возраста и не стару-хи-резонерши. Меня увлекает образ женщины, прожившей свою моло­дость до революции, мир чувств и переживаний которой обогатился со­бытиями первого октябрьского двадцатилетия. Какая это благодарная и плодотворная тема для драматурга и актрисы»51.

Из года в год она повторяла одно и то же: «В своем прошлом про­стая, талантливая. И вот, только при советской власти заложенные в ней задатки сумели развернуться во всю широту. Мне кажется интерес­ным проследить за психологией такой женщины и за тем, что из нее по­лучилось», — говорила она в статье «Что мы хотим играть к ХХ-летию Октября»52.

Но в том, что предлагала ей советская драматургия, ролей для нее не было. Годы уходили — мечта о роли советской женщины оставалась. «Увы, драматурги наши не обладают творческой смелостью. В пьесах большинства наших драматургов нет необходимой динамики, нет пер­спективы, не видно, в каком направлении развивается характер и внут­ренний мир людей», — писала она в статье «Без ролей. Неутоленная жажда»53.

А когда наконец она получила роль старой большевички Клары в «Страхе» Афиногенова, с трибуны партсобрания клеймящей старого профессора, его играл Леонидов, Станиславский снял ее с роли. «Вся ее легкая стремительность не гармонировала с образом Клары, не помога­ла и характерность, которую она тщетно искала, и папироса в ее легких изящных руках казалась, скорее, игрушечной пахитоской», — вспоми­нал заведующий литературной частью театра П.А.Марков54.

Решение Константина Сергеевича Ольга Леонардовна приняла кротко. Она умела убедить себя, что не справилась только с данной ро­лью. Но от желания сыграть советскую женщину, «которая окружена таким почетом и вниманием со стороны нашей большевистской партии и правительства», не отказывалась. Она ссорилась с Марковым, убеж­давшим, что все ее существо требует прежних ролей. И так же бурно, как Раневская с Петей. Марков, как Петя, убегал, а Ольга Леонардов­на, иронизируя над собой, возвращала его с лестницы. Была в ней не­преодолимая органика, неподвластная никакой идеологии. Было то, что видели другие, тот же Марков, но не видела, не могла видеть в себе она. Это было ее бессознательное, ее тайна. Клара, исполненная «крис­тально чистого пафоса», как Тузенбах, Вершинин и Трофимов, — она уравнивала героиню Афиногенова и этих чеховских героев, — в словах ей удавалась больше, чем на сцене. Советской женщины она так и ие сыграла.

Но все эти неприятные, мучительные даже стороны жизненной и творческой реальности не подрывали уверенности в том, что пророчест­ва Антона сбылись и что партия Ленина — Сталина подарила новую жизнь русскому искусству, вознеся его на невиданную высоту и дав ху­дожнику высшее счастье — нерушимую связь с народом.

Она хотела служить народу в тех ролях, которые играла, И в «Вишневом саде» тоже. Хотя Раневская, барыня «с капиталистическим прошлым», была антиподом советской женщины. Эпоха утверждала красоту героини социалистического труда, своими руками созидающей свое счастливое завтра. Ольга Леонардовна уверовала в этот обществен-

ный идеал. Она уверовала и в суровую, «мужественную простоту», как говорил Немирович-Данченко, необходимую для воплощения новой идеологии в искусстве. Ей нравилась, к примеру, цементная скульптура М.Д.Рындзюнской «Юная стахановка хлопковых полей», представлен­ная на Всесоюзной художественной выставке «Индустрия социализма» в Москве в июне 1939 года. В буклете, выпущенном к выставке, Ольга Леонардовна подписалась под такими словами: «Цемент передает вели­колепное ощущение радости, счастья, мощи, изящество внутренней уве­ренности в протянутых руках молодой девушки, ладони которой едва вмещают изобилие хлопковых коробочек».

В стране социализма с мощной индустрией дореволюционной че­ховской барыне-белоручке Раневской, сочиненной по образу и подобию молодой Ольги Леонардовны, следовало превратиться в отрицатель­ный персонаж, несущий пороки своего класса, буржуазные пороки. Зрительный зал требовал «исторического мышления» в роли: требовал социального масштаба, прокурорской тональности.

Превращение чеховской женщины в советскую, незаметное для са­мой Ольги Леонардовны и ее близких, заметнее всего, быть может, на отношении актрисы к Раневской, не уходившей из ее репертуара. Хотя они не были тождественны, конечно, актриса и роль.

Раневская Ольги Леонардовны менялась по мере того, как сама ак­триса двигалась от «милой актрисули» к народной артистке СССР.

Менялась и потому, что летели годы и обе старели.

И потому, что, вписываясь в советскую реальность, Ольга Леонар­довна крепла духом, мужала («надо быть мужественной», — призывала она и Марию Павловну) и, уверовав в советскую идеологию, набирала общественный вес, отдаляясь от себя прежней, чеховской, легкой, оза­боченной исключительно личным и интересами сцены.

После «Врагов», определивших мхатовскую эстетику 1930-х, са­мых тяжелых, репрессивных лет страны, Ольга Леонардовна много ду­мала о том, как «сделать образ», если его сущность чужда, враждебна ак­теру, ие играя отношения к образу, не превращая его в сатирический. Эс­тетическое инакомыслие ей не грозило. Она ие могла обойти мхатов-ский закон, не могла не найти внутреннего оправдание роли.

Прежде, до «Врагов», она играла Раневскую дамочкой «в затруд­нительном положении» — судила она себя за то, что не умела соединить в роли индивидуальное и классовое, ввести в нее социальную перспек­тиву. Не овладевшая «системным» подходом к роли, предлагаемым Ста­ниславским, она мыслила категориями Немировича-Данченко, поста­вившего «Врагов» и много работавшего с ней. «Не было второго плана, который дал бы роли нужный масштаб, тональность». Все было «не­множко весело» и «немножко грустно», — рассуждала она (IV.6:208).

«Искусство должно быть большое, обобщающее», — подхватывала она установки и лозунги, соответствовавшие ее нынешним представле­ниям об искусстве (IV.4:75).

И все же образ получался у нее положительным и трогательным, хотя должен был быть отрицательным. Она недоумевала и решала для себя этот вопрос так: «Почему я должна обязательно показать отрица­тельный персонаж отрицательным? Я должна показать моего героя жи­вым, каким хотел бы видеть его автор, оправданным сценически, а уж зритель сам разберется, что это за человек, прав он был или не прав. Многие ставят мне в упрек «обаятельность» Раневской в «Вишневом саде» — путают обаяние сценического образа с персонажем пьесы» (IV.4.-75).

Передав прокурорские функции той части зрительного зала, кото­рая видела в дворянах тунеядцев, эксплуататоров трудящихся масс, Ольга Леонардовна успокоилась, играя образ дореволюционной рус­ской барыни. Не была той Раневской, которую написал Чехов, а играла ее образ. Схватив зерно образа — легкость, — она играла легкость. Не была легкой, а играла ее. Преподносила легкость как порочащее дворян легкомыслие. И Чехов говорил ей, что самое трудное в роли — легкость и улыбка Раневской, — уговаривала себя актриса.

Теперь она все делала на улыбке. Много смеялась. Так же много смеялась, как раньше много плакала.

В первом акте с улыбкой металась по комнате, в радостном воз­буждении обнимала домашних, становилась на колени, целуя кресла и стулья, вскакивала на диван и спрыгивала с него.

Смеялась, когда Раневская рвала телеграммы.

Веселая, нарядная, смеялась, когда выходила во втором акте на природу, на воздух после душного ресторана, куда ездила с братом и Ло­пахиным. Смеясь, возилась на сене с Аней и Варей. Тем полагалось чув­ствовать в ней не старшую, а равную, подругу. Смеясь, отдавала прохо­жему золотой и смеялась, рассыпав содержимое кошелька, хотя отлич­но знала, что в доме нет ни гроша.

В третьем акте Ольга Леонардовна, кокетничая с Петей, подчерк­нуто по-молодому вскидывала руку иа его плечо и уплывала с ним в вальсе. И весь драматический третий акт, требовавший от нее нервной распущенности, проводила на нервном смехе. Ее Раневская все время смеялась, — вспоминал Орлов, игравший с ней Петю: «"А Леонида все нет". Смех. "Отчего нет Леонида?" Смех»55.

Лилина, посмотрев «Вишневый сад» в конце 1930-х, вынесла от Ольги Леонардовны впечатления «печальные и ошеломляющие», как и от новых исполнителей, превративших спектакль «в оперетку у Сабуро­ва» (1.1).

Прежнюю легкость, незаметность переходов от слез к смеху и сно­ва к слезам Ольга Леонардовна подменяла контрастом подчеркнутой беспечности, с одной стороны, и подчеркнутого отчаяния, обреченности — с другой. Беспечность выражалась смехом, обреченность — пласти­кой: нетвердой походкой, зябким, едва уловимым движением плеч, бес­помощно повисающими руками, ронявшими на пол кружевной платок и вместе с ним смятую телеграмму.

Прежде роль строилась на произвольных движениях, на интонации.

Бывало, она смотрела в окно, когда говорила о детской, и повора­чивалась к окну спиной, когда молилась на свой прекрасный сад. Она совсем не думала о роли, о тексте, о мизансценах, купаясь «в ванне сен­тиментальности и грошового женского манерничанья».

Теперь она контролировала себя и смотрела в нужную сторону. И не просто смотрела. Она перевешивалась через подоконник и почти ры­дала в голос, когда прощалась с садом. Не было теперь у Раневской Оль­ги Леонардовны ни случайного жеста, ни слова в проброс, где могли бы прорваться ее органические легкомыслие и беззаботность.

Теперь ее руки не мелькали невпопад, как прежде. Теперь она отби­рала и отмеряла движения и жесты, заботясь о суровой, «мужественной простоте», как учил Немирович-Данченко. Виленкии, часто бывавший на «Вишневом саде», успевал рассмотреть старинные кольца «на нео­жиданно большой, ие дамской, но все же красивой руке»56.

Вместо чеховской женщины, беспечной, сентиментальной, чуть-чуть манерной, появлялся статичный образ немолодой дамы, сыгран­ной старой актрисой, прекрасно сохранившейся, еще подвижной и большого мастера. Она действительно играла образ той, чеховской Ра­невской «филигранно» и «безо всякой форсировки», как играют умные и талантливые актрисы-травести детей.

Та Раневская отдавалась сиюминутному чувству, порыву, прихоти, капризу, настроению. Кружась в вальсе с Грибуниным — Симеоновым-Пищиком, походила на ночную бабочку с бархатными крылышками, которая носилась вокруг огня. Все понимали, что вот-вот она упадет в огонь и погибнет.

Теперь Ольга Леонардовна, упорядочив элементы души Раневской и сковав их в жестком скульптурно-пластическом рисунке, придавала рисунку законченность, завершенность, совсем не свойственные ни му­зе Чехова, ни изменчивой, неугомонной чеховской Раневской. Теперь ее танец в третьем акте напоминал настоящий «танец смерти», — писал ки­евский критик Всеволод Чаговец57, помнивший Ольгу Леонардовну с 1911 года, с гастролей театра в Малороссии. Посмотрев 800-й «Вишне­вый сад» художественников, сыгранный в Донбассе, он поразился и тремолированию ее голоса в сцене прощания с Вишневым садом, и, еще больше, сильной, ударной концовке в ее роли в третьем акте.

Прежде Ольга Леонардовна проводила финал сцены на бесконеч­ной паузе, неожиданной для трепетной, порхавшей Раневской. «Я ку­пил!» — кричал Лопахин — Леонидов. Раневская зажимала рот плат­ком. Отворачивалась вглубь сцены. Медленно опускалась на стул. Под­перев голову рукой, сидя спиной к зрителям, беззвучно плакала. Чуть заметно вздрагивали ее плечи —• ничто более не выдавало ее пережива­ний58.

Теперь, когда являлся Лопахин — Добронравов, пьяный от реаль­ного счастья, «Раневская — Книппер широко раскрывала глаза, чтобы в первый раз за всю свою праздную, хищную, разрушительную жизнь увидеть правду в неприглядном виде... И рыдала, как на кладбище, пе­ред раскрытой могилой».

Чаговец, автор «Советской Украины», прежде писавший в «Киевской мыс­ли» и других газетах Малороссии о кружевах актрисы вфоли. считал, что это мо­гила умирающего класса красивькпушистьгх зверьков .

В роли «последней помещицы в СССР», как говорила Лилина, са­мым важным стало все то, что прежде было неважным, что было средст­вом: мимика, пластика — и текст.

Раньше она не задумывалась, как говорить.

Теперь она говорила с нервозной энергией в голосе, выразительно: «Я с наслаждением «говорю» и чувствую, как это меня увлекает, и я не пыжусь, темперамент идет легко, влезает в определенную форму — и... я счастлива» (IV.4:211).

«В определенную форму...»

Художественный театр, — опиравшийся на чеховское выразитель­ное слово, на скульптурно выверенную пластику и на устремленность всех участников спектакля к единой сверхсверхзадаче: «Здравствуй, но­вая жизнь!» с восклицательным знаком, отсутствовавшим у Чехова, — уходил все дальше от автора и от эстетических идеалов Станиславско­го, рыцаря живого, одухотворенного человека, творившего на сцене свою жизнь и существовавшего в ансамбле импровизационно.

Только мифологизированное сознание советских людей могло признать в масштабных, значительных, скульптурно представительных фигурах, приподнятых на социально-классовый постамент, тех самых обыкновенных, заурядных Раневскую и Гаева, которых Чехов подсмот­рел в реальности начала века и вывел на подмостки в узловых фрагмен­тах их драматично складывавшихся судеб.

Метаморфозы, происходившие с Раневской Ольги Леонардовны, Станиславского удручали. Он страдал, глядя на то, как отлетала от Ра­невской Ольги Леонардовны душа чеховской Раневской — жрицы люб­ви, легкой на подъем, на непроизвольно вырывавшееся доброе чувство.

И другие актеры не радовали его. Ои не узнавал в их исполнении никого из действующих лиц чеховской пьесы. Раневская, Гаев, Шарлот­та, Пищик оставались в его представлении такими же, какими они бы­ли в начале века. Ничуть не изменившимися за тридцать лет.

И не в одной идеологии было дело. Станиславский и о Собакевиче рассуждал, как о своем близком родственнике или знакомом, будто он сам и зрители «Мертвых душ» на сцене Художественного жили вместе с ним в гоголевские 1840-е и время на 1840-х остановилось.

Критикуя Ольгу Леонардовну, он вовсе не был против классового подхода к роли вообще и к ролям Раневской, Гаева и остальных персо­нажей «Вишневого сада». У него не было идеологических разногласий ни с актерами Художественного театра, ни с властями. Он вполне гра­мотно овладел основами социального анализа и марксистского общест­воведения: Раневская и Гаев — представители дворянства; Лопахин — купец, загребающий в свои руки богатства разорившихся господ; Петя - «ярый революционер, знающий жертвы, лишения, холод, голод, тюрь­му — ради идеи». Да и Чехов хотел того же в Пете, только, как считал сам писатель, ие дотянул, — вспоминал Станиславский. Спор Трофимо­ва и Лопахина — столкновение двух классов, их мировоззрений; Яша развращается среди оскудевающего дворянства, Яша — «это гниль». Все это выкладки Станиславского, относящиеся к 1937 и 1938 годам (1.7:417). Так думала вся страна. И ои вместе со всеми.

В критике Ольги Леонардовны и других исполнителей «Вишнево­го сада» не было и намека иа идеологические претензии. Станислав­ский, если бы вмешался в конце 1930-х в свой старый спектакль, отре­дактированный в 1928-м, точно так же расставил бы идеологические ак­центы, как расставил их в главе о «Вишневом саде» в «Моей жизни в ис­кусстве» в 1926-м. Только ему хотелось видеть на сцене настоявшее, сию­минутное чеховской роли, ее процесс, не отлившийся в четкой графике и монументе.

Расхождение было исключительно в приемах творчества роли, в психотехнике, в пренебрежительном, непрофессиональном, с его точки зрения, отношении к ней актеров Художественного театра, не желавших сознательно управлять своей органической природой, как учила его «система». Он горевал, что они играли вопреки ей.

Вместо того чтобы творить на сцене жизнь роли, двигаясь по ли­нии сквозного действия пьесы, освещаемого перспективой, — к сверхза­даче, актеры МХАТ играли чувство, застревая на нем, состояние или об­раз, как Ольга Леонардовна в роли Раневской. Что «система» категори­чески запрещала. Вместо того чтобы перевоплотиться в роль, пройдя все намеченные «системой» стадии вхождения в нее, слияния с нею, вместо того чтобы вызывать в себе чувства и мысли, аналогичные чув­ствам и мыслям роли и идти по ее драматургической линии «от себя», сегодняшнего живого человека, — мхатовские актеры играли, по выра­жению Станиславского, «вообще» дворян, «вообще» молоденьких ба­рышень, «вообще» революционеров — неких среднестатистических ти­пов или свои представления о них. Играли — далеко от самих себя, от своей божественно-творческой природы: я есмь.

Примитивно-упрощенную игру, игру «вообще», лишенную само­развития, не знающую психологических нюансов, соответствующих ми­молетности живого чувства, Станиславский сравнивал с детской живо­писью: «деревья — сплошь зеленые, стволы — сплошь коричневые, зем­ля — сплошь черная, а небо — сплошь голубое» (1.2.№21659.Ч.2:24). Од­на краска, один прием — это не творчество роли, а наигрыш, рисовка, — говорил он, укоряя Ольгу Леонардовну за изобразительность — вместо выразительности, за смех, обрываемый повисшими руками и подерги­ванием плечей — по всей линии роли Раневской; других актеров — за другие жесты, за моторные реакции и интонации, те из них, что подме­няли живое чувство каждого мгновения мертвенным слепком с него.

Молодому Чехову, когда он видел подобное изваяние, хотелось по­дойти и соскоблить с носа капельку гипса.

Но Станиславский над своим «Вишневым садом», окаменевавшим в Художественном, был уже не властен. «Посадивший» его тридцать лет назад, он в середине 1930-х от миссии садовника отказался и Ольгу Ле­онардовну оставил в покое. Свое последнее сражение за Раневскую и других персонажей «Вишневого сада», максимально приближенных на сцене к людям чеховского времени, он перенес из Художественного те­атра на другую территорию — в свое исследование механизмов творче­ства роли на материале чеховского «Вишневого сада».

Актеры Художественного продолжали играть, как хотели и как умели.

Станиславский смирился с этим.

30 января 1939 года, 17-го по старому стилю, в день 35-летия со дня премьеры, «Вишневый сад» шел 792-й раз. К тому времени его посмот­рело 800000 зрителей.

Станиславского уже не было в живых.

Восьмисотый спектакль играли во время гастролей МХАТ весной 1939 года в Донбассе, где Ольга Леонардовна проверяла правдивость звука «сорвавшейся бадьи» и где она получила в подарок от тружеников шахтерскую лампочку, а от руководителей областных и городских пар­тийных организаций города Сталино и депутатов Верховного Совета СССР от Донбасса — макет угольной шахты.

Ольге Леонардовне в 1939-м - 71 год. Ее, все еще бессменную в ро­ли Раневской, неувядающую, телеграммой поздравил Немирович-Дан­ченко: «Мысленно слушаю эту чудесную лебединую песню Чехова. Вспоминаю всю великолепную работу над «Вишневым садом» Стани­славского и шлю горячий привет так крепко держащей наше художест­венное знамя Ольге Леонардовне» (IV.5-.183).

А вообще Владимир Иванович был уже далек от «Вишневого сада» Художественного. Он поставил свой «Вишневый сад» в Италии с труп­пой Татьяны Павловой, сыгравшей у него Раневскую. И жил предстоя­щими репетициями «Трех сестер» в Художественном.

О своем заграничном «Вишневом саде» он как-то рассказывал дру­зьям, а Тальников записал с его слов: «Павлова после каждого акта при­бегала за кулисы, недоумевающая и растерянная: почему ее поведение на сцене и ее реплики неожиданно для нее встречают у зрителей вместо грусти такой радостный смех, как будто она играет комедию? Но имен­но такова была задача режиссера, в «верном» ключе жанра восстановить прообраз чеховской пьесы»60.

В советской прессе эта заметка Тальникова оказалась чуть ли не единственным свидетельством попытки Немировича-Данченко пере­смотреть жанровую сценическую традицию «Вишневого сада», идущую от первой постановки чеховской пьесы в Художественном театре.

В совсем новой постановке «Трех сестер» он мечтал воссоздать ушедшую и из Художественного чеховскую поэзию. «Не удастся ему восстановить то, что было», — считала Лилина, встретившая Немирови­ча-Данченко летом 1939 года в одном из подмосковных санаториев.

Девятисотый «Вишневый сад» выпал на 28 июля 1943 года. В ап­реле этого года Владимир Иванович скончался. Ольга Леонардовна пе­режила и остальных участников премьеры 1904-го: Лилину, Москвина, Качалова.

30 января 1944 года, в день сорокалетия спектакля и восьмидеся­тичетырехлетия покойного Чехова, «Вишневый сад» прошел 937-й раз, кажется, последний для Ольги Леонардовны.

На юбилейном вечере в честь 50-летия МХАТ осенью 1948 года в свои восемьдесят она играла третий акт «Вишневого сада». Хотела сыг­рать весь спектакль, но «убоялась». Когда она вышла после grand rond% зал стоя аплодировал ей.

В день празднования 90-летия актрисы сцена Художественного те­атра была украшена бело-розовыми цветами Вишневых деревьев. А в апреле 1959-го, когда на этой сцене стоял гроб с ее телом, на заднем за­навесе висел ее портрет в траурной рамке — в роли Раневской.

Последняя страница в сценической истории «Вишневого сада» Че­хова, Станиславского, Немировича-Данченко и Книипер-Чеховой была перевернута.

ГЛАВА 3

ПЯТЫЙ АКТ «ВИШНЕВОГО САДА» -«ОДИССЕЯ НОВОГО МИРА»

Сюжет жизни, лежащий в основе своей последней пьесы, Чехов продумал до конца — насколько позволяло воображение ялтинского сидельца осенью 1903 года. До всех русских революций.

Раневскую с молодым лакеем Яшей писатель отправил во Фран­цию. Жизнь оставляла ей альтернативу: жить «там» или «здесь» или то «там», то «здесь».

Гаеву Чехов дал место директора банка с окладом в шесть тысяч го­довых.

Епиходов остался в имении, бывшем Гаевых. Лопахин нанял его в конторщики.

Варя договорилась смотреть за хозяйством Рагулиных, соседей Га­евых.

«Хозяйственной Варе, вероятно, суждено кончить жизнь бого­мольной и сварливой старой девой», — фантазировала Л.Я.Гуревич вес­ной 1904-го1.

Чехов не ведал, когда писал «Вишневый сад», что станет дальше с Варей, Епиходовым. Надолго ли Раневская во Франции. На сколько хватит ее тощего кошелька на безалаберную жизнь с обирающим ее аль­фонсом. Так называл Дорошевич ее француза. Точное знание было ие в характере и не в стилистике Чехова. Ему ближе неопределенное: «Если бы знать...»

А современник Чехова Л.Г.Мунштейн, театральный обозреватель московской газеты «Новости дня» и рецензент премьеры «Вишневого сада» в Художественном, был уверен: кошелька Раневской хватит нена­долго. Как только она пересечет границу, тотчас же запросит денег у братца, новоявленного банковского служаки, финансиста:

Молю тебя, пришли сейчас

По телеграфу хоть немного, —

Пять тысяч франков, — ради Бога!..

Ах, я пустое существо,

Но ты теперь ведь служишь в банке, —

И поменять рубли на франки

Тебе не стоит ничего.

Еще и десяти дней не прошло со дня премьеры новой пьесы Чехова в Художественном, а Мунштейн уже раскручивал «Вишневый сад» в бли­жайшее будущее его персонажей. «Письмо Раневской к брату» он опуб­ликовал под псевдонимом Lob в «Новостях дня» 26 января 1904 года.

Мунштейн-Zo/o продлевал и другие биографии.

Его Раневская интересовалась Аней, Петей:

Что с Аней? В Харькове осталась? Что с Петей? Все не поумнел?

Жаловалась брату на Яшу:

Представь, мой Яков — страшный плут,

Берет себе на память сдачу

И мне ни слова... Я вчера

Его поймала. Ах, пора

Его прогнать!.. Я много трачу,

А между тем

С утра до ужина не ем...

В начале февраля Раневская получала от Гаева ответ — в рецензии Lolo на харьковскую премьеру «Вишневого сада» и тоже в стихах.

Мунштейиовский Гаев сообщал сестре о Епиходове, о Пищике, о Лопахине.

Епиходов навещал его в городе, был грустен, говорил, что «гроз­ный рок к нему безжалостно жесток» и что он решил не стреляться, а умереть под пулями «шайки желтолицей» в русско-японской войне:

Он собирался на Восток

Окончить жизнь среди походов [...] •

И раньше, чем уйти, Он поскользнулся на пути И полетел со всех ступенек. Потом приходит наш сосед, Милейший Пищик... Ждет побед И неустанно ищет денег.

Охваченный патриотическими чувствами, Гаев ответного письма к сестре одолевал ее многословными пассажами во славу русского воин­ства, пересыпая их биллиардными терминами. И, посетовав на «новую жизнь», бранил ее — тоже стишками, сохраняя их тональность.

Я в банк хожу... Увы! Пока

В делах и цифрах смыслю мало,

Наука эта нелегка.

Да, трудно жить без капитала!

Дуплетом в среднюю... Тоска! [...]

Чуть не забыл... Ты денег просишь...

Ах, Боже мой, когда ты бросишь

Свои привычки и его?!

Пойми, пойми свою ошибку:

Он оберет тебя, как липку,

И бросит... Больше ничего!

Не строй обиженную мину,

Не дуйся, милая сестра:

Тебе желаю я добра...

Очевидно, «милая сестра» так и осталась в Париже без денег.

Уже чеховский Лопахин понимал: будущее Гаева неблагополучно.

Прослышав о предложенном Гаеву месте директора банка, Лопа­хин проронил: «Не усидит, ленив очень».

И критики премьеры «Вишневого сада» в Художественном не со­мневались: пропадет барин без дома, без Фирса. «Для него пойти в бан­ковские чиновники, переехать навсегда в город, в наемную квартиру -смерть», — писала Гуревич, всматриваясь в 1904-м в лицо Гаева — Ста­ниславского. Уже в сцене прощания с домом, когда Гаев еще держался, его лицо «помертвело» — «осунулось», «глаза беспокойно бегали».

Суворин, хозяин издательской империи, человек реального дела, знавший толк в финансах, предрекал в апреле 1904-го: Гаев «наверно попадет под суд, потому что станет подписывать всякую гадость и удо­стоится сопричислиться с мошенниками...»2

Амфитеатров, прошедший в 1902-м через сибирскую ссылку, уз­навший, что такое «вся Россия», предсказывал чеховскому «банкиру» в апреле 1904-го будущее горьковского Барона: «В банке какой-нибудь Лопахин-2, привычный распоряжаться общественными суммами, как собственными, подсунул Божьему младенцу две-три подлые бумажки, а тот их, в невинности душевной и по благородному доверию к человече­ству, подмахнул, конечно, не читая [...] За сим ревизия, обнаружена рас­трата, и поехал Леонид Андреевич Гаев, сам не зная за что, населять ме­ста не столь отдаленные. А за сим дорога известная, по рецепту Барона

[...] Разве вот что — постарше он Барона, не успеет примениться к ноч­лежке и помрет».

«Поехал [...] населять места не столь отдаленные»...

Советские писатели о театре, рецензировавшие «Вишневый сад» Художественного на всем протяжении его сценической жизни, тоже ду­мали о судьбе Раневской и Гаева. Раневская бежит в Париж не к любов­нику, а в «безрадостную эмиграцию, во все мытарства», — писал Тальни­ков в 1928-м . Все знали: граница на замке, обратной дороги из Парижа в Россию нет. Он же в 1928-м писал о Гаеве: «Гаев, может быть, и посей­час служит где-нибудь на банковской службе, но не частной, а государ­ственной, если только его не "вычистили"».

Год «великого перелома» — 1929-й — снял все «если».

Гаевых «вычистили». Амфитеатров в 1904-м угадал: «бывшие» — Раневские и Гаевы — умирали на нарах. Только не на горьковских, ночлежных, а на гулаговских, куда загоняли сталинские репрессии конца 1920-х и в 1930-х тех «бывших», кто не убежал в эмиграцию и не погиб в годы красного террора «нет за что», как сказала бы — без со-лженицынского вопроса - пра-Шарлотта Ивановна — Лили Глассби, вызволявшая из Новинской тюрьмы в 1920-м арестованную руково­дительницу московского отряда «Армии спасения» Надежду Иванов­ну Константинову.

Чехов не ставил точек. Предпочитал коронное многоточие.

Точки расставляло будущее.

Судьба Лопахина у Чехова тоже неопределенна. И ее дописывало время, отзываясь трактовками роли новыми исполнителями и оценкой их в театральной газетно-журналы-юй периодике.

«На дворе октябрь», — грустно-озабоченно произносил чеховский Лопахин, предлагая отъезжавшим на прощание по стаканчику шампан­ского, купленного иа станции, откуда уходили поезда до города. Этот тихий, солнечный чеховский октябрь и отделял для персонажей «Виш­невого сада» их прошлое от неизвестного завтра.

Новый хозяин «Вишневого сада» Гаевых недолго оставался в поле зрения драматурга.

Еще отчетливо видел автор, как доедет Лопахин с Раневской и Га­евым до Харькова. Как, прощаясь, Раневская поцелует и, может быть, перекрестит его. Она незлобива и не злопамятна.

Еще отчетливо рисовалось Чехову, как трудно проживет Лопахин зиму. Ведь только когда он много, без устали работает, он забывается. А когда сидит без дела, его одолевают безответные русские вопросы: «Для чего я существую?» И он не справляется с ними. «А сколько, брат, в России людей, которые существуют неизвестно для чего», — признавал­ся он Пете на прощание, перестав задирать нос перед ним.

Вписавшийся у Чехова в новую эпоху — после экономических ре­форм Витте, — Лопахин, прагматик в повседневности, лучше всех пер­сонажей пьесы чувствовал настоящее, начало века — время перемен: время восхождения купцов, свое время, свой звездный час. Лопахин и знаменовал в «Вишневом саде» эти процессы переходной экономики — от неэффективного помещичьего землевладения к рациональному, фер­мерскому землепользованию. Он оперативно разворачивался в сторону экономических перспектив, приобретая в собственность не бесполез­ный старый дом и сад, а землю, чтобы его внуки и правнуки увидели на их земле «новую жизнь».

Лопахин у Чехова устремлен в будущее.

Перезимовав в Харькове, он вернется, должно быть, в бывшее име­ние хозяев своего отца, крепостного мужика, и приступит к реализации задуманного. Вырубит до основания запущенный, нерентабельный по­мещичий вишневый сад. Построит дачи, чтобы сдавать их внаем. Снова посадит «маку тысячу десятин». Снова будет любоваться его цветени­ем. И снова заработает «сорок тысяч чистого». Такова «циркуляция де­ла», — говорил чеховский Лопахин.

Ои ведь чует, откуда дует ветер, — думал о Лопахине Мунштейн-Lolo, размышляя о его ближайшем будущем. Мунштейновский Лопахин

Стал богатеть немилосердно, Купил бумаг большой запас И спекулирует усердно...

А дальше?

Фигура Лопахина, так и не отважившегося на женитьбу, — счаст­ливого дедушки? прадедушки? — неразличима ии в пьесе, ни у Lolo.

Уже чеховский Петя подозревал, что замах Лопахина больше его реальных возможностей.

Трезво мысливший Горький, присутствовавший в октябре 1903-го среди избранных на читке чеховской пьесы в Художественном театре, присланной из Ялты, уже весной 1904-го развеял лопахинский мираж в своих «Дачниках»: ничего путного для России не выйдет из затеи куп­ца со строительством коттеджей.

И Амфитеатров не верил ни в реформы Лопахина, ни в него само­го как будущую общественную силу.

Да и Станиславский с Немировичем-Данченко и Леонидовым в 1904-м не возлагали на Лопахина больших надежд. Они с недоверием отнеслись к лопахинскому проекту преображения «Вишневого сада» в землю, обетованную для лопахинских внуков и правнуков, не дав ему в спектакле чистой победы. Энтузиаст пользы, Лопахин побеждал в спек­такле Станиславского и Немировича-Данченко с тоской, с надрывом.

Но и к горьковскому развенчанию дачников, которые поселятся в построенных для них домах - на месте вырубленных вишен, в театре от­неслись критически. Не простив Лопахину бестактно-скоропалитель­ной порубки сада, Немирович-Данченко просто не пустил лопахинских дачников на свою сцену.

На протяжении всей сценической истории «Вишневого сада» в Ху­дожественном, если снова перебрать рецензии на спектакль Станислав­ского и Немировича-Данченко, Лопахину недоставало силы — изме­нить нескладно устроенную жизнь.

То он оборачивался «громилой», «свиным рылом» и тянул Россию куда-то в прошлое.

То обещал явление грядущего Хама — по Мережковскому.

То, наоборот: был «слаб», «недотепист», слишком темен и никаких реально обоснованных экономических идей переустройства «несклад­ной» жизни не имел. Имение Гаевых он покупал так же растерянно, как Раневская и Гаев выпускали его из своих рук. Покупал непреднамерен­но, поддавшись стихийному процессу жизни, втянувшему его в коммер­цию. Либо зарвавшись на торгах. Или просто хмель ударял ему в голо­ву, — писали критики о Лопахиных Художественного театра.

Стать победителем в советское время мешали «тонкие пальцы».' «Новая жизнь» не жаловала белоручек. Для большевика ои был слиш­ком деликатен и действовал к тому же в одиночку. А как акула капита­лизма в условиях победившей «новой жизни» выглядел таким же пора­женцем, как дворяне Раневская и Гаев.

«Нет, это не будущее. Здесь Чехов осекся», — писали о Лопахине у Чехова до и после революции.

Случай Пети Трофимова, мыслями и мечтами устремленного в не­ясную даль, у Чехова, пожалуй, самый неопределенный. И тут все зави­село от идеологической ориентации критика и времени, когда тот брал­ся разгадывать Петииу загадку.

У Чехова Петя проводит Раневскую с Яшей, Лопахина, Аню и Гае­ва до города. А на другой день со своей подушкой и связкой книг уедет, должно быть, в Москву. Наверное, в университет — доучиваться и рабо­тать на светлое будущее. На студенческих сходках? В партийном подпо­лье? Или — увлекая своими идеями очередное чистое создание, вроде Ани Раневской или Нади Шуминой из чеховской «Невесты», и скола­чивая из им подобных женотряд? Может быть, и так, если отталкивать­ся от «Невесты», где тип молодого человека Чехов разработал подроб­нее. Впрочем, на женотряд у Пети вряд ли хватило бы сил. Ведь он бо­лен, он может скоро, как и Саша из «Невесты», умереть.

У Пети могла быть судьба Сулержицкого, «вечного студента». Ху­дожествениики обсуждали его в качестве прототипа Пети.

Сулержицкий так и не доучился в Училище живописи, ваяния и зодчества. В последние годы жизни он посвятил себя воспитанию не молоденьких девушек, как чеховские Петя и Саша, а молодых актеров и актрис — артистов театра будущего, которыми мог обновиться Художе­ственный. Он умер незадолго до революции, но его ученики ие стали те­атром Станиславского и Немировича-Данченко. Предпочли собствен­ную художественную идеологию.

Прежде чем стать в спектакле Станиславского и Немировича-Дан­ченко и в коммунистической прессе, его рецензировавшей, «героем но­вого времени», «новой жизни», и занять достойное место в рядах «на­шей славной большевистской гвардии», убеленной сединами, как писа­ли в конце 1930-х, чеховский Петя Художественного театра прошел — под перьями размышлявших о его загадке и вместе с ними огромный -виртуальный, разумеется, — путь саморазвития.

«Облезлый барин» начинал поздней осенью 1903-го в режиссер­ском плане Станиславского обыкновенным фразером, начитавшимся молодого Горького.

Петя - «всеблажениый человек», любитель поговорить, каких много в России, — считала Гуревич весной 1904-го, уравнивая Петю — Качалова в этом качестве с Гаевым.

Ему отказывали в таланте сильного лидера.

В его словах слышали «пафос жертвы» — «ие дойду, другие дойдут».

До 1917-го Петю бесконечно пинали за облезлость, за нищету, за лень и калоши, в которых не дойти до «новой жизни».

От фигуры Пети у Чехова долго веяло «беспросветным пессимиз­мом». А когда его играл Качалов, искренно веривший Петииой верой во всеобщее счастье всех обездоленных, Кугель писал, что Художествен­ный театр близорук и извращает перспективу.

Критика 1910-х вообще не относилась к Пете всерьез и не обсуж­дала ни его причастности к революционному подполью, ии будущего России - по его модели.

«Оптимопессимизм», а потом и «оптимизм» в Петиных интонаци­ях прорезались медленно, десятилетиями, пока вечный студент художе­ственников - в его восприятии исполнителями и критикой — шел в сво­их стареньких калошах вперед, из неясных далей к ясным, коммунисти­ческим. Он уходил от неоплатоника, мечтавшего «о трудовом посест-рии» с любимой девушкой; удалялся от кандидата в «Проблемы идеа­лизма»; изживал в себе то легального марксиста, то правого октябриста с идеалами мелкого культуртрегерства, то эсерствующего интеллектуа­ла с его словоблудием... Сколько ярлыков прилипло к Пете за время, прошедшее от Качалова, первого исполнителя роли, до Орлова, одного из последних, от 1904-го до конца 1940-х, пока чеховский студент, доработанный соавторами драматурга — Станиславским, Немиро­вичем-Данченко и актерами Художественного театра разных поколений - не овладел идеологией «Великого» Октября, сформулированной в критических отзывах о спектакле советских рецензентов.

Чехов признавался: революционер ему не удался.

Время делало чеховского Петю Художественного театра человеком, преданным идеям социалистической революции, — революционером.

Зловещего смысла Октября 1917-го, лишившего бывших хозяев их домов с садами, никто ни в 1904-м, ни в канун 1917-го не предвидел: ни Чехов, ни Станиславский, ни Качалов, ни Амфитеатров, прокричавший «счастливый путь» молодым, покидавшим старые могилы.

Чехов в 1903-м был при этом прозорливее других. Он-то знал: «Жизнь долгая — будет еще и хорошего, и дурного, всего будет. Велика матушка Россия!» — говорил его странник из рассказа «В овраге»4.

Но и Чехов не предвидел масштабов «дурного», поджидавшего его современников: и людей знаменитых — Амфитеатрова, Бунина, Стани­славского, корифеев Художественного, и людей «маленьких», прообра­зов его персонажей — в версии Станиславского, потерявших кто родину, кто на родине свои прадедовские «Вишневые сады».

«Если бы его пощадила судьба, он пережил бы с нами ужасный конец войны, и дни свобод, и дни крови, и теперешние дни — дни усталости, недоверия, предательства и общественного отупения. Бог знает, как отразились бы грозные, смешные, жестокие, нелепые и печальные явления последнего поколения в его большой и чуткой душе?» — размышлял о Чехове А.И.Куприн в 1934 году, переживший первую мировую войну, февраль и октябрь 1917-го и эмиграцию.

Как бы называлась его последняя книга, — фантазировал в 1934-м о Чехове другой эмигрант, поэт-сатирик Дон-Аминадо:

— Хмурые люди?

— Лишние люди?

— Или «Сахалин» просто?

Справился бы Чехов с материалом, требовавшим разворота эпопеи, или документальной хроники, или книги вроде «Острова Сахалин», в которой подобный материал не эстетизировав:? Хватило бы ему сил на второй подвиг миссионера, чтобы представить миру страшную правду об «архипелаге» таких античеловеческих зон — в другой исторической эпохе?

И те, кто сказал «новой жизни» — «здравствуй!» — размышляли о том, что делал бы Чехов, переживи он октябрь 1917-го?

Он был «настоящий русский писатель. Он ни в каком случае ие покинул бы родины и с головой ушел бы в строительство той новой жизни, о которой мечтал он и его герои» — приятельница Чехова с 1893 года Щепкина-Куперник искренне полагала, как и все советские люди, что советская действительность и есть осуществленная чеховская мечта, а Амфитеатров, Бунин, Куприн, Дон-Аминадо и им подобные — изменники родины, предатели, преступники (11.21:296).

Но Чехов, грустивший и рефлектировавший - «Если бы знать...», всем все прощавший, милосердный, не доживший до «одиссеи нового мира», если по Мандельштаму, до вынужденного переселения милли­онов руских на запад и восток, этого продолжения вишневосадской эпопеи - в фабуле его пьесы - не узнал. Его дописал другой автор, аг­рессивный, жестокий. Пятый акт «Вишневого сада» с заложенной в нем «одиссеей нового мира» дописал палач — кровавая российская история. Она заставила пра-Раневскую, пра-Гаева, пра-Петю и пра-Аню - в вер­сии Станиславского - прожить «новую жизнь». Сама «новая жизнь», наступившая в октябре 1917-го, сочинила развязку «романа жизни» в последней чеховской пьесе. Она дописала ее будущим «маленьких» лю­дей, послуживших автору моделями его персонажей, потерявших дом, и молодых — Пети и Ани, со светлыми надеждами его покинувших.

После расстрела Георгия Сергеевича с тремя сыновьями настоя­щая, непоправимая беда до поры обходила семью Алексеевых стороной. К единственному из оставшихся братьев Станиславского — Владимиру Сергеевичу и их сестрам — москвичкам Зине, Нюше, Любе и ленинград­ке Марии — судьба была милосерднее, чем к миллионам «бывших». Алексеевы третьего колена династии, когда приходил их срок, умирали своей смертью и в своих квартирах.

Впрочем, и такая смерть не означала, что Алексеевы не знали бед. Беззащитные в «новой жизни» брат и сестры Станиславского, их дети и внуки нуждались в его защите. Да и у самого аигела-хранителя рода Алексеевых, фаворита Кремля, «новая жизнь» не была безоблачной.

Нюша - Анна Сергеевна Штекер, «живая хронология», одна из муз, стоявших у колыбели чеховской Раневской, — в первые годы после революции голодала, как все «бывшие».

Сама она совсем больная, почти лежит. На руках у нее больной ту­беркулезом сын\*, дочь, которая нужна по дому, и мальчик. Другие дети: один призывается, другие служат за гроши. А в результате - голод и хо­лод. Сестру может спасти ее сейф, который хотят конфисковать. Нужно свидетельство о том, что она, теперь, находится на службе те­атра [...]Конечно, это форма, и она никакого жалования получать не бу­дет, не будет и являться в театр, —

\* В.В.Красюк, сын репетитора старших детей Анны Сергеевны — В.Н.Красюка.

писал Станиславский Немировичу-Данченко, прося его оформить за­числение Анны Сергеевны, бывшей в 1899 - 1902 гг. актрисой Художественного театра, в его нынешнюю труппу (1.2.№5229).

Так называемое «Бюро сейфов» было создано в первый год после революции - в связи с национализацией банков. Артистам и артисткам, «действительно нуждающимся», по предоставлению соответствующего удостоверения, было разрешено - постановлением президиума москов­ского Совета рабочих депутатов - выдавать из сейфов, из ссудных касс юбилейные и именные подношения и другие ценности, прежде хранив­шиеся в коммерческих банках, без внесения какого бы то ни было нало­га. Такое удостоверение ранее было выдано Станиславскому и Книп-пер-Чеховой. Ольга Леонардовна взяла из сейфа часы, цепь и запонки Антона Павловича. За пропуском в «Бюро» в марте 1918 года ходила с Иваном Павловичем Чеховым в Кремль, где размещалась культурно-просветительная комиссия, ведавшая документацией сейфов. Иван Павлович брал что-то для Марии Павловны. Блуждая по коридорам Кремля в поисках нужного кабинета, Чеховы шарахались от вопроса, к ним обращенного: где здесь революционный трибунал? (И.1.К.77.Ед.хр.39:17об.)

Добиваясь для Нюши доступа кее сейфу, Станиславский напоми­нал Владимиру Ивановичу Немировичу-Данченко, что «в свое время, когда театр материально нуждался», в первые его сезоны, Анна Сергеев­на безвозмездно играла несколько ролей:

Теперь театр мог бы заплатить услугой за услугу [...] Если театр fie придет на помощь, то вся семья падет на мои плечи, так как старший брат безработный, а сестры влачат такое же жалкое существование (1.2.№5229).

Немирович-Данченко помог получить необходимое разрешение.

В 1930-х Станиславский построил для Нюши мхатовский жил ко­оператив в Брюсовском переулке, решив и ее квартирный вопрос. Она жила на одной лестничной площадке с его дочерью Кирой Константи­новной Алексеевой-Фальк и внучкой.

Истово религиозная, замаливавшая грехи молодости, Нюша умер­ла 1 мая 1936 года от паралича сердца, во сне. Раньше старших братьев, ее оплакивавших.

Немирович-Данченко, выражая соболезнование Станиславскому в постигшем его горе, писал:

У нас от Анны Сергеевны самые трогательные воспоминания, от ее простоты, искренности, добродушия, приветливости. И в воспоминани­ях о первых годах Художественного театра так ясно встает ее привле­кательный образ (1.19:446).

И Владимир Сергеевич последние годы жил в кооперативном до­ме, построенном Художественным театром на улице Немировича-Дан­ченко, в бывшем Глинищевском переулке, с семьей удочеренной внуч­ки, дочери Веры Владимировны.

Со своей последней квартирой Владимир Сергеевич намыкался. В 1930-х годах этот вопрос и у него стоял очень остро. В начале 1920-х пронесло, а в 1930-х его дом на Новой Басманной понадобился ответст­венным сотрудникам Наркомата путей сообщения. Владимиру Сергее­вичу — с 1922 года он был вдов — предложили переехать на окраину Москвы, в дом без водопровода и минимальных удобств. И в полутора километрах от трамвайной остановки. А ему было за семьдесят, и у не­го болели ноги. Константин Сергеевич обращался тогда во все инстан­ции, добрался до наркома просвещения РСФСР А.С.Бубнова. Ему ие отказывали в просьбах.

Он вообще спас после революции и Владимира Сергеевича, и стар­шую из сестер Зинаиду Сергеевну. Они погибли бы без него от голода и нищеты, как и Нюша.

В 1917-м Владимир Сергеевич лишился средств к существованию. Зинаида Сергеевна осталась без мужа - доктора Константина Констан­тиновича Соколова, его убили бандиты в селе Никольском под Вороне-жом, где Соколовы жили после свадьбы, с начала 1880-х. В Никольском они создали для крестьян ремесленные мастерские и театр, для слепых открыли школу.

В 1917-м кончилась жизнь и в том доме...

С 1919-го Зинаида Сергеевна и Владимир Сергеевич ассистирова­ли Станиславскому в Оперной студии при Большом театре. В 1920-м студия отделилась от театра. В 1924-м ей было присвоено имя Стани­славского. В 1926-м она преобразовалась в Оперную студию-театр име­ни К.С.Станиславского, а в 1928 году, слившись в Музыкальной студи­ей Немировича-Данченко, — в Оперный театр имени К.С.Стаиислав-ского и В.И.Немировича-Данченко, в своего рода Оперный Художест­венный.

Исчерпав резервы драматической сцены, Станиславский начал в 1919-м реформу музыкального театра, затрагивавшую музыкально-дра­матическую основу спектакля, пение, слово и творческое переживание поющего актера. Брат и сестра помогали ему воспитывать оперного пев­ца по его «системе».

Снова, как и-прежде, в далекие 1880-е, Алексеевы сбивались вмес­те, постаревшие, много пережившие, с кличкой - «бывшие» — в сильно поредевший семейный алексеевский клан.

Зинаида Сергеевна и Владимир Сергеевич молились на Костю, как и прежде, в Алексеевском кружке, когда они ставили музыкальные ко­медии, оперетки и водевили с куплетами и не могли друг без друга. Они очень помогли Станиславскому сложить, сформировать в систему свод открытых им законов воспитания и творчества актера, внедряя их в сце­ническую практику и корректируя его теорию на уроках по мастерству и на студийных репетициях. В предисловии к своему труду, изданному в 1936-м, Станиславский благодарил сестру и брата. Без них его книги — в том виде завершенности, в каком они вышли, — может быть, и не со­стоялись.

Самому Владимиру Сергеевичу не хватило бы характера перейти из фабрикантов в музыканты-профессионалы. Но к перемене судьбы в пользу музыки, случившейся хотя и не по его воле, а по воле револю­ции, отобравшей у него фабрики, он был давно готов. Его переводы и знание музыкальной литературы были уникальны. Тут и до революции, еще фабрикант, он был известным крупным мастером.

К списку его переводов после революции добавились новые оперы: «Миг жизни» де Фальи, «Лола» Сен-Санса, «Богема» Пуччини.

Был у него и опыт оперной режиссуры. В 1909 году в его переводе и его постановке шла у Зимина опера Гуно «Филемон и Бавкида». В 1910-м он вместе с П.С.Олениным, первым мужем его младшей сестры Марии Сергеевны Алексеевой, работал у Зимина над постановкой «Ма­дам Баттерфляй» Пуччини. Для нее он покупал за границей японские костюмы и аксессуары. Со времени «Микадо» в Алексеевском кружке он стал японофилом и к концу жизни собрал ценную коллекцию япон­ских вещей и фарфора, завещанную внучке, дочери Веры Владимиров­ны. Премьера «Мадам Баттерфляй» в театре Солодовникова на Боль­шой Дмитровке состоялась в январе 1911 года. Это была первая поста­новка оперы на русской сцене.

В 1923 году Владимир Сергеевич повторил свой спектакль в акци­онерном обществе «Свободная опера Зимина». «Мне очень необходимо заработать иа дрова и на сено корове», — писал он брату, гастролировав­шему с труппой Художественного театра по Европе и Америке (1.2.Н°21545). В начале 1920-х Владимир Сергеевич бедствовал и пото­му согласился работать в «зимииской клоаке».

Кроме отдельных постановок у Зимина и ассистирования брату в Оперной студии и театре его имени, Владимир Сергеевич преподавал ритмику и дикцию во Второй студии Художественного театра и в сту­дии «Синяя птица».

В Оперной студии и театре Станиславского он разучивал со сту­дийцами — солистами и хором — вокальные партии; следил за всеми спектаклями текущего репертуара на сцене и готовил дублеров. Напи­сав режиссерские экспликации, Станиславский доверял Владимиру

Сергеевичу и всю черновую работу по мизансценироваиию спектаклей. Сам подключался к работе перед выпуском премьеры.

Владимир Сергеевич относился к заданиям и указаниям Стани­славского, как к Святому писанию. Сочиняя режиссерские планы опер­ных спектаклей, Станиславский давал полную свободу воображению, легко переворачивая все каноны оперного театра. Владимир Сергеевич был склонен к традиционному прочтению партитур и с трудом от тра­диций отказывался. Иногда на заданную братом мизансцену не находил музыки. Или если она была, то не там, где Станиславский ее намечал, и не такая, какая требовалась по сцене. А иногда, напротив, музыка была там, где Станиславский ее не предвидел. Владимир Сергеевич с трудом понимал брата. Бывало, и совсем не понимал, тогда предлагал в письмах к Станиславскому попробовать другой характер сцены или другую пси­хологию действующего лица, укладывавшихся, с его точки зрения, в му­зыкальный материал. Оперных персонажей, привычных слуху и глазу, он часто романтизировал, возвращая в лоно традиций, а брату указывал иа музыкальные фразы, такты, ритмы, воспроизводя в письмах к нему нотный текст, чем очень помогал ему, но и подрезал, и искажал его фан­тазии. Когда-то Станиславский прислушивался к замечаниям Влади­мира Сергеевича, чаще — нет, но без брата обойтись не мог. Тот был сильней в вопросах чистой музыки. Станиславский отлично понимал, что режиссерские планы и его чертежи мизансцен нуждаются в «музы­кальной» и «темпоритмической» проверке, что внутренний и внешний рисунок ролей и сцен надо перевести на слововедеиие, дикцию и инто­нацию так, чтобы они вытекали из музыки. Ибо первейшим условием существования оперного театра, каким он создавал его в своих студий­ных постановках, было «сценическое отражение каждого момента му­зыкальной партитуры, идущего по сквозному действию» (1.2.№13253).

Уезжая за границу или в санаторий, Станиславский оставлял Оперную студию на Владимира Сергеевича. Тот держал его в полном курсе происходившего и в студии, и в других московских театрах. «Спа­сибо за твои обстоятельные письма. Я проглотил их с громадным инте­ресом и понял, что студия пока еще хоть слабо, но дышит», — отвечал Станиславский Владимиру Сергеевичу в 1923-м, получив его очередное послание (1.2.№4390).

Владимир Сергеевич часто жаловался брату.

Не мог смириться с тем, что материальные соображения, выдвига­емые административно-художественной частью при работе над спек­таклями в условиях нищеты студии, превалируют над требованиями искусства.

Он был беспомощен перед амбициями, обидами, тривиальными интригами, без которых не обходится ни один актерский коллектив. Все это обострялось на этапе перерождения студии в театр. Владимир Сер­геевич считал, что изгнание духа студийности гибельно для искусства: «Образовались какие-то тайные группы артистов, которые «пока» дей­ствуют объединенными силами, стараясь захватить власть в свои руки. Они действуют дружно, тянут один другого и топят всех, кто не с ними. Или я совсем устарел, или у нас сумасшедший дом», — Владимир Сер­геевич, привыкший к жесткой дисциплине сотрудников фабрики, писал брату, что хочет уйти из театра (1.2.№ 6943).

Он не мог быть властным, не позволял характер. Но не мог и под­чиняться дирекции, которая командовала в отсутствие Станиславского. Он страдал так же, как в молодости — купцом под началом кузена Ни­колая Александровича Алексеева. Его обижали, оттирали, а он был за­стенчив, мягок, интеллигентен. Ему казалось, что он никому не нужен и всем мешает. «В тебе самом есть нечто, что идет вразрез с законами кол­лективного творчества, но мне никогда не удается убедить тебя в этом»,

— увещевал Станиславский Владимира Сергеевича, совсем сбитого с толку, растерянного. Младший высоко ценил музыкальное дарование и эрудицию старшего, его культуру, его ответственность и преданность делу. Ои понимал, что Володя пропадет без театра и без средств к суще­ствованию, и он пропадет без Володи.

У меля много есть вокруг меня в Художественном театре, но у ме­ня нет режиссера, который наравне с режиссерскими и учительскими данными был бы музыкантом, понимал бы вокал и знал бы ритмику, сис­тему, музыкальную, оперную литературу и, как придаток ко всему, яв­лялся бы обладателем огромной нотной библиотеки, которой безвозме­здно пользуется студия. Право же, смешно и глупо при таких условиях и думать о твоей ненужности, — писал Станиславский Владимиру Сер­геевичу из санатория. — Умоляю тебя, брось всякие лишние думы об этом. Студия — это ты. Ты — это студия. Вы — неотделимы (1.9:173).

Но по своей щепетильности Станиславский никогда не брал сторо­ну родных в запутанных театральных ситуациях. Так было и с сестрой

— в Художественном, когда Анне Сергеевне пришлось закончить до сро­ка свою артистическую карьеру.

Иное дело — отношения семейные, родственные, когда надо было близкого спасать.

В ночь с 17 на 18 июня 1930 года были арестованы и препровожде­ны в Бутырскую тюрьму Михаил Владимирович Алексеев, сын Влади­мира Сергеевича, жена Михаила Владимировича Александра Павловна и ее сестра Надежда Павловна, урожденные Рябушинские.

Михаил Владимирович — это тот самый шестнадцатилетний в 1902 году Мика, что подцепил на удочку Чехова сапог или калошу и так расстроил писателя.

Младшие Алексеевы — Алексеевы четвертого колена — Михаил Владимирович и Александра Павловна с детьми жили вместе с Надеж­дой Павловной, неграмотными домработницами и компаньонкой, при­живалкой Надежды Павловны, в доме №2 по Малому Харитоньевско­му переулку, в фамильном особняке Рябушинских.

Владимир Сергеевич узнал об их аресте рано утром 18 июня. Но пошел на репетицию «Богемы».

8 его дневнике этот факт отражен весьма скупо:

22 июня

[...] настроение ужасное [...]

23 июня

[...] настроение ужасное [...]

9 августа

Сегодня Микино рождение! 18 августа

[...] одолевает тоска [...] (1.2.№15825:19)

9 августа 1930 года по новому стилю, 27 июля по старому, шестнадцатилетнему в 1902-м Мике исполнилось 44 года.

Часто приезжали к Владимиру Сергеевичу в Глииищевский Ми-кины дети: девятнадцатилетняя Таня и четырнадцатилетний Сережа. И Владимир Сергеевич бывал у внезапно осиротевших внуков в Малом Харитоньевском. Один лишь раз вырвалось у него в письме к сестре Мане — Марии Сергеевне Балашовой 6 августа 1930 года: «Чувствую себя отвратно. Особенно в нравственном отношении»5. Все. И в студи­ях, и в театре ничего не знали. Он не пропустил ни одного рабочего дня, ни одного вечернего дежурства на спектакле.

Только брату он мог довериться до конца.

Тот был за границей — долечивался после сердечного приступа, случившегося с ним на праздновании 30-летнего юбилея Художествен­ного театра в октябре 1928 года.

К началу сезона 1930/31 гг. Станиславский должен был вернуться и вернулся в СССР.

Владимир Сергеевич очень ждал брата.

Брат был всесилен.

Он мог обратиться к Енукидзе, секретарю Президиума ВЦИК.

Через Енукидзе проходили все документы ОГПУ - Объединенно­го государственного политического управления, выдававшего ордера на обыски, аресты и выносившего обвинительные заключения. Возглав­лявший Государственную комиссию по руководству Большим и Худо­жественным театрами, Енукидзе не раз помогал Станиславскому и в де­лах театра, и в решении личных проблем.

В мае 1928-го Енукидзе помог Станиславскому вызволить из Лу­бянки арестованную дочь Саввы Ивановича Мамонтова Александру Саввишну. После революции она создала в бывшем своем подмосков­ном имении «Абрамцево» мемориальный музей и его первую экспози­цию, но в середине 1920-х была уволена за ненадобностью. Вскоре по­сле этого ее арестовали, тогда и написал Станиславский письмо к Ену­кидзе. Пожалуй, первое из подобных:

Глубокоуважаемый и дорогой Авель Сафронович,

я принужден беспокоить Вас большой просьбой. Арестована дочь покойного Саввы Ивановича Мамонтова - Александра Саввишна Мамон­това. Она уже немолодая женщина и страдает грудной жабой. По слу­хам, она находится в очень тяжелых условиях в ОГПУна Лубянке.

[...]

Я счел своим долгом известить Вас о случившемся, так как твердо уверен, что Вы, зная заслуги ее отца и ее личную работу, найдете воз­можным сделать то, что в Вашей власти.

Извините за беспокойство [...] (1.2.№6476)

Через год, в мае 1929-го, Станиславский снова обратился к Ену­кидзе с «большой просьбой»: помочь его двоюродной сестре Елизавете Васильевне Сапожниковой, урожденной Якунчиковой. Муж ее Влади­мир Григорьевич Сапожников (тот, что летом 1902-го приходил к Чехо­вым «отрекомендоваться» и пригласил гулять в свой парк) в 1916-м умер, оставив Елизавету Васильевну с большой семьей после национа­лизации сапожниковских фабрик без средств к существованию.

В 1934-м он будет хлопотать за внучку Елизаветы Васильевны и покойного Владимира Григорьевича, свою двоюродную внучатую пле­мянницу Александру Григорьевну Сапожиикову. Ее «вычистят» «по со­циальному происхождению (дочь бывшего фабриканта)» с третьего курса Экскурсиоино-переводческого отделения института новых язы­ков, где она училась. Он будет писать заместителю наркома просвеще­ния РСФСР М.С.Эпштейну:

Очень прошу Вас оказать содействие к восстановлению ее и дать возможность окончить курс, так как дети не могут был ответственны за происхождение (1.2.№6442).

Станиславский один отвечал за всех отпрысков Алексеевых, Са-пожниковых, Штекеров, Мамонтовых, бывших потомственных почет­ных московских граждан, купцов первой гильдии, фабрикантов.

Считал «своим долгом» взять их под защиту.

В июне 1930-го Енукидзе выслал ему солидную сумму в валюте и обставил его отъезд из Европы с максимально возможным комфортом, распорядившись об освобождении пересекавших границу от унизитель­ного таможенного досмотра.

На помощь Енукидзе в деле Михаила Владимировича Алексеева и сестер Рябушинских можно было надеяться...

Дети Владимира Сергеевича, его сын Мика и невестка Александра Павловна Алексеева, арестованные в ночь на 18 июня 1930 года, — не расставались со дня своей парижской свадьбы 1 июня 1911 года.

Они не расставались даже в первую мировую войну, когда Мика был призван в царскую армию младшим врачом 122-го Скопинского пе­хотного полка. Александра Павловна работала там же, иа западном фронте, медицинской сестрой.

Мика уцелел, когда 5 ноября 1914 года его полк ушел из Ревеля иа передовую и почти весь погиб в тяжелых боях.

В февральскую революцию он служил в тыловых частях города Борисова Минской губернии и работал в анатомо-бактериологической лаборатории эвакопункта. И здесь Александра Павловна была рядом с мужем.

В 1918 году Мика демобилизовался и получил место прозектора в Яузской, а с 1920 года — в Басманной горбольиице, где вскоре стал за­ведующим анатомическим отделом. Попросту говоря, заведовал моргом и по совместительству работал в институте патологической анатомии при Московском университете. Там, где работал до войны с 1912 года, когда окончил в университете медицинский факультет.

Александра Павловна Рябушинская-Алексеева с 1922 года работа­ла в лаборатории КУБУВа, комиссии, занимавшейся улучшением быта врачей. Потом перешла в лабораторию Октябрьского отделения Бот­кинской больницы. В мае 1930 года закончила курсы усовершенствова­ния микробиологов и сдала в Московский медицинский журнал науч­ную работу по исследованию бактериальной флоры у скарлатинозных больных.

Надежда Павловна Рябушинская, физиолог-химик, окончив в 1919-м Второй Московский университет, работала там же до 1924-го, а в 1925-м заняла должность старшего ассистента по физиологии труда в Государственном научном институте охраны труда и по совместитель­ству работала в Институте питания Наркомздрава.

«Мика живет пока все так же, но денег не хватает и потому труд­но», — сообщал Владимир Сергеевич сестре в Петроград в 1923 году .

До революции Михаил Владимирович имел паи в товариществе «Владимир Алексеев». В делах фабрики он не участвовал, ибо к роду за­нятий дедов и прадедов не имел ни малейшей склонности, а отец ие ока­зывал на сыновей никакого давления.

Сестры Рябушинские владели капиталом в процентных бумагах, и эта троица — Мика с сестрами — жила вполне широко, хотя и не с та­кой роскошью, как транжир, кутила и эстет брат Александры и Надеж­ды Николай Павлович, хозяин виллы «Черный лебедь» и журнала «Зо­лотое руно». И не так, как сестра Евфимия Павловна, в замужестве Но­сова, устроившая из своего московского дома дворец, расписанный Се­ровым, Лансере, Сапуновым и Судейкиным и увешанный ее портрета­ми кисти лучших русских художников-современников. Ее портрет, на­писанный Серовым, перекочевал после революции в Третьяковскую га­лерею.

Далеко было Михаилу Владимировичу и сестрам Александре Пав­ловне и Надежде Павловне и до других братьев Рябушинских, владев­ших миллионными паями товарищества «П.М.Рябушинский и сыно­вья», банкирским домом, особняками, коллекциями икон, живописи, антиквариата.

Все они, те, кто дожил до 1917 года, эмигрировали, потеряв рус­скую недвижимость.

Александра Павловна и Надежда Павловна жили после револю­ции иа нищенскую государственную зарплату. Как все.

Заграничные Рябушинские жалели родных.

В первой половине 1920-х сестры получали посылки и валюту для их выкупа от сестры Евгении, обосновавшейся в Париже. Деньги при­носил Э.Чарнок, секретарь английской миссии в Москве. До революции ои был директором одной из фабрик Коншиных в Серпухове и отлично знал Рябушинских, имевших родственные серпуховской текстильные мануфактуры в Ржеве (льночесальная фабрика «Рало»), в Вышнем Во­лочке — по всей России.

Что-то подбрасывал сестрам при удобном случае и Михаил Павло­вич Рябушинский, директор лондонского отделения банкирского дома Рябушинских.

Материальная поддержка позволяла Алексеевым вести хотя бы дома тот образ жизни, к какому они привыкли.

Михаил Владимирович бывал с сестрами в английской миссии иа приемах и на танцах.

Чарнок и английский консул Ходжсон бывали у Алексеевых иа чае и блинах, заглядывали к ним и на партию в бридж.

У Михаила Владимировича и сестер Рябушинских совсем не было страха перед советской властью. В анкетах, заполнявшихся при задер­жании, и в следственных протоколах иа вопросы о политических убеж­дениях они спокойно отвечали, ие клянясь в преданности «новой жиз­ни», но и не протестуя против режима: Михаил Владимирович указал: — «политических убеждений не имею»; Александра Павловна - «поли­тические убеждения лояльные»; Надежда Павловна — «соввласть вос­приняла как должное и работала в меру сил».

Когда объявили нэп, жить стало легче.

Зашевелились, активизировались и эмигрантские круги.

Бывшие российские текстильные фабриканты Рябушинские, Ко­новаловы, Кноппы, Третьяковы объединились в Париже в союз торго­во-промышленных деятелей «Торгпром». Карповы, Прохоровы создали в Берлине «Союз по восстановлению хлопчатобумажной промышлен­ности в России». Эти организации координировали усилия банкиров и бывших собственников по вложению капиталов в их фамильные пред­приятия; приносившие до революции солидные доходы. «Бывшие» не прочь были взять свои фабрики в аренду, если бы аренда была оформ­лена соответствующими законоположениями, и взять на длительный срок.

Эта справка составлена в аппарате НКВД якобы по донесениям со­ветской разведки, так что данные об эмигрантских объединениях могут быть и сфабрикованными. Может быть, все эти эмигрантские организа­ции придуманы аналитиками НКВД как раз для юридического обосно­вания затеянного властью показательного процесса над шпионами и ди­версантами в текстильной промышленности, по которому проходили как шпионы М.В. и А.П. Алексеевы и Н.П.Рябушинская.

Впрочем, эмигранты не .сомневались, что советская власть, не уме­ющая хозяйствовать, падет. И они вернутся.

Нэп в эмигрантских кругах был воспринят как первый шаг к воз­вращению. Всеми силами изгнанники из России, оказавшиеся в Европе, пытались уберечь свои фабрики, которые они оставили большевикам в идеальном состоянии, от окончательного развала. Пока «оттуда». Уже начались концессионные переговоры. Нэп разрешил концессии иност­ранцам. Интересовала «бывших» и возможность вхождения в банков­ское дело.

В число предприятий, подлежавших возрождению, под мушку НКВД попали текстильные мануфактуры Рябушинских, Коншиных и Третьяковых в Костроме, Коншиных в Серпухове, Рабенеков, родствен-ников Ольги Леонардовны Книппер-Чеховой, в Подмосковье, Моро-зовская Богородско-Глуховская мануфактура, хлопкоочистительные заводы и шерстомойня Алексеевых в Харькове, бывшая Городищенская суконная фабрика Четвериковых.

Вкладывать деньги в русский бизнес зарубежные «бывшие», одна­ко, не торопились. Но, готовя свое возвращение, собирали информацию о состоянии дел в производстве, о его перспективах в плановом социа­листическом хозяйстве и о своих старых сотрудниках. С теми, кто со­хранял верность прежним патронам, вступали в переписку и передава­ли им средства на поддержание, а по существу на спасение интересовав­ших их промышленных объектов.

Так было до середины 1920-х. Может быть, и это — стряпня НКВД.

Посредничали в связях с советскими русскими иностранцы, рабо­тавшие в СССР.

Тут есть показания арестованных, ими собственноручно написан­ные.

Кроме Чарнока, к посредничеству был подключен чиновник гер­манской миссии Хильгер. С ним Александра Павловна Рябушинская-Алексеева была знакома давно, когда тот был студентом, а она ие была замужем.

Мелькали в Москве сотрудник Рябушинских в Берлине Рудольф Борисович Келлер, происходивший из клана Келлеров, владельцев хи­мико-фармацевтических и парфюмерных фирм, и кто-то из Рабенеков.

Доверенными лицами Рябушинских в Москве были Флегонт Пав­лович Остроградский, заведовавший с 1904 года и до национализации отделом текущих счетов в московском банке Рябушинских, и Владимир Николаевич Булочкии, заведовавший с того же года в том же банке фондовым и переводным отделами. Они и распределяли приходившие из-за границы деньги. Свою долю регулярно получали от братьев через Остроградского и Булочкина и сестры Александра и Надежда Рябу­шинские. И тут же проживали их.

К концу 1920-х нэп захлебнулся. Начался откат к плановой социа­листической экономике, и заработал механизм репрессий.

Сначала арестовали «спецов»- — старых специалистов по текстилю, директоров, членов правления, инженерные кадры и технический пер­сонал дореволюционных фабрик, тех, кто занял высокие посты в наци­онализированных предприятиях, трестах, аппарате ВСНХ, Госплане, Оргтекстиле, Техноткани, Главхлопке, Льиоторге, Текстильимпорте, Комитете лубяных волокон, Центросоюзе, Наркомторге, Наркомземе...

Весной 1930 года арестовали Остроградского и Булочкина.

А вслед за ними ордера на обыск и арест были предъявлены Алек­сеевым, Михаилу Владимировичу с Александрой Павловной, и Надеж­де Павловне Рябушинской. Ордера подписал Г.Г.Ягода, зампред ОГПУ.

Скорее всего\* Михаила Владимировича взяли в придачу к сестрам.

Фамилия Рябушинских была у Советской власти костью в горле.

В Бутырке каждого поместили в одиночку и предписали строгий режим содержания: без передач, без прогулок, без библиотеки.

В Москве начался шумный процесс Промпартии, «контрреволю­ционной вредительской и шпионской организации в текстильной про­мышленности». По делу Промпартии проходило 165 человек. Дело су­пругов Алексеевых и Н.П.Рябушинской выделили в отдельную шпион­скую группу. Они шли как главари агентурной сети. Их квартира в Ха­ритоньевском объявлялась резиденцией англичан.

Когда обвинительное заключение по делу Промпартии было напе­чатано в газетах, «накатывалось леденяще» — запомнил Солженицын: агентов французских интервентов и белоэмигрантов — к ответу, «желез­ной метлой очистимся от предателей!»

В день открытия процесса по стране прокатилась мощная волна демонстраций, осуждавших английских шпионов и диверсантов. Трудя­щиеся требовали всех расстрелять.

В ноябре 1930 года к кампании поддержки ОГПУ - «верного, не­устрашимого и боевого стража завоеваний пролетарской революции» — и к требованиям суровой кары вредителям, раскрытым и обезврежен­ным ОГПУ, подключились ведущие деятели театра и кино. 12 ноября 1930 года они собрались к 12 часам ночи в помещении Малого театра. Митинг, организованный ЦК союза Рабис - профсоюза работников ис­кусств, .— проходил под лозунгом «В ответ на измену и предательство еще теснее сплотимся вокруг ВКП(б)». От деятелей театра просьбу о предоставлении слова послали в президиум трое: товарищи Мейер­хольд, Таиров и Качалов.

Мейерхольд призвал ОГПУ обратить внимание иа «малых вреди­телей», на тех, кто искусно и очень осторожно скрывает подлинное ли­цо, кто зубоскалит и сеет «упадочническое настроение в наших рядах»7.

Таиров только что вернулся из восьмимесячной гастрольной по­ездки с Камерным театром по Европе и Америке. Выйдя на трибуну, он проводил параллели между «скотской» жизнью на Западе и «нашей, советской» — «человеческой в лучшем смысле слова». «У нас выбор [...] один - раздумывать и колебаться нам нечего. Мы можем быть только в лагере пролетариата. И служить ему. А служа ему, мы служим самим се­бе», — присягал режиссер политике партии, политике решительного на­ступления на международную и внутреннюю буржуазию, которая в эпо­ху бурного подъема и развернутого строительства социализма в СССР ведет свою подрывную работу .

Артист Художественного театра Качалов, получивший слово иа митинге-собрании творческой интеллигенции в Малом театре, 1 июня 1911 года был шафером на парижской свадьбе Алексеевых, Михаила Владимировича и Александры Павловны, проходивших по делу Промпартии. Он хорошо знал осужденных. Председательствующий представил артиста, персонально премированного в начале ноября 1930 года полным собранием сочинений В.И.Ленииа, как ударника труда, внедрившего в свою профессиональную деятельность новые формы борьбы с «аполитичностью и нейтрализмом» в искусстве. Почетное зва­ние ударника труда Качалов получил за систематические выступления во время обеденных перерывов на промышленных предприятиях. На тех же, которые разваливали «шпионы и диверсанты».

Поклявшийся в 1924-м со сцены Художественного театра перефра­зированным монологом чеховского Гаева служить идеалам «добра и справедливости», артист служил - идеалам коммунизма. Речь народно­го артиста Республики Качалова, проникнутая «глубокой верой в торжество дела социалистического строительства», захватила зал:

Мы строим нашу жизнь в напряженной и трудной обстановке.

Мы знаем какие трудности переживает страна и через какие препятствия приходится ей шагать, чтобы идти к манящему нас буду­щему.

Мы знаем, на какие лишения идут все трудящиеся, чтобы видеть нашу страну свободной и сильной, чтобы строить новое общество и но­вую жизнь.

Мы преодолеваем трудности и лишения ради великой оправдываю­щей идеи, звучащей и заключенной в слове - коммунизм. И этой идее, и этой стране, воплощающей эту идею, мы с радостью отдаем наше мас­терство, паше творчество. Для нас ясно, что нет искусства вне страны, нет радости художника вне радости масс. И всякий удар, даже малей­ший, направленный против страны Советов, не может встретить в нас иного отношения; кроме безоговорочного отрицания и самого решитель­ного осуждения. И когда этот удар, возрастающий до размеров преда­тельства и вредительства, исходит из среды нашей интеллигенции, мы решительно и твердо говорим, что все шаги, направленные к разрушению или подрыву нашей социалистической стройки, мы с гневом, негодовани­ем и презрением не только осудим, но и всеми силами будем стремиться ликвидировать9.

Обсудив в прениях обвинительное заключение по делу Промпар­тии и одобрив деятельность ОГПУ, собрание единогласно проголосова­ло за воззвание - ко всем работникам искусств, подготовленное прези­диумом ЦК союза Рабис:

...Пусть над предателями и изменниками совершится карающий пролетарский суд.

...В ответ на измену и предательство мы теснее сплотимся вокруг коммунистической партии.

Мы еще сильнее заострим оружие искусства против классового врага.

Мы еще крепче и бодрее выполним свою почетную миссию культур­ного шефа над Красной Армией.

Мы еще глубже окунемся в гущу социалистического строительства.

Мы добьемся превращения искусства в подлинное орудие перевоспи­тания масс, в величайший рычаг коммунистической пропаганды.

Мы проявим величайшую бдительность ко всем проискам классово­го врага на идеологическом фронте!

Долой вредителей-интервентов!

Да здравствует ЦК партии и ее вождь товарищ Сталин! Да здравствует искусство, разящее старый мир и наших классовых врагов и строящее новое социалистическое общество!10

Станиславский не отличался политической зоркостью.

Но он твердо знал, что племянник и сестры Рябушинские невинов­ны. У него не было «колебаний», что делать. Пользуясь своими связями в верхах, он немедленно, получив страшное известие еще за границей, кинулся спасать брата, племянника и его семью.

В том же ноябре 1930 года - митинга и воззвания Рабиса — Стани­славский обратился к Енукидзе. Среди вариантов письма к Енукидзе первых дней его пребывания в Москве есть такой:

Остается у меня угнетенное состояние, страх и беспокойство за моего родного племянника д-ра Михаила Владимировича и его жену. Я пи­сал Вам о них из-за границы и теперь по приезде решился вновь беспоко­ить Вас, так как они до сих пор сидят в заключении. Племянник мой, я в том ручаюсь, а также его жена, — люди не антиправительственные, и меня не покидает тяжелая тревога за них, как за честных граждан, и за племянника, кроме того, как за тяжело больного человека с грудной жа­бой. Очень прошу Вас передать всем, от кого зависит, мою просьбу уско­рить дело освобождения их под мое поручительство.

Так как я уже обращался к Вам по этому вопросу и, может быть, этим утруждаю Вас, то не найдете ли возможным передать эту мою просьбу Иосифу Виссарионовичу, с которым мне из-за моей болезни не представится близкого случая увидеться и переговорить.

Если Вы найдете необходимым показать мое письмо И.В. или посо­ветуете мне написать ему отдельно, не откажите в любезности уведо­мить меня.

С искренней признательностью и глубоким почтением..., — осталось в черновиках (1.2.№ 6482/2).

Может быть, Станиславский писал Сталину. Но президентский ар­хив, в котором хранятся обращения к вождю, закрыт для граждан. А в отправленном Енукидзе письме упоминаний об Иосифе Виссарионови­че нет. Оно подшито к архивно-следственному делу Алексеевых и Н.П.Рябушинской. Значит, дошло до адресата:

Милый, добрый Авель Софронович!

Я только что отблагодарил Вас за Вашу ласку и заботы обо мне и снова мне приходится обратиться к Вам с большой, тяжелой просьбой.

Облегчите, если можете, ужасный гнет моей души. Он давит и не дает жить.

Мой племянник Михаил Владимирович и его жена Александра Пав­ловна Алексеевы до сих пор сидят в заключении.

Я знаю их, как себя — самого; я знаю наверное, что они не могут быть виноватыми в преступлении. В их судьбу вкралось трагическое не­доразумение. Если бы я не был в этом так уверен, я бы не посмел писать Вам эти строки. Спасите их, детей, всю семью больного, исстрадавше­гося брата. Ведь арестованный Михаил Владимирович страдает такой же тяжелой болезнью сердца, как и я сам. У него грудная жаба.

Может быть, мне окажут доверие и выдадут их обоих - на по­руки.

Не сердитесь па меня за этот вопль. Он вырвался из глубокого горя, в которое мы все погружены после момента ареста близких людей. Душевно преданный

К. Станиславский

1930 - 20-XI Москвап.

Все, что могли делать родные для Михаила Владимировича и сес­тер Рябушинских, они делали.

Заявления с просьбой передать заключенным бельевые и пищевые передачи писали дочь Алексеевых Таня, Татьяна Михайловна, сотруд­ница Библиотеки имени Ленина, и тетка Михаила Владимировича Зи­наида Сергеевна Соколова.

К их просьбам прилагались медицинские справки о состоянии здо­ровья Михаила Владимировича. Оно требовало перевода больного с тюремных нар в лазарет.

15 декабря 1930 года с просьбой разрешить передачу племяннику Михаилу Владимировичу обратился к «товарищу следователю» народ­ный артист Республики.К.Станиславский.

Но дело неуклонно продвигалось к трагической развязке. В конце декабря 1930 года МОУНИ (Управление недвижимым имуществом) выдало ордер на вселение в две комнаты Алексеевых в Харитоньевском, где жили дети арестованных, посторонних жильцов. Это означало, что готовится выселение Алексеевых и Рябушинской.

Станиславский не находил покоя. Он писал Г.Г.Ягоде, зампреду ОГПУ, оперуполномоченным, допрашивавшим обвиняемых, следовате­лям. Он просил Ягоду «смягчить участь» Алексеевых, не разлучать му­жа с женой и если они будут высланы — позволить им ехать до места на­значения за его счет:

Я, зная Ваше доброе ко мне отношение, глубоко уверен, что Вы сде­лаете, что зависит от Вас, - очень, очень прошу Вас простить меня за беспокойство и позволить мне надеяться, что Вы не оставите без по­следствий мою просьбу. Примите мое искреннее уважение и предан­ность... (1.2.№ 6644)

Усилия были напрасны. Над драматургией жизни, развивавшейся по законам античного рока, Станиславский был не властен. Она и в те­атре ему не удавалась.

Запись в дневнике Владимира Сергеевича от 24 января 1931 года:

Разговор с Костей. Его обошли, все погибло (1.2.№ 15825).

20 апреля 1931 года судебное заседание коллегии ОГПУ постано­вило: осужденных за шпионаж М.В.Алексеева, А.П.Алексееву и Н.П.Рябушинскую заключить в концлагерь сроком на десять лет, счи­тая срок с 17 июня 1930 года, имущество конфисковать, а семью вы­слать.

И после вынесения приговора Станиславский обращался: к Ягоде; к прокурору Верховного суда СССР; к Генеральному прокурору СССР; стучался во все возможные правительственные инстанции и персональ­но к главам политических и судебных ведомств со своими личными «тяжелыми просьбами», с «воплями» и «гнетом» души. Пытался смяг­чить приговор, облегчить участь осужденных и их детей. Убитый горем, не опускал рук:

Я знаю, я уверен, что они не могут быть повинны в столь тяжких преступлениях. Для меня нет сомнений, что они больше оговорены, чем виновны, —

писал он Вышинскому, возглавлявшему отдел частных амнистий при ЦИК СССР, когда все уже было решено (1.2.№6590/1). Снова и снова умолял власти смягчить приговор «племяннику моему Михаилу Владимировичу Алексееву, врачу-прозектору Басманной больницы, и жене его Александре Павловне Рябушинской (по специальности естест­веннице)» (1.2.№ 6587).

В томе исполнительной переписки по делу Промпартии подшито письмо, помеченное 25 апреля 1931 года - Красикову, прокурору Вер­ховного суда СССР:

Глубокоуважаемый Петр Ананьевич

Мой племянник, Михаил Владимирович Алексеев, врач-прозектор Басманной больницы, и жена его Александра Павловна Алексеева осужде­ны на десять лет в Концлагерь.

Ввиду болезни племянника (грудная жаба), — я подал ходатайство в отдел частных амнистий ЦИК'а СССР, об смягчении приговора.

К Вам я позволяю себе обратиться с своей усердной просьбой, за­ключающейся в следующем. В случае приведения приговора в исполнение, несмотря на поданное мною ходатайство, я прошу:

1). Отправить осужденных на место ссылки за счет родственни­ков.

2). Не разлучать моего племянника с его женой (ввиду его тяжелой и мучительной болезни) во все время отбывания наказания.

3). Не назначать больного на тяжелые физические работы.

4). Не высылать из Москвы детей их - дочери Тятьяны 19 лет, и сына Сергея 15лет (который еще учится), находящихся намоем ижди­вении.

Простите за причиненное беспокойство, но меня заставляет обра­щаться к Вам большая тревога за участь больного, близкого человека. Облегчением участи обвиненных Вы бесконечно обяжете меня и дадите возможность более спокойно продолжать мою работу. С глубоким почтением

Народный Артист Республики

К. Станиславский

1931 -25- IVn.

«В один лагерь можно послать» — разрешил великодушный Петр Ананьевич. И что-то неразборчивое пометил насчет детей.

29 апреля 1931 года дети Алексеевы - Татьяна Михайловна и Сер­гей Михайлович, проживающие по Малому Харитоньевскому переулку, получили повестку явиться 4 мая на площадь Дзержинского, д. 1, 2 этаж, окно 12 со справками о составе семьи и с места службы и учебы.

Оставить на жительство в Москве внучатых племянников, взятых на иждивение, - Татьяну Михайловну Алексееву и Сергея Михайлови­ча, учащегося 42-й школы Бауманского отделения Народного образова­ния, — «ввиду [...] безвыходного материального положения, а также за неимением кого-либо из близких вне Москвы» — Станиславский молил Красикова вторично (1.2.№ 6651).

Все дальнейшее — в дневниковых записях Владимира Сергеевича:

\* КХ.Стаииславский. \*\* Т.М.Алексеева.

3 мая

Тяжелый разговор с КС С\* [...]

Завтра, вероятно, решается участь детей [...]

4 мая

Утром был у Тусеньки\*\*. Она не служит. Был на Лубянке, там ви­делся с Сережей и Тусенькой. Вернулся домой. Весь день лежал и спал. На­строение скверное [...]

5 мая

Узнал, что Мика и Александра Павловна уезжают 7 с/г. [...]

6 мая

Был у Тусеньки. С Сережей пришел домой. У Тусеньки готовят в до­рогу Мику, Александру Павловну и Надежду Павловну [...]

7 мая

Утром в 9 1/4 поехал к Бутырке. Там Туся, Сережа ~ Мика болен. Домой с Сережей [...]

Из-за болезни Михаила Владимирович отправку осужденных отложили. А 11 мая 1931 года он скончался в Центральной тюремной больнице якобы от воспаление легких. Тело со следами побоев было пе­редано Владимиру Сергеевичу и Станиславскому.

11 мая

Вечером дежурил на «Царской невесте» [...], была американка. До­ма узнал [...] о кончине Мики! Господи, упокой его душу!

12 мая

Утром приезжала Зина\*, говорили о похоронах Мики. Завтра кремация Мики [...]

13 мая

День кремации Мики [...]

19 мая

Ездили на отпевание Мики [...]

20 мая 1931 года сестры Александра Павловна Алексеева и Надеж­да Павловна Рябушинская, высланные из Москвы, отбыли к месту ссылки.

2 июня

Говорили на дворе с КСС. От Александры Павловны получено извес­тие [...] (1.2.№ 15825)

\* З.С.Соколова

В записной книжке Владимира Сергеевича появился адрес: «Каре­лия, почт. отд. Попов остров. К.П.П. 1-ое отд. Р.У.О.».

25 мая был снят арест с вещей Михаила Владимировича. Их полу­чила совершеннолетняя Т.М.Алексеева. Станиславскому удалось добить­ся отмены конфискации имущества А. П.Алексеевой. В томе исполни­тельной переписки по делу Промпартии подшита квитанция, датирован­ная тем же числом: «Т.М.Алексеева написала заявление в ОГПУ. Часть вещей отца, выданных ей, она добровольно, по ее усмотрению, жертвует в Осовиахим». Имущество Н.П.Рябушинской было конфисковано.

10 сентября

Грустно, пусто на душе [...] 12 сентября

Тяжелый разговор с КСС [...] —

записывал Владимир Сергеевич в дневнике.

На этот раз братья говорили о поездке детей в Карелию. Они каж­дый год посещали мать и тетку.

Сестры в ссылке работали по специальности: Алексеева как бакте­риолог, Рябушинская как врач, Станиславский не оставлял попыток спасти ссыльных. О том, что они «работают безукоризненно», он писал Вышинскому в феврале 1936 года:

Обе они - и Алексеева и Рябушинская - всю свою сознательную жизнь занимались общественно полезным трудом (1.2.№ 6590/1).

Станиславский надеялся, что его характеристика людей, которых он знал «очень хорошо, очень близко», поможет ему в хлопотах о сест­рах. Ои снова и снова обращался в инстанции - в ЦИК, ОГПУ, проку­ратуру. Твердил, что «до ареста и после они честно трудятся», просил принять во внимание, что они люди немолодые и нездоровые, одной со­рок восемь, другой сорок девять лет, что «работа по месту заключения для них - сверх сил», что они «быстро истощаются» и тяжело перено­сят климат. Он уже не просил о пересмотре дела. Он просил ускорить их возвращение к детям, в Москву. Та же просьба «за моих близких родст­венников» - в письмах Станиславского к «уважаемым товарищам» — Г.ГЯгоде и И.А.Акулову, с 1933 года — прокурору СССР:

Обеих я знаю очень хорошо: их жизнь, работу, их отношение к Советской власти. С полным убеждением могу сказать, что все, что с ними случилось, — их беда, а не их вина. Перед Советской властью за ними нет никакой вины. Только эта уверенность в них дает мне спо­койную решимость обратиться с просьбой к одному из высших блюс­жителей революционной законности в Советском Союзе, к т. Акулову (1.2.№ 6650).

Срок наказания тем временем перевалил за половину. Но в 1937-м на Александру Павловну Алексееву и Надежду Павловну Рябушин-скую, отбывавших срок иа принудительных работах, было заведено но­вое уголовное дело, по которому они схватили «вышку». Решением тройки НКВД Карельской АССР за антисоветскую агитацию и пропа­ганду среди ссыльных сестры были приговорены к ВМН — высшей ме­ре наказания и в один день — 20 сентября 1937 года — расстреляны.

Такую справку дал отдел информации Министерства внутренних дел России.

Второе следственное дело А.П.Алексеевой и Н.П.Рябушинской получить из Карелии не удалось.

...Станиславский трогательно опекал брата. Отправлял его — поч­ти насильно — на лечение в академическую здравницу в Узком. Приво­зил ему из-за границы ноты и лекарства. Просил — требовал — пользо­ваться его автомобилем.

«Надо жить» - говорили чеховские герои.

И Владимир Сергеевич постепенно возвращался к жизни. Конеч­но, тоска подкатывала. Он кряхтел, но — только в дневничке, в коро­теньких подневных однострочных, как прежде, репликах.

Он привык и умел много работать.

Работа спасала его.

Он заседал в репертуарной коллегии театра как ее член.

Присутствовал на всех прослушиваниях новых опер.

Разучивал с певцами оперные партии, поработав предварительно с братом над партитурой и мизансценами.

Занимался с актерами по вводам в старые спектакли.

Репетировал с хором и солистами.

Почти ежедневно дежурил на вечерних спектаклях.

И ежегодно выезжал с театром на утомительные для него гастроли по Союзу.

Станиславский заботливо опекал и несовершеннолетнего Мики-ного Сережу, взятого иа иждивение.

Подросток-сирота был непокорен, нестандартен. Таких советская школа-казарма недолюбливала. То приходилось писать наркому про­свещения РСФСР А.С.Бубнову с просьбой оказать содействие сыну умершего племянника в поступлении в Электротехиикум МООНО им. Г.М.Кржижаиовского. То — начальнику ГУУЗа товарищу Петровскому о переводе Сергея Алексеева на дневное отделение Электрорабфака имени Ленина. То Станиславский хлопотал о поступлении юноши в Энергетический институт. Но Сережу везде проваливали по политгра-

моте. Наконец осенью 1937 года его зачислили иа первый курс красно­знаменного Механико-машиностроительного института им. Н.Э.Бау­мана. Казалось, все наладилось.

Но на том московская биография Сергея Михайловича Алексеева, праправнука Владимира Семеновича Алексеева, потомственного почет-

Владимир Семенович Алексеев

Александр Владимирович Алексеев + Елизавета Михайловна Бостаижогло

II. А. Алексеев

Сергей Владимирович Васильевна (ее ма'

Алексеев + Елизавета ть - Мари Варле)

М.А. Алексеева + С.И.Четвериков

А.А. Алексеева + Д.И.Четвериков

Зинаида Сергеевна (Соколова)

Любовь Сергеевна (Струве, Корганова, Бостаижогло, Очкина)

8 детей (И.Д.Четвериков)

Копе тантал i Сергеевич (Станиславский)

Д.И.Четвериков

Владимир Сергеевич Алексеев + П.Л.Захарова

Татьяна Михайловна Алексеева

А

Сергей Михайлович Алексее»

Николай Владимирович Алексеев

Михаил Владимирович Алексеев + А.П.Рябушинская

Мария Сергеевна (Оленина, Севастьянова, Балашова)

Борис Сергеевич Алексеев

(Нюша) Анна Сергеевна (Штекер, Красюк)

(Юра) Георгий Сергеевич Алексеев + А.Г. Струве

3 емка

2 дочери и сын

Вера Владимировна Алексеева

Александр Владимирович Алексеев

Династия Алексеевых - третье, четвертое и пятое колена 407

ного гражданина Москвы, основателя экспроприированной в 1917-м фабрики бывшей «Владимира Алексеева», закончилась.

Хлопоты великого деда за Таню и Сережу, внучатых племянников, Алексеевых пятого колена от Владимира Семеновича, были напрасны.

Дети были обречены разделить судьбу родителей, врагов народа.

Первым арестовали в доме Рябушинских в Малом Харитоньев­ском переулке и препроводили в Бутырскую тюрьму мужа Тани — Тать­яны Михайловны — Дмитрия Ивановича Четверикова, двоюродного внучатого племянника Станиславского. Он только что получил диплом инженера-химика и поступил на службу в Химико-технологический институт.

Дмитрий Иванович Четвериков родился в 1908 году в Дрездене, в Германии..Он приходился внуком Александре Александровне, урож­денной Алексеевой, и внучатым племянником Николаю Александрови­чу Алексееву. Его прабабкой была Елизавета Михайловна Бостаижогло, «нелиберальная старуха», антипод «либеральной старухи» Елизаветы Васильевны Алексеевой, прадедом — Александр Владимирович Алексе­ев, старший брат отца Станиславского Сергея Владимировича, а пра­прадедами - Владимир Семенович Алексеев, основатель канительной фабрики «Владимир Алексеев» и Михаил Иванович Бостаижогло, ос­нователь табачной фабрики «М.И.Бостанжогло и сыновья».

Сергей Иванович Четвериков, двоюродный дед Дмитрия Ивано­вича, бывший владелец Городищенской суконной мануфактуры, совла­делец с Владимиром Сергеевичем Алексеевым Даниловской камволь­ной прядильни и с Алексеевыми — фабрики «Владимир Алексеев» (в 1893 году он занял на ней место Николая Александровича Алексеева), — после Октября 1917-го примкнул к антисоветской организации «На­циональный центр». Ои ратовал за демократическую Россию, которая должна была победить большевиков. Зимой 1918-го он попал в Бого­родскую тюрьму, В Богородске у него было имение. Потом несколько раз ВЧК препровождала его на Лубянку, пока его дочь, осевшая в Швейцарии, не добилась визы для престарелого отца. Из Швейцарии Сергей Иванович приветствовал нэп. Но дети его Сергей Сергеевич, выдающийся генетик, и Дмитрий Сергеевич, занимавшийся математи­ческой статистикой, оставались в СССР, и Сергей Иванович был осто­рожен в высказываниях.

Это уже ничего не решало.

Дмитрий Иванович Четвериков, муж Татьяны Михайловны Алек­сеевой, внучатой племянницы Станиславского, и сам двоюродный вну­чатый племянник Станиславского, •— их браком Алексеевы и Бостаи­жогло переплелись еще раз, кажется последний, — обвинялся в том, что, будучи контрреволюционером и профашистски настроенным (родился в Дрездене), вел среди знакомых антисоветскую пропаганду, допуская при этом клеветнические выпады против товарища Сталина и высказы­вая одобрение террористическим методам борьбы с советской властью. За все эти преступления против советской власти Особое совещание при НКВД отправило его на 5 лет в исправтрудлаг. С первым отходив­шим из Москвы эшелоном в феврале 1938 года он выехал в Котлас, в распоряжение Котласского отделения Ухтпечлага НКВД Горьковской железной дороги для дальнейшего следования в Воркуту1'1.

Свой срок Дмитрий Иванович окончил в Темниковском лагере МВД Мордовской АССР в поселке Явас и задержался там до 1947 года, работая вольнонаемным без права выезда.

Тут и встретился Дмитрий Иванович с Сережей Алексеевым, младшим братом его жены.

Сергея Михайловича Алексеева, двадцати одного года от роду, сту­дента-первокурсника Механико-машиностроительного института им. Н.Э.Баумана, арестовали через полгода после ареста Дмитрия Ивано­вича, без санкции прокурора и без подписи на ордере. «Алексеева Сер­гея Михайловича за контрреволюционную агитацию заключить в ис-правтрудлагерь сроком на пять лет», — постановило Особое совещание при НКВД СССР.

Сережа работал на Беломорканале, на строительстве узкоколейки в Коноше-Котлас. Срок наказания его истек в Усть-Ижемском лагере, где он остался работать вольнонаемным. А потом, списавшись с Дмит­рием Ивановичем, он переехал в Темниковский лагерь.

Родные, потомки почетных московских граждан сбивались в клан - далеко от Москвы.

Но тут подоспело распоряжение, запрещавшее бывшим заключен­ным работать в лагерях по вольному найму. И Сергей Михайлович уе­хал в Златоуст. Кто-то пообещал ему место на мебельной фабрике.

В 1949 году его ждал второй арест и еще 10 лет в Речлаге МВД в Воркуте. Его взяли в Златоусте и осудили в Москве. За ту же антисовет­скую агитацию плюс статья о террористических наклонностях.

Из положенных 10 лет второго срока Сергей Михайлович отбыл семь лет и один месяц.

20 августа 1954 года он отправил на имя Генерального прокурора СССР запрос:

С первого дня моего ареста я пытался найти ответ — для чего, для пользы какому делу понадобилась моя жертва? И только после выявле­ния в 1953 году гнусной банды Берия и прочих мне стала проясняться возможная причина [...]

Поэтому теперь, спустя пять лет после моего ареста, когда резко изменился режим, я имею возможность писать с уверенностью, что моя жалоба дойдет до Вас и будет рассмотрена™.

Изложив суть своего второго дела, Сергей Михайлович просил пе­ресмотреть его, «и если Вы найдете в чем-либо мою вину, то прошу не отказать разъяснить мне ее».

Конечно, вины не было никакой, но только 15 августа 1956 года, написав еще несколько запросов Генеральному и Главному прокуро­рам СССР, он добился освобождения и полной реабилитации. По обо­им делам.

Ни в Златоуст, где он женился незадолго до ареста, ни в Москву Сергей Михайлович не вернулся. Остался в Воркуте и занимался изоб­ретательством.

В Москве не было жилплощади.

И сил хлопотать о ней уже не было.

Да и с возрастом юношеская задиристость сменилась «какой-то вя­лостью» в характере. Как у деда Владимира Сергеевича.

В Воркуте платили северные. А он любил большие деньги, любил отдыхать в Крыму, любил рестораны, кахетинское вино, икру, осетрину, ананасы, шоколад... Будто он никогда не был советским зеком и не ел лагерной баланды. Алексеев-Рябушинский, праправнук потомственных почетных московских граждан, был рожден на свет совсем для другой жизни.

Иногда по дороге в Крым он заезжал в Москву. Но в Москве его никто не ждал. Дед Владимир Сергеевич, который пригрел бы его, умер в начале 1939-го, через полгода после смерти Константина Сергеевича.

Умер Сергей Михайлович Алексеев, сын Михаила Владимирови­ча, которого Чехов знал шестнадцатилетним, в начале 70-х от инсульта в доме престарелых в городе Сыктывкаре, недалеко от тех мест, где бы­ли расстреляны его мать и тетка и где прошла большая часть его ни за что пропавшей жизни.

Вся она уложилась в два его следственных дела, пылящихся в ар­хиве ФСБ.

\* \* # \* \*

Никто из внуков и правнуков Михаила Ивановича Бостаижогло, купца первой гильдии, потомственного почетного гражданина Москвы, основателя табачной фабрики «М.И.Бостанжогло и сыновья», дожив­ших до 1920-х, не помышлял об отъезде, хотя со «старой жизнью», стро­ившейся вокруг фабрики, фундамента их благосостояния и добрых дел, пришлось проститься. Никто из них не запятнал себя эмиграцией. «Бе­зумств» и «храбрости» Амфитеатровых не было в их природе. Как и по­литического самосознания Александра Валентиновича. Все Бостанжог­ло — и респектабельные, и беззаботные в «старой жизни» — приспосаб­ливались к жизни «новой», вяло-покорно ложась под колеса истории, как писал Амфитеатров о Раневской и Гаеве в 1904-м.

В 1918-м фабрику «М.И.Бостаижогло и сыновья» национализиро­вали, нарекли «Красной звездой», а Михаила Николаевича Бостаижог­ло, внука Михаила Ивановича, кузена Станиславского со стороны мате­ри, бывшего с 1891-го директором-распорядителем дедовской фабрики, оставили при бухгалтерии — кассиром. Имевший на бостанжогловских предприятиях до революции 40% паевого капитала, как и его брат Васи­лий Николаевич, Михаил Николаевич с 1918-го выдавал на «Красной звезде» по табелю зарплату своим бывшим наемным рабочим.

В 1920-м, после расстрела «чрезвычайкой» Василия Николаевича, Михаила Николаевича «вычистили» из «Красной звезды». Но он полу­чил место кассира в Первой студии Художественного театра. Помог В.В.Готовцев, состоявший в дирекции Первой студии, муж его племян­ницы Жени Смирновой.

Владимир Васильевич спасал «своих». Ои и обнищавшую Наташу Смирнову, сестру своей жены, ту, что летом 1902-го рисовала портрет Чехова и навеяла ему образы Ани в «Вишневом саде» и Нади Шумииой в «Невесте», пристроил в театр. Наташа рисовала как художник по го­ловным уборам шляпки для постановки в 1923 году шекспировской ко­медии «Укрощение строптивой».

В прошлом бонвиван, балетоман и знаменитый удачливый картеж­ник, выигравший фантастически крупную сумму у купца Михаила Абра­мовича Морозова, Михаил Николаевич Бостаижогло после национали­зации фабрики, но особенно после расстрела брата Василия Николаеви­ча в июле 1920-го неузнаваемо переменился. Стал безропотным, болез­ненно тихим...

Но его трагедия была впереди, после нэпа.

Как и трагедия семьи Александры Николаевны Гальнбек, родной сестры братьев Василия и Михаила Николаевичей Бостаижогло.

Бывшая певица Мамоитовской оперы, Александра Николаевна за­долго до революции сошла со сцены и жила в Загорске, бывшем Серги-евом Посаде, интересами детей — Валентины и Бориса Гальнбеков, правнуков Михаила Ивановича Бостаижогло. И подрабатывала редки­ми частными уроками английского, немецкого й французского, которые давала детям из семей таких же «бывших», как и она.

Этих же детей Борис Александрович Гальнбек частным образом учил музыке.

Не окончивший последнего курса смирновской гимназии, три года проучившийся в Филармоническом училище по классу фортепиано, Борис Александрович до революции вел праздную жизнь. В 1913-м он и его кузен Василий Васильевич Бостаижогло, сын Василия Николае­вича, женились иа двух сестрах-еврейках, артистках варьете, перед свадьбой окрестив их. Александра Николаевна приняла невестку, Васи­лий Николаевич выгнал Василия Васильевича из дома. Василий Васильевич Бостаижогло;

дети Александры Николаевны — Борис и Валентина Гальнбеки;

дети Елены Николаевны Бостанжогло-Смирновой — Николай Сергеевич Смирнов и «смирновские девицы», как называл их Чехов;

дети Владимира Сергеевича Алексеева и Анны Сергеевны Алексе-евой-Штекер, дети Владимира Григорьевича и Елизаветы Васильевны

В.САлексеев

С.В.Алексссн + Е.В.Яковлева

(ее мать -Мари Варле)

К. С. Алексеев (Станиславский)

Николай Сергеевич Смирнов

Татьяна Сергеевна Смирнова

Михаил Иванович Бостаижогло

Николай Михайлович Бостаижогло + Мария Васильевна Яковлева (ее мать - Мари Варле)

Е.Н. Бостаижогло + С.Н.Смирнов

Евгения Сергеевна Смирнова + В.В.Готовцев

Елена Владимировна Готовцева

В. 11 Бостаижогло

I

АЛ [.Бостаижогло + А. А. Гальнбек

Василий Васильевич Бостаижогло

Борис Александрович Гальнбек

Валентина Александровна Гальнбек

Наталья Сергеевна Смирнова + Ш.

Михаил 1 (иколасиич Бостаижогло

Мария Сергеспна Смирнова (Маня) + Александр Семенович Иванов

Татьяна Иванова

Людмила Иванова

Константин Иванов

Династия Бостаижогло - третье, четвертое и пятое колена

Сапожниковой — Алексеевы и Бостаижогло четвертого колена — вмес­те росли, как и их родители. Это была одна компания, которую наблю­дал летом 1902 года Чехов. Все они тем летом увлекались балами: у Ми­ки в Любимовке по случаю его шестнадцатилетия, у Смирновых в Тара­совке, у тети Нюши в Комаровке, на шестнадцатилетии Сони Штекер, у Сапожниковых в Финогеновке. Они успели родиться в XIX веке, во второй половине 1880-х - начале 1890-х. У них были счастливое детст­во и юность. И всем казалось, что «старая жизнь», отлаженная для правнуков прадедами, — навечно. А она оборвалась в 1917-м.

После 1917-го Борис Александрович Гальнбек работал в штате За­горского кинотеатра тапером, кинопианистом, как указывал он в арес­тантских анкетах. Следователь, снимавший с него показания, записал «пионистом» — через «о». Борис Александрович иллюстрировал собст­венными музыкальными импровизациями сеансы немых кинолент. Как Шостакович в эти годы. А также подрабатывал по совместительству в качестве кружковода в клубе ВКП(б), в Политпросвете, за что иа обще­ственных началах вел кружок в средней школе.

Василий Васильевич — Вася Бостанжогло-младший, совладелец до революции и пайщик фамильной табачной фабрики, оставивший юри­дический факультет Московского университета и изгнанный из дома за жену-еврейку из варьете, — специализировался по первичной перера­ботке табачного сырья и много времени проводил «в Черномории», как писал он в арестантской анкете, на юге России, в Турции и Болгарии, где Бостаижогло владели табачными плантациями15.

Арестантские анкеты — единственный способ что-то узнать о мальчиках из той беззаботной компании кузенов и кузин четвертого ко­лена Алексеевых и Бостаижогло, которые «скучно жили», как казалось Чехову, жили, шатаясь с бала на бал. Большинство из них прошло через ГУЛАГ.

Во время первой мировой войны Василий Васильевич Бостаижог­ло служил в царской армии. Демобилизовавшись, развелся и вторично женился иа русской — Надежде Дмитриевне Козыревой, провинциаль­ной драматической актрисе (по сцене Борисевич). После революции они оба, он под сценической фамилией Гравич, играли в Красноармей­ском театре Сергиева Посада с заработком «в два пайка».

В 1920-м его арестовали вместе с отцом как соучастника финансо­вых спекуляций. Он подозревался также в шпионаже, но дела о шпио­наже тогда не завели. Оно раскручивалось позднее, в 1929-м. В доносе, подшитом к его следственному делу 1920 года, говорилось о том, что В.В.Бостанжогло, сын бывшего совладельца табачной фирмы «М.И.Бо-станжогло и сыновья», будучи хорошо осведомлен через бывших со­трудников фирмы о состоянии табачной промышленности в России, связался с табачными фабрикантами в Германии и более трех лет снаб­жал их точными сведениями о табачном деле и рынках в России, за что получал от них через Внешторгбанк большие вознаграждения.

В первый свой арест Василий Васильевич Бостаижогло легко от­делался. Приговоренный к году концентрационных лагерей, он попал под амнистию, вышел на волю раньше срока и устроился разъездным приказчиком в Мосторг, где и служил до 1929-го.

Кока Смирнов, Николай Сергеевич, младший из детей покойной Елены Николаевны Смирновой и пасынок Лили Глассби, своей гувер­нантки, готовился к карьере преемника Михаила Николаевича Бостаи­жогло, своего дяди. К 1917 году он окончил отцовскую гимназию, два курса Коммерческого института, курс юридического факультета в Мос­ковском университете и отлично проявил себя на низших ступеньках лестницы, ведущей к директорскому месту, как завтипографией и скла­дом готовых изделий на прадедовской фабрике «М.И.Бостанжогло и сыновья». На него можно было положиться. Случись что с дядей Миха­илом Николаевичем, Николай Сергеевич Смирнов взял бы дело в свои руки. Уже накануне революционных лет, лишенный художественных дарований — в отличие от кузенов, сыновей Василия Николаевича и Александры Николаевны, а потому крепко державший свой безмен, как говорил о настоящих купцах-фабрикантах Lob-Мунштейн, Николай Сергеевич готов был исполнить свой фамильный долг наследника.

Не пришлось.

Ему выпала другая судьба.

После национализации фабрики в 1918-м до 1920-го Кока, Нико­лай Сергеевич Смирнов, продолжал на ней служить. Как и дядя Ми­хаил Николаевич Бостаижогло, бывший ее директор, получивший должность кассира. Поначалу революции нужны были специалисты. В 1920-м вместе с дядей «вычистили» и Коку. Он стал безработным. Перебивался грошовыми заработками счетовода в управлении Пуш-кинско-Щелковских фабрик, бывших Четвериковских; служил инкас­сатором в мануфактуре «Опросбыт», принадлежавшей в годы нэпа от­цу его второй жены; занимался спекуляцией — скупкой и перепрода­жей ценностей и валюты на черной бирже. И тоже проходил, как и Ва­силий Васильевич Бостаижогло, по делу дяди Василия Николаевича Бостаижогло. Но ареста избежал.

Нэп дал ему вздохнуть, и Николай Сергеевич сменил свою лояль­ность по отношению к Советской власти на сочувствие ей — как указал он в арестантской анкете. Он работал агентом на процентах в издатель­стве Камерного театра, потом — на киностудии Межрабпомфильм, по­том — у владельца фибровой фабрики «Торгвос» — Всесоюзного обще­ства слепых. С должности помощника заведующего этой фабрикой в 1925-м перешел в Гознак, где до своего ареста в 1935-м работал техни­ком отдела снабжения по импорту и переводил специальную литерату­ру с французского, английского, которому его выучила Лили, и с немец­кого для отдела информации Гознака.

И Ивановы, семья театралки Мани Смирновой, старшей из Коки-ных сестер, приспосабливались к «новой жизни». Маня жила далеко от родных. Наверное, писала им. Могла ли она жить без писем?

Но их не найти.

Маня Смирнова-Иванова всюду следовала за мужем. И до револю­ции, и после.

Куда только не забрасывала Александра Семеновича Иванова по­сле революции его профессия инженера-путейца с многолетним дорево­люционным стажем практической работы на железных дорогах России.

Революцию он встретил начальником службы пути Московско-Киевско-Воронежской железной дороги. Был в Курске, потом в Киеве, когда там началась чехарда во власти: немцев сменяли поляки, поляков гетманцы, гетманцев добровольцы, добровольцев — петлюровцы. Власть в Киеве переходила из рук в руки двенадцать раз, — вспоминал о тех днях Александр Семенович.

Октябрьскую революцию он принял как свершившийся факт. Она нисколько не повлияла на его добросовестность в деле. Он как до, так и после 1917 года следил за рельсовым хозяйством, обеспечивая безопасность движения пассажирских и грузовых составов. При влас­ти белых войск и в гражданскую войну служил помощником началь­ника Левобережной железной дороги. Вступившая в 1919 году в Киев Советская власть сразу подключила его к восстановлению разрушен­ной транспортной сети и к организации Наркомата путей сообщения Украины. И в дальнейшем Советская власть использовала его, круп­ного дореволюционного спеца, на командных должностях. Пока не подвела в 1933 году черту под его «контрреволюционной вредитель­ской деятельностью».

Его советская карьера складывалась благополучно.

В 1920-м ои получил должность начальника пути всего Левобе­режья, потом — должность помощника начальника Юго-Западной же­лезной дороги. В 1921-м его перевели в Москву, в НКПС — Наркомат путей сообщения СССР, назначив инспектором технического управ­ления. Это был пик его карьеры «на почве Соввласти», как говорил беспартийный Александр Семенович. Находясь иа руководящих должностях, он так и не вступил в партию большевиков. Что было почти невозможно.

В Москве он встретился с такими же, как и он, технически образо­ванными специалистами: И.А.Небесовым, старшим консультантом сек­тора капиталовложений ЦПТУ — Центрального планово-транспортно­го управления; В.В.Шуховым, помощником начальника этого управле­ния в НКПС. С Шуховым он был знаком с 1917 года: оба работали на Московско-Киевско-Воронежской дороге, Шухов — начальником службы движения, Александр Семенович — в аппарате службы пути. То-то Маня наслаждалась Москвой!

Но очень коротко. К тому же в Художественном в тот год не игра­ли ее любимых чеховских спектаклей и «Братьев Карамазовых» — не было Качалова, Ольги Леонардовны, Германовой, а осенью 1922 года укатили за границу и дядя Костя с тетей Марусей.

Из престижного Наркомата путей сообщения из-за развивавшего­ся туберкулеза Александр Семенович отпросился у Дзержинского, председателя ВЧК и наркома путей сообщения, на юг и получил высо­кие посты на железных дорогах Средней Азии, потом в Оренбурге, по­том на других южных направлениях с центром в Харькове. Им везде бы­ли довольны. И наверху, и подчиненные. Он был необыкновенно при­ветлив ко всем, независимо от ранга. Как специалист имел огромный ав­торитет в коллективе. Начальник военного округа иа Туркестанском фронте, координировавший военные перевозки в Ашхабад, в Ташкент, передавал самому Александру Семеновичу, что Л.Б.Каменев поднял во­прос о награждении его орденом Трудового Красного Знамени. Орден почему-то Александра Семеновича не нашел.

Когда Ивановы жили в Харькове и Александр Семенович был начальником всех южных дорог, с Маней случилась беда. Иа нее на­пали на улице трое бандитов. Александр Семенович тогда одного из них убил, другого тяжело ранил. С тех пор лицо и рука Мани были изуродованы пулевым ранением. Маня в Харькове чуть не сошла с ума, так ей было худо жить с другим лицом и неработоспособной ру­кой и так она боялась мести. Из-за нее Александр Семенович пере­ехал в Воронеж, где получил место начальника Юго-Восточных же­лезных дорог — ЮВЖД.

В Воронеже, подчиняясь в Наркомате путей сообщения непосред­ственно старому другу В.В.Шухову, Александр Семенович работал дольше всего — с 1924 по 1930 год. Шухов курировал в НКПС Ростов­ский узел, сопряженный с Воронежским, и часто приезжал в Воронеж. А Александр Семенович часто ездил в Москву и Маню прихватывал с собой. Женщину с обожженным лицом, приходившую в гости к своей сестре Наталье Сергеевне Смирновой — Наташа жила тогда в комму­нальной квартире в Кривоарбатском переулке, — вспомнил сын Ната-шиного соседа. Он стал актером, а потом — преподавателем по актер­скому мастерству в Вахтанговском училище.

Александром Семеновичем и в Воронеже были довольны. Он по­лучал благодарности, их заносили в его личное дело. Ежегодно его пре­мировали месячными путевками в санатории Крыма и Кавказа. В сен­тябре 1928 года, когда он отдыхал с детьми в Крыму, ои привел их в до­мик Чехова в Ялте. Затесавшись в толпе туристов, рассматривавших дом и сад, посаженный руками Чехова, он наблюдал за Марией Павлов­ной Чеховой. К ней подойти не решился, постеснялся напомнить о себе и Мане и представить ей детей. Только в 1929 году, к 25-летию со дня кончины Чехова, он написал сестре писателя письмецо. Мария Павлов­на сохранила его в своем архиве:

Уважаемая Мария Павловна!

В первой половине сентября месяца прошлого года, будучи в Крыму, я со своим семейством счел долгом посетить домик Антона Павловича. Увидев, с какой любовью (да иначе и быть не может) Вы храните па­мять об Антоне Павловиче, по выходе из домика я присел на лавочку око­ло парадного с тем, чтобы собрать впечатления, овеянные тихой грус­тью. Подошла шумливая толпа молодежи — очевидно экскурсантов. Один из пришедших молодых людей, не помню, или постучал, или позво­нил в дверь. К вышедшей прислуге развязно был обращен вопрос, очевид­но, вызванный надверной дощечкой: «Антон Павлович дома?» Прислуга под такой же развязный смех «шутке» остальных экскурсантов молча захлопнула дверь.

Через минуту вышли Вы и стоявшему перед дверью «шутнику» буквально ответили: «Антона Павловича нет дома — дома его сестра Мария Павловна». Моментально смех стих, лучшего ответа нельзя было ожидать, чтобы сконфузить человека, который, я уверен, по выходе из домика после осмотра сильно страдал за свой первый вопрос. Этот слу­чай мне хочется напомнить Вам в день памяти об Антоне Павловиче, как сестре и хранительнице Музея, лучше которой никто бы не сумел со­хранить дорогие черточки Чехова для любящих его.

Примите мое уважение к Вам.

АМвапов (П.1.К.90.Ед.хр.46).

В дом Чехова стучалась другая эпоха.

Александр Семенович Иванов был в новой жизни весь из прошлого.

И Немирович-Данченко, часто бывавший в Ялте и в Доме-музее Чехова, наблюдал паломничество экскурсантов к Чехову: «Героически-ми заботами сестры Антона Павловича дом благополучно пережил раз-руху гражданской войны. Ею же, Марией Павловной, в образцовом по­рядке содержится музей. Сотни туристов со всех концов Советского Союза, юных строителей новой жизни, наполняют его ежедневно и с жадным интересом вглядываются в каждый уголок, в каждый портрет» (111.2:225).

Нет, не всем юным строителям новой жизни были дороги черточ­ки Чехова, Кому-то из них, кто не родился у матери Марии Сергеевны Смирновой и отца Александра Семеновича, было совсем неинтересно вглядываться в каждый уголок барского дома с огромным окном в сад и в каждый портрет незнакомца. Чехова, скорбевшего о гибели дворянских усадеб, ие изучали в школах.

В конце 1920-х Александра Семеновича впервые посетили мысли, совершенно ему несвойственные: «Не обычные для меня жизнерадост­ные розовые мечты о лучшем будущем моем и моей семьи». Так, совсем по-чеховски, он сам написал в своих показаниях следователю НКВД, его допрашивавшему.

Оглядываясь назад, он пытался осмыслить, что же с ним произош­ло с конца 1920-х16.

В конце 1920-х он не мог прокормить семью из пяти человек на од­ну зарплату совслужащего на транспорте. Иа транспорте платили хуже, чем в промышленности. Подрабатывать было некогда, да и негде.

В конце 1920-х каждый недоучившийся инженер, рядовой диспет­чер или даже начальник грузовой группы, рабски исполнявший безгра­мотные распоряжения комиссаров на дороге, метил на его место и еще выше, над ним, норовя его направлять и им командовать.

А из Москвы присылали столько бумаг, столько инструкций по ре­организации аппарата управления и административных органов, что ра­ботать стало невыносимо. В мозгах возникала путаница от противоре­чивых директив центра. Александр Семенович думал, что постарел, а ему еще не было пятидесяти. То следовало внедрять «обезличенную ез­ду», и на комсостав дороги надевали форму. То отменяли ее. То вводили снова. То обязывали увеличивать вес и удлинять плечи перевозок. То предписывали добиваться невиданного размаха и разворота строек. То преследовали за раздувание капиталовложений в них.

Александр Семенович едва успевал соответствовать курсу. На­чальник дороги ничего не решал, он только грамотно, как мог, выполнял предписания и распоряжения НКПС и местной партийной администра­ции, строго взыскивавшей с исполнителей.

Он жил далеко от Москвы, в ежедневном завале работой.

Московские приказы и личные московские контакты с коллегами из НКПС, его друзьями, выбивали из равновесия. И гасили присущую ему жизнерадостность.

Он видел, как рос в столице произвол репрессивных органов, кри­тиковавших старых специалистов.

Он видел, как за пустячный иногда поступок «выбрасывался» ра­ботник, имевший за собой «солидные годы и опыт беспорочной службы».

Он видел, как выходили — вышибались из строя в Москве и исче­зали лучшие, «идеальнейшие» люди. Инженер Шухов, например. Алек­сандр Семенович с недоумением читал в газетах, что в НКПС обезвре­жена контрреволюционная организация из числа старых инженеров, ставившая целью приведение железных дорог страны в такое состояние,

при котором ослаблялась ее экономическая мощь. На этой почве долж­ны были начаться, как писали газеты, массовые выступления населе­ния, особенно рабочих и служащих транспорта, против Советской вла­сти. Органы безопасности, славные чекисты вовремя обезвредили контрреволюционеров. Самое удивительное состояло в том, что руково­дил ядром разгромленного заговора в НКПС и группой злоумышленни­ков из ЮВЖД — Шухов, а арестованные в Воронеже люди, служившие под началом Александра Семеновича, признали себя виновными в неве­роятных преступлениях: в подрыве Советской власти и создании кри­зисных ситуаций на транспорте. Шухов, оказалось, занимался разруше­нием подвижного состава, тормозил рационализацию, срывал режим экономии, составлял раздутые перспективные планы, отягчавшие бюд­жет и вызывавшие непроизводительные расходы.

Александр Семенович по делу Шухова и Воронежскому делу не проходил и своих позиций на службе не утратил. Напротив, в 1929 году он избирался членом ЦИК СССР пятого созыва и членом союзного Со­вета ЦИК. Еще действовала инерция? А в 1930-м его перевели в Сверд­ловск с предоставлением роскошной квартиры в центре города и назна­чили заместителем начальника крупнейшей в СССР Пермской желез­ной дороги.

В 1931 году его избрали членом Свердловского горсовета депута­тов трудящихся.

Маня Смирнова-Иванова была просто счастлива переезду. Она окунулась в свою стихию. В Свердловске, крупном в сравнении с Воро-нежом, культурном центре СССР, она снова жила, дышала музыкой и театром. Теперь она отдавала предпочтение опере перед драмой. В Свердловском театре оперы и балета она слушала все подряд: «Евгения Онегина», «Царскую невесту», «Фауста», «Русалку», и ие по разу. Хо­дила сначала на спектакль, потом на певцов. О премьере «Фауста» на­писала тете Зине Соколовой и дяде Володе Алексееву, сестре и брату Станиславского, предлинное письмо. Так она прежде писала Ольге Ле­онардовне, Антону Павловичу и дяде Косте о той, счастливой «старой» жизни, полной музыки и театра. В Свердловске пели дяди-Костины ученики.

Ученики Алексеевых по Оперной студии Станиславского пели во многих театрах страны. В Свердловске партию Фауста пел воспитанник студии Н.Н.Белугин. Маня писала его учителям, и с подробностями, как она умела и любила: «Весь «Фауст» поставлен в гравюрных тонах — черный, белый, коричневый — и деревья, и дома, все такое. И балет и хор в белом с черным. Только Вальпургиева ночь — яркие краски, полу­голые с черным черти и почти голый балет. Среди сцены большое воз­вышение, и сцена все время вертится. Очень красивая, бурная, красоч­ная постановка» (1.2.№17239). Белугин в роли Фауста не просто Мане понравился. Он ее очаровал — тонкостью, благородством, изяществом фигуры, нежным голосом. Она спешила сообщить московским учите­лям Белугииа, что тот готовит партию князя в «Русалке» Даргомыжско­го. Зато актер, исполнявший партию Зибеля, ее огорчил. Она считала, что Зибеля не должен петь мужчина. Словом, Маня была в своем репер­туаре. Как будто театр по-прежнему был всей ее жизнью. Ее всепогло­щающим, как прежде, в ее девическую, чеховскую пору Художественно­го театра, высшим смыслом.

«Новая жизнь» ничуть не изменила ее.

И к тому, что ее лицо и рука изуродованы, она привыкла. Она чув­ствовала себя счастливой. Несмотря ни на что. Вопреки всему. Как Со­ня Войницкая после ночного разговора с Астровым. И восторженности в ней не поубавилось, как и любви к искусству, отраде ее души.

Пусть Москва и Басманная с большим старым домом Бостаижог­ло далеко.

Маня никогда не забывала его.

Разве можно забыть свое детство, если она вся — оттуда. Она гордилась мужем, детьми, семьей.

«Живем мы в мире и согласии, чего же еще», — кажется, эта чехов­ская строка, отданная прекраснодушному Вафле в «Дяде Ване», стала выражением ее сути Такой характер. Она гордилась сыном Костей — комсомольцем, активистом; дочерьми — Милочкой, созданной для до­ма; Таней. Таня училась иа химика и играла в самодеятельности. Снача­ла у Тани были школьные драмкружки, Дома пионеров, в 1930-х — ин­ститутская театральная студия. Как-никак, а в ней тоже гены ее прапра­бабки Мари Варле, француженки-актрисы, бабки Станиславского, от которой — его гений. Маня чувствовала эти гены в дочке и поощряла ее любовь к сцене.

Хотя связи с прошлым резко оборвались. Прошлое затаилось в ду­ше. Здесь, в Свердловске, никто не знал, что она — из семьи московских табачных фабрикантов Бостаижогло и что покойный отец ее — бывший статский советник, личный дворянин. Воспоминаниями о детстве, о юности, о Европе, о любимых Италии и Швейцарии, куда ее в первый раз возил отец летом 1902 года, как раз перед Любимовкой с Чеховыми, а потом она с сестрами ездила до революции чуть ли не ежегодно, она ни с кем не делилась. Даже с детьми. Так было лучше.

Всех согревали ее домашние застолья. Гости — соседи и сослужив­цы мужа каждый вечер набегали к Ивановым на пироги. Она пекла их по старым бостанжогловским турецко-греческим рецептам. И хотя год от года Ивановы нищали, проживая старые Манины вещи, стол Маня сервировала по всем правилам, которых никто, кроме нее, кажется, не помнил. Впрочем, настоящие, стопроцентные советские люди, те, что из пролетариев и трудового крестьянства, презирали этот грошовый уют и домашние радости. Маня часто слышала за спиной: мещанка. Даже от своих московских родственников Готовцевых. А она благоговела перед Владимиром Васильевичем, артистом Художественного театра. Горди­лась и им, и младшей сестрой Женей. Женя служила в Комакадемии, а потом в библиографическом отделе Ленинской — бывшей Румянцев-ской библиотеки!

И вдруг — только у Ивановых могло быть это «вдруг» — без всяких объяснений Александра Семеновича понизили в должности до кон­сультанта при директоре-комиссаре и переселили из центра города в ве­домственную многоквартирную развалюху. Теперь семья Ивановых — двое взрослых и трое детей — ютилась в одной коммунальной комнате. За стеной жил сосед инженер И.Е.Берляндт — заместитель начальника отдела эксплуатации дороги, холостяк. Им еще повезло: попался слав­ный человек, еврей из Киева, 1900 года рождения. Не то, что ленинград­ской тезке Мани — Марии Сергеевне Алексеевой-Балашовой, ее млад­шей двоюродной тетке.

Изгнанный из руководящих кадров, персонально прикрепленных к распределителю продуктов №5 Уралторга, Александр Семенович те­перь вместе с Маней, его иждивенкой, часами простаивал в общих оче­редях за урезанным пайком, перехватывая взгляды шарахавшихся от него прилично одетых людей. Он стыдился своего старенького полу­шубка, купленного в 1913-м, до войны, и испытывал «безумную» вину перед своей обезображенной замухрышкой-женой, затесавшейся в ее ие раз перелицованном, заплатанном и заштопанном пальто среди высоко­поставленных шикарных дам в лисах, подъезжавших к распределителю.

Маня ие совсем понимала, что происходит.

Вернее, совсем ие понимала, совсем не разбиралась ни в Воронеж­ском деле, задевшем подчиненных Александра Семеновича, ни в Шах-тинском деле — оно проходило в Москве в мае — июле 1928 года: груп­па инженеров и техников обвинялась в создании контрреволюционной вредительской организации в разных районах Донбасса. Пятерых обви­няемых по Шахтиискому делу приговорили к расстрелу, остальных — к различным срокам заключения.

48 человек расстреляли в связи с делом «вредителей в снабжении продуктами питания». Этот приговор был оглашен в сентябре 1930-го.

Газеты пестрели «рабочими откликами». Пролетариат требовал: «Вредители должны быть стерты с лица земли!» «Известия» вышли с лозунгом иа первой странице «Раздавить гадину!» и возглавили кампа­нию за награждение ОГПУ орденом Ленина. Враги народа разоблача­лись даже в вождях, делавших Октябрьскую революцию. В 1929 году был обвинен в антисоветской деятельности и выслан из СССР сам «Бог карающий», словами Станиславского, — Л.Д.Троцкий.

Все это никак не вмещалось в сознание Александра Семеновича Иванова. Он искренне казнил себя за свою политическую безграмот­ность: он не испытывал положенного в таких случаях торжества по по­воду победы страны над внутренним противником, над предателями.

От того, что происходило с Маниными родными в Москве, Ивано­вых бросало в дрожь.

В 1929-м, когда Ивановы еще жили в Воронеже, арестовали Мани-ного кузена Васю — Василия Васильевича Бостаижогло и дядю, тишай­шего Михаила Николаевича.

За Васей с 1920-го тянулся «шпионский» след — след связи с Бос-таижогло-эмигрантами.

Михаила Николаевича арестовали исключительно за «богатую фа­милию».

Бывшего потомственного почетного гражданина Москвы наказали

— при полном отсутствии улик — лишением прав проживания в Моск­ве, Ленинграде и областях этих городов, Киеве, Харькове и Одессе. ОГ­ПУ потребовало от него прикрепления лишенца к определенному мес­ту жительства за пределами означенных точек.

Выбрав Воронеж, Михаил Николаевич 2 декабря 1929 года выбыл из Москвы. В Воронеже «милого дядю» встречала Маня, Маня Смирно­ва-Иванова. Собственно, из-за племянницы он и остановился на Воро­неже. Но Александра Семеновича скоро перевели в Свердловск. И Ми­хаил Николаевич остался совсем один.

17 августа 1931 года он умер в психиатрической горбольиице ЦЧО

— Центральной черноземной области. Не выдержал, видно, «новой жизни». И хоронить его было некому.

Василия Васильевича Бостаижогло, Васю-младшего обвинили в том, что он, бывший коммерческий агент Мосторга, уволенный из Мос-торга по сокращению штатов, вступил в договоренность с табачными дельцами в Германии на предмет организации в Европе табачного про­изводства под фирмою московских Бостаижогло, с тем чтобы конкури­ровать на внешнем рынке с табачными изделиями из России. В резуль­тате русский листовой табак был якобы продан германскому табачному тресту за бесценок.

В конце 1920-х дело Василия Васильевича, начатое в 1920-м, об­росшее дополнительными подробностями о его контактах с греческими и германскими родственниками, завершилось постановлением Особого совещания при коллегии ОГПУ о высылке в Северный край сроком на три года. Обвиненный по делу о вредительстве и шпионаже, Василий Васильевич Бостаижогло в ноябре 1929-го, в соответствии с постанов­лением Особого совещания при коллегии ОГПУ, отбыл в Каргополь-скую ссылку. Через восемь месяцев его перевели в Коношу, потом в Ша-лакушу, потом в Няндом. Его жена и теща ездили к нему в Каргополь.

Василий Васильевич занимался в ссылке литературой по животновод­ству и играл в драмкружках. А в его деле уже лежал следующий донос о том, что он имеет фотоаппарат и снимает моменты перевозки древеси­ны, производимой административно высланными, и надписи на крестах умерших кулаков-переселенцев. Кроме преступного фотографирова­ния, Бостаижогло якобы делал какие-то записи в блокнот.

Фотоаппарата у Василия Васильевича не было. Он был у другого ссыльного. Но это не важно.

В стране победившего социализма воцарялось безумие, абсурд как норма жизни.

Василию Васильевичу Бостаижогло предстояла долгая лагерная жизнь. Он умер 2 мая 1953 года, отбывая очередной десятилетний срок, к которому был приговорен в ноябре 1950 года Ярославским областным судом.

Кузена Василия Васильевича и Маниного кузена Бориса Алексан­дровича Гальибека арестовали летом 1930 года в Загорске, бывшем Сер-гиевом Посаде. Его обвинили в контрреволюционных настроениях и антисоветской агитации среди местных граждан. Граждане свидетельст­вовали: Гальнбек происходит из семьи крупного купца Бостаижогло по материнской линии и представляет собой разложившегося интеллиген­та. Ои вращается среди «бывших» — киязей и лишенцев. В его разгово­рах только и слышны жалобы на плохую жизнь. Ко всем мероприятиям Советской власти ои относится враждебно, насмешливо. Служит он Со­ветской власти лишь по необходимости, не имея других средств к суще­ствованию. А по политической своей морали, наклонностям, складу ха­рактера и взглядам на жизнь ои тунеядец: скорее предпочел бы ничем не заниматься.

Загорские граждане были единодушны в осуждении «бывшего». Кто-то из вызванных по делу свидетелей, защищая Бориса Александро­вича, убеждал следствие, что к активным выступлениям против Совет­ской власти по своей трусости ои не способен, хотя осуждать ее отдель­ных представителей втихомолку, ворчать и высмеивать их исподтишка — это в его духе.

После долгого «запирательства» Борис Гальнбек сознался, что на душе его есть грех: он отказался однажды играть на вечере антирелиги­озного характера, но исключительно по причине физического недомога­ния в тот день. А по отношению к Советской власти он не совершил ни одного преднамеренно злостного поступка, и если и позволил расска­зать анекдот, то это — он чистосердечно покаялся — от обывательщины, от своей мелкомещанской, буржуазной сути, которую он обязуется в бу­дущем преодолеть17.

Решением тройки ОГПУ Московской области Борис Александро­вич Гальнбек был осужден к высылке в Сибирь сроком на 3 года. Свое наказание он отбыл в Западно-Сибирском крае, в селе Вово-Ильинка (от Владимир Ильич?) Колпашевского района.

По окончании срока ему запрещалось правилом «минус два» про­живать в Москве, Ленинграде и в областях этих городов.

Выйдя на свободу, Борис Александрович поселился в Ростове-Ярославском, преподавал фортепиано в музыкальном техникуме. Детей у него не было. В 1963-м в день столетнего юбилея Станиславского он неожиданно объявился: дал интервью корреспонденту ярославской га­зеты «Северный рабочий» о своем великом двоюродном дяде, кузене его матери Александры Николаевны Бостаижогло — Гальнбек.

В 1963-м Борису Александровичу — 73. Он высок, всегда подтянут, любит стихи и музыку, сам пишет стихи и сочиняет музыку, — говорили о нем соседи. Из семейных реликвий у него сохранился старинный ма­теринский фотоальбом. Александра Николаевна вклеивала в него фото­графии с дарственными. На обороте одного из групповых снимков над­пись: «Саше Бостаижогло», под ней три автографа: Владимира Сергее­вича Алексеева — он, как всегда, у рояля, Константина Сергеевича — он на переднем плане — и Ивана Николаевича Львова, репетитора мальчи­ков и режиссера первых спектаклей Алексеевского кружка. И дата: фе­враль 1882 года.

Иа другой фотографии — двадцатилетний Константин Сергеевич в роли Рамфиса в «Аиде». На обороте — его автограф и дата первого спектакля в красноворотском домашнем театре: 28 февраля 1883 года.

В альбоме Александры Николаевны — ее фото в жизни, в ролях, сыгранных в Алексеевском кружке, и в оперных партиях у Мамонтова, фото Алексеевых, Бостаижогло, Штекеров, Сапожниковых, Соколовых - семьи Зинаиды Сергеевны, Смирновых - семьи сестры Александры Николаевны Елены Николаевны, фото Марии Петровны Лилиной с де­тьми. И конечно, любимого кузена Александры Николаевны Кости Алексеева-Станиславского.

В своем интервью «Северному рабочему» Борис Александрович вспомнил и Любимовку, когда на даче Алексеевых близ его, бостанжог-ловской дачи в Тарасовке жил Чехов. В лето 1902-го ему двенадцать лет. Корреспондент ярославской газеты записала с его слов: «Чехов очень любил ловить рыбу, но питал отвращение к червякам и насаживать их на крючки брал Борю Гальнбека. Мальчик с охотой шел на рыбалку, т.к. Антон Павлович никогда не оставался в долгу, а дарил своему помощ­нику конфеты, яблоки».

Может быть, это Боря и подцепил на крючок чеховской удочки са­пог или калошу вместо червяка?

А молва грешит на Мику — Михаила Владимировича Алексеева.

Умер Борис Александрович Гальнбек в Ростове Великом иа следу­ющий год после столетнего юбилея Станиславского.

В Ростове Великом арестовали в последний раз в 1950 году Васи­лия Васильевича Бостаижогло. Может быть, кузены, выдворенные из Москвы, на склоне лет поселились вместе?

...Аресты в Москве, в Наркомате путей сообщения и на Пермской железной дороге начались в январе-феврале 1933 года.

Александра "Семеновича Иванова арестовали последним, четыр­надцатым, в конце апреля, когда следственными показаниями по делу «О контрреволюционной вредительской организации на Пермской же­лезной дороге» Александр Семенович, как ее руководитель, «достаточ­но изобличался». Организация якобы ставила конечной целью своей деятельности свержение Советской власти путем создания экономиче­ской разрухи в стране.

Уже в день обыска и ареста на квартире его допросили. Он подпи­сал каждую страницу, записанную оперуполномоченным с его слов. Все дальнейшие показания он писал собственноручно в тюремной камере ДТО — дорожно-транспортного отдела ОГПУ.

Вину свою он признал сразу.

Излагая с мельчайшими техническими подробностями все факты своего личного вредительства в проектировании схем крупнейших транспортных узлов в Воронеже и Свердловске и оценивая огромный ущерб, нанесенный государству, он думал, кажется, об одном: как огра­дить жену и детей от ответа за него.

Чистосердечно каюсь и прошу ради возможности выработать ис­тинных работников Советской власти из моих детей дать мне возмож­ность искупить мою вину усиленным трудом и пощадить меня.

Он навешивал на себя свои «противосоветские мысли».

Все, что строилось под его руководством с конца 1920-х, оказыва­лось в его показаниях пропитанным их ядом.

Он принял решение — всемерно помочь следствию и выстраивал версию следствия о контрреволюционном заговоре, им возглавляемом. Он делал это с такой степенью скрупулезности, что холодному сердцу его многостраничные технические записки с детальным обоснованием строительных проектов, накопившихся за жизнь в профессии, могли бы показаться бредом гоголевского сумасшедшего, если бы их кто-нибудь читал. Но их никто не читал. Предупреждая эти подозрения и отводя их, он спешил их опровергнуть:

Мое сознание является окончательно продуманным, от него я не откажусь ни при каких обстоятельствах, а, наоборот, дополню, уточню и заострю его в последующих показаниях.

Он бесконечно дополнял, заострял и уточнял сознание своей ви­ны. И только просил у органов поставить его тотчас же в тягчайшие ус­ловия местности и жизни, чтобы он мог немедленно отдать свой труд и опыт на пользу и процветание советского строительства на транспорте и на рост могущества советской власти:

Прошу избавить моей работой от стыда за преступные поступки сбившегося с пути отца и мужа — моих детей и жену, вынужденную те­перь с больною раненой рукой зарабатывать средства работою на пи­шущей машинке.

Это сквозная линия его сознания.

Коллегия ОГПУ своим обвинительным заключением от 7 декабря 1933 года великодушно заменила полагавшуюся инженеру А.С.Ивано­ву по статьям 57-07 и 58-22 УК РСФСР высшую меру наказания — ВМН — на 10 лет ИТЛ — исправительно-трудовых лагерей. С тягчай­шими условиями местности и жизни, о которых просил для себя осужденный, проблем не существовало.

Сосед Александра Семеновича по квартире инженер Берляндт, его подчиненный, не признавший своей вины, получил 8 лет ИТЛ. Но все равно его настиг расстрел, уже в Бамлаге, где он отбывал свой срок, — за принадлежность к контрреволюционной троцкистской шпионской вре­дительской организации, обезвреженной местными чекистами.

Александр Семенович Иванов умер в Ухтпечлаге 2 декабря 1936 года, не встретившись с кузеном своей жены Дмитрием Ивановичем Четвериковым. Тот прибыл в Ухтпечлаг в феврале 1938-го.

В середине 1930-х пришла очередь и Коки, Николая Сергеевича Смирнова, младшего из правнуков Михаила Ивановича Бостаижогло, основателя табачного дела, пополнить список репрессированных Бос­таижогло, родившихся в Москве потомственными почетными граждана­ми. При аресте у Коки изъяли коллекции марок и 22 иностранных жур­нала. Это была серьезная улика против арестованного, подозреваемого в принадлежности к контрреволюционной фашистской организации.

С такой анкетой, как у него, арест был неизбежен. Нельзя было скрыть от следствия своего происхождения. Он чистосердечно при­знался и в том, что в 1920-м был расстрелян его дядя Василий Никола­евич Бостаижогло. И в том, что другой его дядя, Михаил Николаевич Бостаижогло, был приговорен к ссылке в Воронеж. За что были аресто­ваны и отбывали наказание его кузены Василий Васильевич Бостаи­жогло и Борис Александрович Гальнбек, Кока в самом деле не знал. И о том, что арестован Александр Семенович в Свердловске, Кока не знал тоже. Он указал в анкете в разделе о родственниках старый свердлов­ский адрес Мани и Александра Семеновича в центре города.

За «нет за что», как говорила Лили Глассби, его гувернантка и впоследствии мачеха, Николай Сергеевич получил три года исправт-рудлага. В мае 1935 года он был отправлен первым эшелоном в Мари-инск, в распоряжение начальника управления Сиблага, и по окончании срока был освобожден. А потом, в соответствии с правилом «минус шесть», прописался в деревне Левино Медынского района Смоленской области. Здесь он был вторично арестован районным отделением НКВД за антисоветскую агитацию среди колхозников. Показаниями 14 свидетелей он изобличался еще и в том, что, имея тайный замысел по­кинуть страну, пристально следившую за ним, способствовал немецким властям на временно оккупированной территории в сборе продуктов и теплых вещей для фашистов среди местного населения.

Предъявленных обвинений он не признал, но был приговорен в июне 1942 года военным трибуналом 49-й армии к 10 годам исправтруд-лага.

Умер он в одном из лагерей Сибири в 1943-м, а в мае 1989 года по­лучил реабилитацию. Без всякого запроса и по обоим делам. Детей и у него не было. Просто пришел его черед в Генеральной прокуратуре РСФСР, пересматривавшей в плановом порядке сваленные в архивах НКВД — КГБ — ФСБ штабеля следственных дел.

Сюжет его жизни уложился во вполне «обыкновенную историю». Одну из многих историй «эпохи исчезновений».

...С арестом Александра Семеновича Маня, Мария Сергеевна Ива­нова, урожденная Смирнова, совсем оторвалась от Москвы. Боялась по­дать о себе знак. Боялась навредить родным. И неизвестно, узнала ли она о смерти мужа. Впрочем, ее преданность близким не имела границ. Вряд ли она упустила из виду своего Шурика.

Но она твердо знала, что Александр Семенович невиновен.

О смерти Станиславского 7 августа 1938 года она узнала по радио и из газет.

Радио — черная тарелка — и «Правда» или «Известия» были в каждом доме.

Смерть дяди Кости всколыхнула ее раненую душу. И Маня позво­лила себе открыть ее. Кажется, в последний раз. Она написала Марии Петровне Лилиной.

Время, историческая катастрофа, прокатившаяся по стране и по ее семье, мало изменила ее. И дочь Таню она вырастила похожей на себя, поклонявшейся Ольге Леонардовне и спектаклям дяди Кости в Художественном. Таня Иванова присоединилась к Манииому соболез­нованию Марии Петровне Лилиной, потерявшей великого мужа.

Маня Смирнова, Мария Сергеевна Иванова протянула женский чеховский характер от конца XIX века, из «старой жизии» в «новую» — до начала 1940-х, из прошлого в будущее, совсем не такое счастливое, как мечталось чеховским Ане Раневской и Пете Трофимову.

И все же в этом будущем с его ГУЛАГ 'ом на месте истребленных Вишневых садов много света. Душевного света Мани Смирновой и Та­ни Ивановой, двоюродных племянницы и внучатой племянницы Ста­ниславского, скорбевших о его кончине. И миллионов таких же, как они: зрителей его спектаклей в Художественном или причастившихся к его «Жизни в искусстве». Спектакли и книга Константина Сергеевича разбудили в них «чувство правды», пусть частичной, усеченной, но, может быть, самой важной: правды личной — сердечной, человеческой. Вся правда была скрыта от них. Но и эта — нравственная правда, рыцарем которой остался дядя Костя до конца дней и в жизни, и в искусстве, — помогала и им в античеловечном мире оставаться людьми.

13 августа 1938 года Мария Сергеевна Иванова, урожденная Смирнова, по матери - Бостаижогло, вдова врага народа, скончавшего­ся в Ухтпечлаге при отбытии наказания, писала Марии Петровне Лили­ной, вдове Станиславского, из далекого Свердловска:

Дорогая Марш Петровна,

7-го в 12 часов ночи услыхали по радио печальную весть о смерти дяди Кости. И первая мысль, после острой боли, пронзившей мое сердце, была о Вас, дорогая, любимая Мария Петровна! Как я бы хотела быть с Вами в родном Художественном театре у гроба горячо любимого незаб­венного дяди Кости, поклониться ему до земли и поблагодарить его от всего сердца за все прекрасное, что он нам дал.

Все эти дни мои мысли и чувства летели к вам «в Москву, в Моск­ву...» из далекого мрачного Свердловска. Но я так была подавлена величи­ем и красотой смерти дорогого дяди Кости, что ни разу не плакала. Толь­ко сегодня, когда я увидала в «Известиях» фотографию дяди Кости в гробу и рядом Вашу гладенькую головку, и такое печальное личико Кирил­лы\*, все прошлое восстало передо мной, и я горько заплакала. Сколько большой грусти и любви в фигурах Ивана Михайловича и Василия Ивано­вича\*\*, которые, не отрываясь, смотрят на дядю Костю. И сколько, сколько чудесных воспоминаний связано у меня с дядей Костей, с Вами, с дорогим Художественным театром. Вся моя юность, даже детство. В первую же зиму я видела «Царя Федора Иоанновича» 5раз. Но самое мое любимое, самое трогательное воспоминание это — ночь, все спят, и Со­ня с Астровым едят сыр, и как Вы его резали неумело из середины. И только после конца действия мы восклицали — да ведь это были дядя Ко­

\* Кирилла Романовна Барановская-Фальк.

\*\* Иван Михайлович Москвин и Василий Иванович Качалов.

стя и Мария Петровна! А Вершинин — какой красавец, как я понимала Машу и какая со мной была истерика на первом спектакле, папочка на­силу вывел меня из зала. А «Вишневый сад»-... при виде его дорогой фигу­ры с анчоусами и словах — «Я ничего не ел. Сколько я выстрадал...» — я никогда не могла удержаться от слез.

Кулисы Художественного театра, в первый же антракт (на пре­мьерах) лечу рассказывать впечатление и со всех сторон слышу: «Маня, ну как?», «Мария Сергеевна, зайдите к нам-то!» Но я прямо лечу к Вам и к Ольге Леонардовне, к своим любимицам. Потом стараюсь пробрать­ся к дяде Косте. Это гораздо трудней. Василий Иванович, мягко улыба­ясь, говорит: «Что же, попытайтесь!» Строже всех Василий Васильевич Лужский и Александров. Но иногда я пробивалась. И милый дядя Костя, слушая мои восторги с такой доброй, доброй, как у бабушки Елисаветы Васильевны, улыбкой, говорил: «Ну, уж ты всегда в восторге! Тебе все нравится». Сам отлично сознавая, что все в восторге.

Дорогая Мария Петровна, поцелуйте от меня крепко Киру и пере­дайте ей мое сочувствие. А где Игорь? Все в Давосе? Передайте мой го­рячий привет Ольге Леонардовне, Ивану Михайловичу, Василию Ивано­вичу, Владимиру Ивановичу\* и ото всей души сочувствие их большому го­рю. А дорогой могилке дяди Кости низко поклонитесь и снесите букетик васильков.

Как трогательно Владимир Иванович поспел к похоронам и встре­тил своего соратника на его последнем пути.

Осиротел Художественный театр без дяди Кости!..

Черкните мне хоть открытку, чтобы я знала, что Вы получили это письмо: Свердловск, ул. Декабристов, д. 40, кв. 10.

Маня Иванова, урожденная Смирнова (1.2.№21182/1).

Майя видела чеховские спектакли дяди Кости так живо, так тре­петно, как будто не прошло сорока лет со дня их премьеры в Художест­венном. И ни семейная трагедия, ни смерть дяди Кости не могли засло­нить их. Взять хотя бы этот «сыр» — в ночной сцене Астрова и Сони из «Дяди Вани». Точно так же писала Чехову его приятельница, художни­ца М.Т.Дроздова по свежим впечатлениям после третьего представле­ния «Дяди Вани», а Чехов пометил на ее письмеце — «99, XII»: «Доктор разговаривает с Соней около буфета, он так естественно ест сыр и гово­рит, и все настроение ночью, любящая Соня, все такое нервное» (11.10:600).

И ни слова Маня, урожденная Смирнова, по матери Бостаижогло, ие сказала о себе.

\* Немирович-Данченко.

В тот же конверт она вложила письмецо старшей дочери: Дорогая Мария Петровна!

Простите, что я так бесцеремонно обращаюсь к Вам. Но мне хо­чется высказать Вам свое сочувствие в Вашем большом горе — это не только Ваше горе. Это горе всего русского народа, горе всех, кто любит и понимает искусство.

Мне почему-то кажется, что мы с Вами давно знакомы, и Вы пред­ставляетесь такой близкой, родной — таким был для меня и дядя Костя. Быть может потому, что мама его называет всегда «дядя Костя», а мо­жет и потому, что я очень люблю сцену. Мама вырастила меня такой же театралкой, как она сама. Вообще не понимаю, почему я не пошла на сцену, а стала химиком. И теперь вместо театра мой удел — лаборато­рия или завод. Но кроме того у меня уже десятилетний стаж работы в драмкружках. 1де бы я ни была, куда бы я ни приезжала, я прежде всего вступала в драмкружок, а если его не было, организовывала сама и сама же вела его. И основное, что всегда руководило мной, —■ было «чувство правды», которому такое большое значение придавал Константин Сер­геевич. Это чувство помогает мне не только на сцене, но и в жизни. Если я рассказываю какую-нибудь, подчас выдуманную историю, я прежде всего верю в то, что говорю, верю сама, что это действительно произо­шло со мной. И слушатели мои мне верят. Иногда я настолько убеждаю себя в действительности происшествия, что потом, уже оставшись од­на, начинаю вспоминать, когда же это было со мной? И не могу сообра­зить...

А как хорошо, легко чувствуешь себя на сцене, когда веришь себе!

Я много раз замечала: когда образ, создаваемый мной, мне понятен и близок, когда я верю в то, что окружает меня, а главное, верю в себя, в свои поступки и слова, — тогда и слова эти текут сами собой. Забыть роль в такую минуту невозможно. Тогда я чувствую, что и публика мне верит. Но лишь только проскользнет одна фальшивая нотка, лишь толь­ко на одно мгновение я пойму, что я — Таня Иванова, а не Лаутская, или Василиса, или Фетинья Мироновна, — все пропало. Я начинаю «играть» и трудно снова войти в колею, снова зажить ролью.

Вот этот театральный закон, понимание этого «чувства правды» открыл мне Константин Сергеевич, и, работая над каждой новой ролью, я с благодарностью думаю о нем, и он встает передо мной — такой вели­чественный, такой мудрый и прекрасный. И теперь не хочется верить, что его уже нет. Это неправда! Он жив и вечно будет жить в горячих молодых сердцах своих бесчисленных поклонников и учеников! Поверьте этому и Вы, дорогая Мария Петровна, и Вам не будет так тяжело.

Целую крепко.

Таня Иванова (1.2.№21182/2).

Станиславский был для Мани последней духовной опорой. После его смерти она как-то поникла, потерялась. И однажды, в начале войны, отстояв продуктовую очередь в магазине, по дороге домой попала под машину.

Два дня пролежала в коридоре в больнице и умерла. Смерти она не боялась.

Была боль. Страха не было. Она ждала, когда Бог призовет ее к се­бе на небеса. Ведь она знала, знала, всем существом своим знала: когда наступит ее час, она покорно умрет, Бог сжалится над нею, и она увидит жизнь светлую, прекрасную, изящную и на теперешние несчастья огля­нется с умилением и с улыбкой. И не словами, а верой, горячей, страст­ной, как молитва, должно быть, уже откуда-то сверху накатывала на нее теплая волна: «Мы отдохнем! Мы услышим ангелов, мы увидим все не­бо в алмазах, мы увидим, как все зло земное, все страдания наши пото­нут в милосердии...»

Смерть ее в коридоре жалкой переполненной свердловской гор-больницы военного тыла была «величественной и прекрасной».

Как смерть Чехова. И как смерть Станиславского.

А следы Маниного сына Кости, 1915 года рождения, надо думать «истинного работника Соввласти», на что крепко надеялся милейший Александр Семенович, принимая иа себя несовершенные преступления и наказание за них, теряются где-то в Сибири иа золотых приисках. Ра­зыскать его не представляется возможным. Ивановы — самая распрост­раненная в России фамилия и самая распространенная судьба.

\*\*\*\*\*

Из всей молодежи, крутившейся вокруг Чехова в Любимовке в 1902 году, писатель выделил двоих — пятнадцатилетнюю Наташу Смирнову и девятнадцатилетнего Дуняшиного Володю. Ни Маню, ни Мику, ни Соню Штекер, ни Борю Гальнбека, но из двадцати пяти моло­дых людей, что отмечали фейерверками Микино шестнадцатилетие, Чехов приметил две незаурядные личности: Наташу — художницу и Володю Сергеева - Владимира Сергеевича Сергеева, пра-Аню и пра-Петю Трофимова - по версии Станиславского. В недоучившемся девят­надцатилетнем гимназисте были отчетливо выражены задатки ученого-гуманитария.

Чехов словно бы чувствовал излучавшуюся ими энергию жизни. Из всех Алексеевых и Бостаижогло четвертого колена династий только эти двое сумели вписаться в советскую действительность. Они многого добились. Впрочем, трудно сказать, исполнили ли они предназначение, исчерпали ли свой творческий потенциал? Тот, что чувствовал в них

Чехов. Или революция, заставив их служить себе, подчинив их себе, просто использовала отпущенное им природой в собственных идеоло­гических целях? А может быть, и искалечила? Но история не имеет ни сослагательного наклонения, ни обратного хода. Они прожили свои жизни так, как прожили их.

К 1917 году оба преуспели в профессии.

Владимир Сергеевич закончил все свои факультеты и успел изу­чить милую ему античность в университете, в Педагогическом институ­те имени П.Г.Шелапутина в Москве и на местах — в Греции и Риме.

С 1918 года он преподавал в Московском университете. В 1919-м, в связи с революционной перестройкой системы образования, здесь вместо историко-филологического факультета, который он окончил с выпускным рефератом у Р.Ю.Виппера по истории Древнего мира и средних веков, был создан факультет общественных наук с историчес­ким отделением. ФОН просуществовал несколько лет. Филологичес­кий факультет в эти годы работал самостоятельно.

Концепции исторических дисциплин как разделов марксистско-ленинской теории общественного развития человечества от рабовладе­ния до социализма определял М.Н.Покровский, штатный профессор истории ФОНа, он же с 1918 года и до конца жизни, до 1932-го, замес­титель наркома просвещения РСФСР, а также руководитель Комакаде­мии, Института истории АН СССР и Института красной профессуры.

В.С.Сергеев начинал в ФОНе с внештатного преподавания истории.

Концепции Покровского были обязательны как в преподавании, так и в научных исследованиях любого периода мировой истории.

Владимир Сергеевич ие принадлежал к числу марксистски подго­товленных кадров. Воспитанный в условиях старой школы, ученик Виппера, он не мог стать оголтелым красным профессором, руководст­вующимся в науке партийными догматами. Хотя розовато-красноватый оттенок его юношеских взглядов был заметен даже Чехову. Но в изуче­нии основ марксизма и в приятии его он заметно прогрессировал, пре­одолевая в своем мировоззрении, как писали о нем советские энцикло­педии, пережитки буржуазного прошлого.

Не марксист, он с первых лет революции впитывал в себя марк­систскую идеологию и уже в 1922 году опубликовал в первом выпуске сборника «Научные известия. Экономика. История. Право» исследова­ние, написанное в 1917-м и скорректированное для печати под названи­ем «Римский капитализм и сельское хозяйство».

Но в 1920-х ему крепко доставалось от ретивых марксистов за сле­дование терминологии и методологическим положениям Виппера.

Настоящую карьеру Владимир Сергеевич сделал только после смерти Покровского и разоблачения в 1934 году его ошибок. В поста­новлениях Советского правительства о преподавании истории в школах

говорилось, что Покровский, подвергая резкой критике буржуазную на­уку, стоял иа позициях экономического марксизма и допустил поэтому вульгаризацию и извращение ряда вопросов отечественной историогра­фии. Марксистское крыло Покровского в 1934 году было разгромлено, а университетские профессора из старых спецов-историков, последова­телей Покровского, и новые, красные профессора, подготовленные за годы Советской власти, были в большинстве репрессированы.

Владимир Сергеевич невольно, в силу хорошо усвоенных универ­ситетских уроков Виппера и других дореволюционных профессоров от­ступавший от концепций школы Покровского, уцелел. И именно в 1934 году ои получил в университете кафедру истории Древнего мира, кото­рой заведовал до конца жизни, и совместительство в головном Инсти­туте истории АН СССР.

И Наташе Смирновой пришлось переучиваться, чтобы вписаться в «новую жизнь».

Вернее, она сама, добровольно, как и Аня Раневская, кинулась в нее.

Ей было тридцать, когда свершился «Великий Октябрь», и за тридцать, когда в 1918 году в Москве были созданы свободные Высшие художественные мастерские с живописным, скульптурным и архитек­турным факультетами. Вместе со свидетельством об окончании с золо­той медалью частной женской гимназии и курсов на звание домашней наставницы и учительницы русского языка Наталья Сергеевна подала заявление на имя Уполномоченного Народного комиссара по просве­щению по делам государственных художественных курсов: «Настоя­щим заявляю, что я желаю заниматься по живописи». И указала: «Жи­тельство имею: Старая Басманная 35, квартира 2»,й. В 1918-м она жила еще в одной квартире в бывшем собственном доме Бостаижогло с от­цом и мачехой — Лили Глассби, своей гувернанткой, пра-Шарлоттой Ивановной.

Но разве можно было заниматься чистой живописью в стране строившегося и победившего к концу 1920-х социализма, стиравшего всякую индивидуальность, художнице с таким врожденным чувством самостояния, проявлявшимся даже в казеином заявлении: «Я желаю...» Как когда-то, в 1902-м, в письме ее, пятнадцатилетней, к знаменитому писателю Чехову: «Желала бы я знать, как Ваше здоровье и что Вы по­делываете» (И. 1X59. Ед.хр.21:2).

В Высших художественных мастерских (через два года они преоб­разовались во ВХУТЕМАС — Высшие художественно-технические ма­стерские), преподавали П.В.Кузнецов, В.Е.Татлин. Они объявляли про­граммной целью — сближение художественного образования с задача­ми строительства советской культуры. Наташа ие задумываясь пошла учиться у художников-авангардистов и конструктивистов новому язы­ку линий, красок и новому мышлению в искусстве.

Она сильно преуспела в освоении и нового художественного язы­ка, и нового мышления. А когда в 1924 году П.В.Кузнецов, К.С.Петров-Водкин, М.С.Сарьян, Н.П.Ульянов, другие бывшие члены «Мира ис­кусства», «Голубой розы» и им подобных групп художников начала XX века, оставшиеся в Советской России, объединились с графиками, скульпторами и архитекторами — В.А.Фаворским, В.И.Мухиной, А.В.Щусевым, И.В.Жолтовским в общество «Четыре искусства», Ната­лья Сергеевна Смирнова на равных с этими мастерами вступила в него.

Как живописец она участвовала во всех выставках «Четырех ис­кусств», сочетавших классические традиции и авангард с чертами «большого стиля», пока «Четыре искусства» не прекратили свое суще­ствование. Социалистический реализм, одержавший сокрушительную победу над всеми прочими творческими течениями и группами, уничто­жил их как факт художественной жизни СССР и стал единственной ху­дожественной идеологией в СССР.

Жизнь, адаптация к ней сделали Наташу вполне советским худож­ником.

Античная тематика осталась в ее дореволюционном творчестве. Как и европейские пейзажи и европейские города. Они в СССР, изоли­ровавшемся от мира, никого ие интересовали. Да и Наташа по памяти не писала. Она отзывалась живой жизни. А после 1917 года и она, как все, стала невыездной.

В 1930-х она участвовала во всех выставках МОССХа.

В живописи переключилась с пейзажей и натюрмортов иа колхоз­но-совхозную тематику, где мог сказаться, пусть и преображенный со­циальным заказом и акцентом, ее лирический дар, ее чувство природы, русского села как сельской местности и славянских лиц с печатью иа них социалистического образа жизни. Этот дар, отмеченный в ней Че­ховыми, никуда не исчезал. Он оставался в ее полотнах, выполненных в «большом», соцреалистическом стиле.

Особенно плодотворным для карьеры советской художницы был у Наташи 1937 год. На нескольких выставках МОССХа в Крыму, Евпато­рии и Ялте она показала свой цикл «Днепропетровщина». Художествен­ный фонд при Союзе художников командировал ее в сердце Украины, и она отработала командировку в больших живописных картинах: «Об­щий вид совхоза», «Мельница», «Молотьба», «Хата», «Удой на цент­ральной ферме», в портретах сельскохозяйственных рабочих.

Она освоила и смежные прикладные искусства, имевшие в СССР больший спрос, чем чистая живопись. Макетирование, например. Рабо­тала для Толстовского музея в Ясной Поляне и для Лермонтовского в Тарханах. Для Горьковского музея в Нижнем Новгороде сделала макет «Усадьба Кашириных».

Благодаря успеху Днепропетровского цикла и заметным музей­ным макетам ее включили в состав бригады макетно-модельного цеха оформительской мастерской «Всекохудожника». Мастерская участво­вала в подготовке к открытию Всесоюзной сельскохозяйственной вы­ставки в Москве. Бригада работала над изготовлением диорам для трех павильонов: «Коневодство», «Муловодство», «Крупный рогатый скот».

Газета «Советское искусство» выделила из прочих ее диорамы для павильона «Сибирь»: «Каждой области или колхозу, удостоившимся быть представленными на выставке, посвящены щит и расположенная рядом ниша. На щите экспонированы диаграммы и фотографии, в ни­шах - диорамы и продукты высокого урожая - туго налитые золотые колосья, тяжелое сортовое зерно. Художники [...] и Н.С.Смирнова с большим вкусом и очень тщательно сделали все 54 диорамы»19.

Пресса отметила экспериментальный характер ее участка работ по выставке. Наталья Сергеевна сочетала обычные материалы - дерево, крашеный бархат, целлюлозу и металл со «свежей и оригинальной на­турой»: «Очень удачно вмонтировано слегка мореное дерево, ножевая фанера определенных пород [...] Пашня на диорамах выполнена резьбой по дереву», — писала «Комсомольская правда»20.

А в награду ей доверили выполнить макет «Избы в Курейке» для музея в сибирской деревне, где отбывал свою дореволюционную ссыл­ку товарищ Сталин.

Это был пик ее творческой карьеры.

А для себя и для друзей в свободное время, его было немного, она писала маленькие картины маслом и акварелью и раздаривала их: на­тюрморты с вазами из тонкого прозрачного стекла на столе у распахну­того окна, вазы — с букетами цветов, с сиренью; летние пейзажи Подмо­сковья с лугами и лесами у горизонта, как и до революции. Деревья склонялись к осенней воде. Березки с отлетевшими листками перекры­вали вид на церковь. Наталья Сергеевна Смирнова писала предзимний воздух. Писала «тишину». Писала «общий вид» на часовенки и право­славные храмы на высоких холмах вдали от села, с непременной без­людной песчаной проселочной дорогой к храму. Дорога поднималась в горку посреди скошенных трав, написанных в импрессионистской ма­нере. Или посреди блеклых желто-зеленых, выгоревших на солнце пя­тен с темнеющими между ними коричневатыми земными прогалинами, написанных в красках и технике эпохи модерна. Храмы она прописыва­ла подробно, любуясь особенностями и деталями их сложных архитек­турных форм, взмывающих ввысь, но прочно стоящих на земле - сказы­валась школа ВХУТЕМАСа и практика «Четырех искусств». А в Кры­му, где она работала и отдыхала, писала море, мастерски передавая гус­тотой растертых красок и интенсивностью их цвета глубину воды, вы­соту и свет небес: и голубых, со светло-розовым восходом, с воздушио­легкими бегущими облачками, и серовато-фиолетовых, нависавших над темной водой. В душе ее не было мрака. Она светилась неярким, но ров­ным и мягким светом доброты, оставлявшим свет на ее картинах. Как до революции. И крохотная белая точка на линии горизонта — одинокий парус надежды, яркий в ясную погоду, — не исчезала из ее морских пей­зажей.

Ей приходилось много работать для заработка. Она ни от чего не отказывалась. Напротив, заказы искала. С 1934 года на ее руках был чет­вертый муж, человек-развалина, ее погибель. Болезни сделали его стари­ком. Назовем его просто Ш. У него были дети от других браков, их дети и внуки еще живы.

Он появился в ее доме, когда она переехала после всех разводов и жилобменов в Кривоарбатский переулок. Дом стоял в одном типично московском дворике с собственным домом архитектора К.СМелы-шко-ва, ее знакомого по ВХУТЕМАСу. Родившаяся и выросшая в прадедов­ском особняке Бостаижогло на Старой Басманной, она обосновалась в 1930-х а крохотной комнатушке в арбатской коммуналке. Свое послед­нее жилье Наташа оригинально оформила и освятила, вызвав знакомо­го попа. Вера дедов и отцов очень поддерживала ее. В квартире был все­го один сосед, вполне симпатичный, преподаватель истории в средней школе, с женой, его бывшей домработницей, простой хорошей русской женщиной, и с мальчиком, будущим артистом Вахтанговского театра. Наташа его рисовала. Он с нежностью вспоминает ее. Соседа, его отца, он из «бывших», в 1938 году арестовали, в 1939 расстреляли как фин­ского шпиона и в 1980-х реабилитировали.

Ш., будущий Наташии четвертый муж, в 1934 году досрочно осво­бодился из лагеря и жил один, жалкий и беспомощный, в соседнем ар­батском — Денежном переулке. Он увлек и околдовал Наташу, его обо­гревшую, своими рассказами, своим умением красиво говорить, как Пе­тя Трофимов — Аню. Или как Саша — Надю Шумину из «Невесты».

Видно, такой спутник был написан Наташе на роду. А Чехов верно угадал в Ане и в Наде, с нее, может быть, списанных, ее женский тип. И женскую судьбу. Но, скончавшийся до срока, Чехов всего трагизма и из­вращенности подобного союза — святого сердца с болтуном, страдаль­цем и нравственным уродом в частной жизни, — предвидеть не мог.

Ш. говорил Наташе не о будущем, как Петя Трофимов — Ане.

Он не уставал с восторгом и неиссякаемым воодушевлением гово­рить о прошлом. Приукрашивая его. Это его собственное признание. Он хвастался своими подвигами, «вымышляя» их, лепя из себя в конце 1930-х — и громогласно — образ мужественного героя-антисоветчика.

Близкие подле него дрожали и им восхищались.

Нет, он не был ни борцом за веру, ни чеховским недотепой, чуда­ком. Он был, как это ни прискорбно, нравственным калекой, несмотря на аресты и лагеря, через которые прошел.

Наташа завороженно слушала его занимательные истории.

Об отце — дворянине, флигель-адыотанте великого князя Влади­мира Александровича. Отец умер в 1912-м, оставив семье имение в Смоленской губернии и приверженность монархизму.

О самом себе. У него была славная в его изложении биография офицера царской армии. В 1896-м ои окончил кадетский корпус в Пе­тербурге, в 1899-м — Павловское военное училище подпоручиком 1-го Финляндского стрелкового полка. Потом был лейб-гвардейский стрел­ковый полк, потом пехотный и чин штабс-капитана, потом штаб войск гвардии Петербургского военного округа и Царскосельский театр, куда он был прикомандирован и где царь Николай Романов презентовал ему за верность золотые часы. Ш. гордился ими.

В империалистическую он был назначен адъютантом командую­щего 4-ой действующей армии и начальником штаба при начальнике гарнизона на передовой, у западных границ. В 1915-м его произвели в капитаны и назначили исполняющим обязанности штаб-офицера при военно-цензурном комитете. В сентябре 1917-го ои был произведен в подполковники.

Дальше начиналась его советская биография. И тоже славная в его изложении. Он сумел убедить новую власть, что добровольный переход его, в прошлом царского офицера, на сторону красных его реабилитиру­ет. И претензий к нему новая власть поначалу не имела.

Службу белым в Киеве ему простили и забыли.

С 1919 года, после занятия Киева красными, он получал хозяйст­венные должности в РВС и РККА, в 1924-м демобилизовался и осел в Москве.

Октябрьскую революцию и большевиков он ненавидел лютой не­навистью. Иначе, как сволочами и негодяями, их не называл. Конечно, он мечтал о реставрации старой жизни при царе и его генералах.

В первый раз за антисоветские настроения Ш. арестовали в 1927 году. И выслали в Сибирь сроком на три года. В 1928-м срок наказания ему был сокращен на четверть, и остаток срока с учетом амнистии ои от­бывал в Малоярославце Калужской области. Помогла справка, выдан­ная ВКК Санупра Киренского района о его тяжелом инфекционном за­болевании.

Из Сибири, из деревни Макарово Киренского района он получал страшные письма. Писала — сожительница, малограмотная крестьянка, мать троих детей. Она сообщала «много уважаемому» ILL, что после его неожиданного отъезда родила мертвого мальчика, что ОГПУ взяло Фирса Михайловича и расстреляло его. «За что я не знаю». Ей при­шлось продать свою хибару и переехать в соседнюю деревню в бараки. И т.д. и т.п. Старший мальчик пошел там в школу, а она не могла купить ему ни карандаша, ни тетради.

Я не знаю, как жить с тремя ребятишками. Насчет хлеба очень плохо. На четверых выдают два хлеба и как хочеш так и живи выполня­ют хлеба заготовку. Насчет ману фактуры тоже очень плохо дают под заготовку хлеба, а у меня его нет сама получаю пайку2\

Так жила советская Сибирь.

Несчастная просила Ш. не оставлять без ответа ее «прозьбы», на­стойчиво звала вернуться к ней и сама готова была приехать к нему.

В отношениях с женщинами Щ. смолоду был неразборчив, а с чув­ством ответственности попросту незнаком.

Во второй раз его арестовали в 1932 году. Ордер на обыск и иа арест подписал все тот же Г.Г.Ягода. Тут к статьям о контрреволюцион­ной деятельности добавилась еще и статья о терроризме.

Первая жена Ш., дочь бывшего вице-губернатора Житомирской губернии (они поженились еще в Киеве), работала костюмершей в Оперном театре-студии К.С.Станиславского и гардеробщицей в Вах­танговском театре. Она рассказала мужу, как приезжал в театр товарищ Сталин и сколько у него было охраны. Тут-то Ш. и сболтнул на комму­нальной кухне в Денежном, что хорошо было бы Сталина кокнуть, да ие выйдет: у него охраны больше, чем у царя.

Достаточно изобличенный показаниями квартирных соседей, слу­живший до второго своего ареста секретарем научной библиотеки в Гос-проекттрансе Наркомата путей сообщения, Ш. снова был сослан в Сиб-лаг сроком на 10 лет. Жену его тоже арестовали за недонесение на мужа и вместе со слепой и глухой матерью-старухой сослали в Северный край на три года. Оттуда в Москву они не вернулись.

И снова, по медицинским или еще по каким-то причинам, он был досрочно и скоро освобожден. Все обвинения с него были сняты. Такое удавалось немногим.

Он вернулся в Москву, где его и подобрала сердобольная Наталья Сергеевна Смирнова.

Больше никаким репрессиям Ш. не подвергался.

Брак с талантливой художницей, очаровательной, интеллигентной женщиной и двоюродной племянницей Станиславского льстил его са­молюбию. Как и причастность к семье Готовцева, артиста Художествен­ного театра.

Но ненависть к большевикам все крепла, особенно после второго ареста, и съедала его, как и прогрессировавшая на глазах болезнь. Он ед­ва передвигался.

Наталье Сергеевна с ее христианским терпением, измученной без­денежьем и уходом за тяжелобольным, было невмоготу в атмосфере не­нависти. Конечно, она надорвалась. Стала много болеть. Сильно ослабе­ла. В начале 1950-х легла в больницу. Лежала долго. Болезнь лечению не поддавалась. Когда пришла пора забирать ее домой, возвращаться было некуда. Ш. сошелся с дворничихой, та переехала с первого этажа к Ш. в Наташину светелку, оставив двум своим дочкам казенную двор­ницкую.

Наталью Сергеевну сдали в дом хроников. Там она и умерла на 65 году жизни.

В 1957 году Ш. продал ее маленький личный архив в рукописный отдел Третьяковской галереи. В нем — фотографии ее отца и матери — Сергея Николаевича Смирнова и Елены Николаевны, урожденной Бо­стаижогло, сделанные с овальных живописных портретов старых масте­ров, украшавших стены дома Бостаижогло на Старой Басманной.

Есть в этом фонде, кроме документов об образовании, буклеты вы­ставок и газетные вырезки с рецензиями иа макетные работы. Есть цикл ее фотопортретов, еще старинных, молодых и постарше; фотопортреты с художником П.В.Кузнецовым, с ее приятельницей по Училищу живо­писи, ваяния и зодчества скульптором И.В.Крандиевской, где они обе -молоденькие, красотки, в живописных шляпках, целеустремленные — в профиль. И россыпь казенных фото с белыми уголками для печати, на­копившихся за жизнь, — свидетельства того, как она старела и тускнела. Это все, что осталось от художницы русского серебряного века, отме­ченной благословением Чехова, от ее творческих исканий в 1920-х го­дах и затянувшегося расставания со «старой жизнью», в которой она была и талантлива, и счастлива.

То было ее время.

Большая часть ее картин осталась у дочек дворничихи.

Ее живопись еще предстоит открыть специалистам-искусствове­дам как одну из незаслуженно забытых страниц русского изобразитель­ного искусства.

Владимир Сергеевич Сергеев, Дуняшин Володя, в отличие от На­таши Смирновой, Натальи Сергеевны, умирал в почете и уважении, хо­тя и в тяжелую пору начала войны, умирал профессором Московского университета, заведующим кафедрой Древнего мира иа его историчес­ком факультете, автором учебника для университетов и педвузов стра­ны «Очерки по истории Древнего Рима». Им и сегодня пользуются сту­денты, ои ие устарел. Посмертно он был удостоен Сталинской премии как участник коллективного труда «История дипломатии», в котором ему принадлежала глава «Дипломатия в средние века».

Он не стал настоящим ученым. Не мог стать в «новой жизни», на которую пришлась его зрелость.

Но в должности заведующего кафедрой в Московском универси­тете он не стал членом партии. И не стал сталинистом.

Но блестящим лектором и педагогом стал. Он, утверждают его сту­денты, понимал, что происходит в стране, и говорил это на лекциях. Иносказательно, разумеется, прячась за древнюю историю, курс кото­рой читал. Он осмысливал двухтысячелетнюю европейскую историю как историю репрессивной государственной машины. Это было почти инакомыслием, правда внятным лишь избранным его ученикам. Да и они осмелились сказать об этом в другие, лучшие времена своей страны.

Стоя на университетской кафедре, крестник мамани Елизаветы Васильевны Алексеевой и воспитанник Станиславского и Лилиной вы­глядел римским сенатором эпохи упадка империи. Его лоб походил на цицероновский, а мешковатый пиджак от Москвошвея смотрелся, как свободная величественная тога. Так он вжился в эпоху, о которой читал свой курс.

Он ввел применительно к Древнему Риму термин «римская интел­лигенция»-. И, рассказывая о божественном Августе, отце нации, лю­бимце черни, как о надутом ничтожестве и идеологе фашистского режи­ма, говорил о том, как погибали и как страдали во времена «золотой по­средственности» люди интеллектуального труда. И неортодоксально мыслившие студенты, знавшие, сколько таких людей исчезло иа истфа­ке, догадывались о том, что мучает профессора. «Он верил, что тиранов необходимо судить не только через тридцать, но и через две тысячи лет, и лекция его была таким судом, на котором он выступал и как обвини­тель, и как защитник, и как судья», — вспоминает один из учеников Вла­димира Сергеевича22.

Владимир Сергеевич подарил ему свою фотографию, и тот утверж­дает, что учитель на ней застенчиво улыбается.

Как улыбалась маманя Елизавета Васильевна.

Как улыбался Чехов.

Как улыбаются в любую, самую бесчеловечную эпоху умные и по­рядочные люди.

ПРИЛОЖЕНИЯ

К.С.СТАНИСЛАВСКИЙ ТРЕТЬЯ РЕДАКЦИЯ «ВИШНЕВОГО САДА»

ПРИЛОЖЕНИЕ I

К.С.СТАНИСЛАВСКИЙ И М.П.ЛИЛИНА. ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ РОМАН

Отказавшись от миссии садовника «Вишневого сада» на сцене Ху­дожественного театра, посаженного в 1904-м, Станиславский мечту мо­лодых последней чеховской пьесы — «Мы насадим новый сад, прекрас­нее этого» - в искусстве не оставил. Последние годы, месяцы и дни он провел с предсмертной чеховской пьесой и со своей мечтой об идеаль­ном ее исполнении.

Ему было за семьдесят. И со здоровьем плоховато. К концу 1930-х совсем плохо. После сердечного шока осенью 1928-го болезни не отпус­кали его. Бесконечные простуды с воспалениями легких приковывали к постели. Озноб, температура, камфора выключали из работы.

Ему оставалось три года жизни, чтобы «насадить новый сад», пре­краснее прежнего.

Он понимал: ие дойдет.

«Не дойду — другие дойдут», — верил он.

И работал для «других», на будущее.

Отстранившись или отстраненный от руководства театром и от практической режиссуры, он углубился в «пушкинскую работу». Она всегда предшествовала преодолению очередного творческого кризиса и приводила в конечном итоге к обновлению искусства сцены. Большую часть рабочего времени и сил, остававшихся для жизни без театра, им созданного, но для Театра как такового, он с середины 1930-х отдавал своим книгам о разработанной им системе школьного актерского обра-. зования и работе актера над ролью в процессе создания спектакля.

Леонидов, навещавший Учителя в конце 1930-х в правительствен­ном санатории в Покровском-Стрешневе, куда тот попал после очеред­ного сердечного приступа, запомнил: величественный, неописуемой красоты живописный старец сидел в глубоком вольтеровском кресле с ногами, укутанными пледом, с фанеркой иа коленях, к которой были прилажены то тетрадка в коленкоровой обложке, то листки, прошитые веревкой, и писал. Писал — торопился. Боялся не успеть. Писал утром, днем, вечером до ночи. Процесс этот не прерывался ни при каких обсто­ятельствах. Заветный чемоданчик с секретными запорами, где храни­лись рукописи, следовал за ним повсюду — в Покровское-Стрешнево, Барвиху, Узкое — в подмосковные санатории, где ои подолгу — месяца­ми - жил. Тетрадь и фанерка всегда дожидались его пробуждения в че­моданчике у постели. В конце 1930-х «старец» писал свой труд, «заве­щанный от Бога», свою последнюю книгу с точным, хотя и непереводи­мым рабочим названием «Вхождение себя в роль и роли в себя» на при­мере чеховского «Вишневого сада».

Уже был издан вводный том к «системе» - на английском и на рус­ском — исповедь «Моя жизнь в искусстве».

Уже вышел в английском переводе первый том «системы», посвя­щенный приемам внутреннего перевоплощения актера в роль, приемам психотехники. Станиславский готовил его русское издание.

Второй том - «Работа актера над собой в творческом процессе во­площения» — существовал в черновых фрагментах и близился к завер­шению. В нем говорилось о физическом воспитании тела, о голосе, о движении, о ритме, о внешней характерности.

Над третьим томом - «Работа актера над ролью» — он размышлял ровно столько же, сколько о системе подготовки актера к творчеству на сцене: те же тридцать лет, с того момента, как стал осмысливать и обоб­щать свой актерский опыт. Без метода нет «системы», считал ои. В его архиве сохранилось несколько рукописей о том, как готовить роли в «Горе от ума», «Селе Степанчикове», «Отелло» и «Ревизоре». Эти руко­писи, впоследствии изданные учениками Станиславского, свидетельст­вуют о том, что методология работы над ролью и ролями в спектакле за­висела от глубины его знаний о творческой природе человека в данный момент и от требований цензуры. Она менялась. К началу 1930-х третий том, посвященный практике перевоплощения актера в роль, задумывал­ся под названием «Работа актера над ролью, творческое самочувствие и бессозиание» и строился на материале шекспировского «Отелло».

С начала 1930-х он лихорадочно впитывал учение Маркса как обя­зательную для всех политграмоту. Вполне искренне, умственно искрен­не. Спасая свои книги от бесконечных обвинений в крамольных «дуа­лизме» и «мистицизме», ввел категории материализма и диалектики в свое театрально-практическое и научно-теоретическое мышление: заме­нял слово «бессозиание» на допускаемое марксистами — «подсозна­ние»; заменял понятие «божественная природа человека», то есть твор­ческое начало в актере, на дозволенное - «органическая природа», а «магическое если бы», с помощью которого актер переводил себя, по его «системе», в творческое состояние, — иа творческое «если бы». Вместо заимствованных в йоге понятий «прана», «лучеиспускание», «лучевос-приятие», «излучение» и «влучение», доставшихся его «системе» от давней работы над «Каином», пользовался выражениями: «мышечная энергия» или просто «энергия». Конечно, он преодолевал свои «дуа­лизм» и «мистицизм», которыми его терзали цензоры, на уровне терми­нологии, ие более того. Но марксисты прощали ему невольные идеоло­гические ляпы. Правящей партии слишком нужен был его авторитет мировой знаменитости в их политике культа своих великих на всех об­щественных и иных уровнях.

Надо было закругляться, ставить точку, а он все еще находился в движении, в развитии. Не мог остановиться на том, что уже решено и признано профессионалами, коллегами, строгой женой и освоено уче­никами. Круг его педагогических идей непрерывно расширялся и сами идеи видоизменялись по мере того, как он иа склоне лет углублялся в изучение психических и физических параметров человеческой органи­ки, в их взаимосвязь, в изучение вопросов философии, психологии и физиологии творчества. Он читал труды западноевропейских теорети­ков, поглощал монографии отечественных ученых. Ведь в молодости он не получил систематического образования. Едва успевал ознакомиться с книгами Сеченова, Павлова, Челпанова, рекомендованными Гуревич, редактором его последних литературных работ, как мадам отсылала его к Шпету или Лапшину, советовала встретиться, поговорить с ними, по­казать готовые фрагменты рукописи. Много энергии уходило на то, что­бы знания, почерпнутые у теоретиков смежных дисциплин, приложить к специфике сценического творчества, а закономерности процесса пере­воплощения актера в роль, открытые им, привести к системе. Она уточ­нялась в отдельных элементах, периодах и как целое — до последнего дня, который стремительно приближался.

В середине 1930-х Станиславский открыл новые подходы к твор­честву роли — метод психофизических действий. И бросил все, чем за­нимался до того, не сведя фрагменты второго тома «Работы актера над собой» в книгу и два тома, две части «системы» под одну обложку, как было намечено в плане русского издания.

Прежде он считал, что элементарная частица сценического творче­ства, его атом — это желание, хотение актера в роли, мобилизующие его творческую волю и определяющие жизнь тела. Прежде он думал, отде­ляя переживание от воплощения и разделяя книгу «Работа актера над собой» на две части, что первичное в сценическом бытии роли — чувст­во актера, одухотворяющее роль.

Теперь он понял: чувство, если оно живое, неуловимо и не поддает­ся закреплению.

Атом сценического творчества, искусства зрелищного, — ие психи­ческая субстанция, а психофизическое действие.

Деление действия на внутреннее — и внешнее; на психическое, мысленное, воображаемое — и физическое; на осуществляемое с помо­щью влучения или мышечио — искусственно.

Все элементы «системы» — внимание, воображение, чувство прав­ды и веры, аффективная память, общение и элементы сценической вы­разительности голоса и тела — речь, пластика и темпоритм — суть эле­менты психофизического действия. Внимание — переносится с объекта на объект, общение — это передача «видений внутреннего зрения» или мыслей от одного к другому.

Он попытался переделать и переструктурировать главы первого тома — в свете новых идей. Но и эту затею оставил. Сдал русский текст «Работы актера над собой в творческом процессе переживания» в про­изводство и подписал книгу в печать в той концепции, в какой она бы­ла задумана и издана на английском. Книга вышла через месяц после кончины автора, осенью 1938-го. При переиздании ученики дополнили ее приложениями: теми главами, которые ои успел переписать.

Второй том «Работы актера над собой в творческом процессе во­площения» также собрали и издали ученики.

Станиславский отбросил и прежние разработки по третьему тому. Он отказался от «Горя от ума», «Села Степанчикова», «Ревизора» и «Отелло» и обратился к «Вишневому саду» как к материалу, наиболее подходящему для изложения новых методологических идей работы ак­тера над ролью в процессе работы над спектаклем. «Вишневый сад» -«гениальная драматургия», «гениальная» «по логике и развитию драма­тического действия», — говорил он, сделав свой выбор. Оптимальный в условиях последнего срока.

Книгу «Работа актера над ролью» на материале «Вишневого сада» он не закончил. Трех лет не хватило.

Он успел изложить лишь общие идеи метода, наметил последова­тельность первых шагов вхождения актера в роль и проработал два ак­та чеховской пьесы из четырех.

Он не «дошел».

«Дошли» другие, ученики.

Методологические открытия, сделанные Станиславским в послед­ние годы жизни, стали достоянием мировой театральной школы.

Ученики, однако, восприняли последние педагогические идеи Ста­ниславского не из его тетрадок — непрезентабельной коленкоровой и самодельной, сшитой из листков, оказавшихся под рукой, когда он на закате дней взялся за книгу по методологии работы актера над ролями в процессе постановки чеховского «Вишневого сада». Дочь Станислав­ского и Лилиной Кира Константиновна Алексеева-Фальк с трудом рас­шифровала записи отца после его кончины. В них — печать предсмерт­ной болезни «старца». Его мысль то взмывала, проникая в тайны творя­щей природы актера, то утекала в неконтролируемое бессознание боль­ного, то обрывалась в наивный лепет, лишенная непосредственного чув­ства реальности, важной части театрального дара Станиславского. Чер­новые наброски к третьей книге цикла, посвященного методологичес­ким проблемам актерского искусства на материале «Вишневого сада», ученики не читали. Они вообще нечитаемы. Идеи и практику метода психофизических действий последние ученики Станиславского вос­принимали от самого Учителя, создавшего в 1935-м для апробации сво­их научно-педагогических идей театральную школу-студию, своего ро­да лабораторию или мастерскую. Он понимал: без практики примене­ния «система» и метод — мертвы.

Незавершенная черновая рукопись книги «Работа актера над ро­лью» на материале «Вишневого сада» — «Вхождение себя в роль и роли в себя» — неотделима от того, что происходило в Оперно-драматичес-кой студии имени Станиславского в Леонтьевском.

Студия существовала на правительственные дотации. Учащиеся получали от государства стипендии.

Власти, покровительствовавшие Станиславскому, возвели его школу в ранг образцовой для всех театральных училищ, как Художест­венный театр — во флагман российских драматических театров.

«Система» Станиславского признана теперь — основной, обяза­тельной для всех школ и театров. Поэтому наша школа получила осо­бое значение и вызывает к себе особое внимание», — радовался Стани­славский\*.

Два отделения студии — оперное и драматическое, по двадцать че­ловек в каждом, — были составлены из учащихся, отобранных из трех с половиной тысяч экзаменовавшихся. Станиславский был доволен мо­лодежью, прошедшей через творческий конкурс. Приемную комиссию возглавляла его сестра Зинаида Сергеевна Алексеева-Соколова. Она преподавала в студии словесное действие, сценическую речь и голосо­ведение.

Это — действительно новые люди. Молодежь прекрасная, желающая и умеющая работать. С ними приятно иметь дело. Чудесная молодежь. В нашем составе много простых рабочих, крестьян (колхозники), красноар­мейцы, есть и беспризорные; среди учеников сын и дочь Леонидова, дочь Вишневского, есть и инженеры, и интеллигенция. Когда они сходятся вме­сте, то я не отличаю колхозниц и мастеров от интеллигенции, —

писал Станиславский переводчице его книг американке Элизабет Хэп-гуд\*\*. И неизвестно, так ли было иа самом деле или приходилось учи­тывать, что вся заграничная переписка советских граждан находится под контролем соответствующих органов.

Впрочем, через четыре года и Лилина, когда студийцы демонстри­ровали Комитету по делам искусств, чему они научились в студии, го­ворила то же:

\* Минувшее. № 10. М.;СПб: Atenaeum - Феникс, 1992. С. 312. \*\*Тамже. С.311.

Ученики этой студии были выбраны из самых разнообразных слоев общества, приходили и пастухи, и сапожники, и рабочие с фабрик, и кол­хозники, и беспризорные, и сыновья и дочери артистов, профессоров, фармацевтов, врачей и т.д. (1.1).

Один из принятых — Зиновьев, впоследствии получивший роль Пищика в «Вишневом саде», который репетировала в студии Лилина, — так свою профессию и не бросил. «Сапожники великолепно зарабаты­вают», — помечала Лилина в дневнике.

Молодежь, пришедшую учиться, Станиславский передоверил ас­систентам, посвященным в его теоретические идеи, и старые, и новые: Леонидову, Кедрову, Орлову, Новицкой, Лилиной. В группе педагогов, последних учеников Станиславского, было одиннадцать человек. Отло­жив рукопись, но мысленно с ней не расставаясь, Станиславский или беседовал с ассистентами о новых положениях актерской психотехни­ки, которую разрабатывал. Или, выйдя в Онегинский зал с белыми ко­лоннами на сцене, примыкавший к кабинету, смотрел специально орга­низованный для него прогон. Для этого из зала выносили стулья. Раз в два месяца педагоги официально предъявляли ему сделанное студийца­ми, устраивая контрольные уроки и зачеты. Он мог прийти на занятия и без приглашения и предложить одной из групп учащихся новый ком­плекс упражнений иа освоение какого-нибудь из элементов «системы». И снова, либо удовлетворенный, либо недовольный — тогда, поблагода­рив всех, молча удалялся, — возвращался к рукописи, к мукам «бездар­ного литератора», как говорил ои о себе.

«У меня — мания писания, я одержимый; я болен своей книгой», — жаловался ои (1.9:301).

«Система» и метод складывались в процессе работы над ними.

Тяжело давался и собственно литературный труд.

Он излагал свои научно-практические педагогические идеи — том за томом — в беллетризованной форме, напоминающей классицистскую прозу. Эта форма не слишком удалась ему. Но в ситуации последнего срока Станиславский ее не пересматривал.

Задолго до революции, когда он начал писать заметки об актер­ском творчестве, он выдумал театральную школу, своего рода платонов­скую академию или аристотелевский ликей, только не с философским, а с театральным уклоном. Свои размышления о законах творческой природы человека и о приемах психотехники актера он заключил в фор­му диалога учителей с учениками. Как было в античных штудиях.

Учителям выдуманной школы Станиславский отдал тезы «систе­мы» и метода, ответы на вопросы и замечания.

Сомнения, возражения, вопросы и эмоциональные восклицания, стимулирующие и акцентирующие отдельную мысль, требующую разъ­яснения, отошли к ученикам с говорящими фамилиями: к Говоркову, Вьюнцову (Юнцову), Шустову (Чувствову), Малолетковой, Названову, Умновых, Веселовскому, Веньяминовой, ученице на роли премьерш.

В выдуманной школе Станиславского преподавали двое, вроде па­ры Станиславский — Немирович-Данченко. Вступая в диалог с учени­ками, они не выходили за пределы ролевых функций, отпущенных каж­дому: творца и психоаналитика при нем. Первоначально Торцов и Рах­манов звались Творцовым и Рассудовым.

Один, alter ego Станиславского, — Аркадий Николаевич Торцов — озвучивал тезы Станиславского. Этот отличался «необыкновенной про­стотой». Станиславский стремился сделать «систему» понятной Мало-летковым, а книги свои — общедоступными, учебниками для реального начального театрального училища.

Второй преподаватель в учительской паре, ее рациональное, рассу­дочное начало, — Иван Платонович Рахманов — ассистировал Торцову: растолковывал его тезы и проводил практические занятия с учениками. Этого - «высокого, стройного и подвижного», «не очень приятного, но с чудесной и доброй улыбкой», Станиславский уводил от сходства с Не­мировичем-Данченко. Тот, как известно, был мал ростом и неуклюж.

С 1904-го, как раз с «Вишневого сада» в Художественном, они фактически не работали вместе, как прежде. Но Станиславский сохра­нил привычку мысленно соотносить свои «вымыслы воображения» с «дражайшей половиной». В книгах Станиславского по «системе» и творчес­кой методологии — в npocTpaiiCTBe идеального — они воссоединялись.

Эта форма — переложение внутреннего монолога Станиславского на голоса посредников, учителей и учеников — скрепляла отдельные уроки в единый научно-практический цикл.

Беседы, проводимые Торцовым, и упражнения, задаваемые Рахма­новым, с последующим их анализом — урок за уроком — стенографиче­ски точно записывал ученик по фамилии Названов. «Дневник ученика» — с таким подзаголовком выходили книги Станиславского, его беско­нечный — из тома в том — беллетризованный классицистский «Педаго­гический роман». Каждый очередной школьный урок Названов выде­лял традиционным условным знаком: «...19...» — без различия лет и де­сятилетий века. Свои «систему» и метод Станиславский не сопрягал с конкретным временем, полагая их справедливыми на все времена.

В рукописи о вхождении актеров в роли «Вишневого сада» по но­вому методу все то же, что и в книге «Работа актера над собой»: тип ди­алогов, Торцов, Рахманов, Названов, их ролевые функции, говорящие фамилии учеников. Станиславский свыкся с ними в себе. Изо дня в день Торцов и Рахманов в процессе работы над «Вишневым садом» да­вали уроки по новому методу. Выонцов прерывал их длинные речевые периоды въедливыми вопросами и одобрительными восклицаниями:

«...Во!..» и «Тютелька в тютельку!» Названов традиционно фиксировал учебный процесс.

Пожалуй, только роль Рахманова в последней рукописи уменьши­лась. Плотный контакт Торцова с ним в работе над «Вишневым садом» почти отсутствует. Торцов редко отдавал учеников помощнику. Все брал иа себя еще и потому, что Станиславский не успевал расписывать свой текст на две роли. Беллетризация требовала дополнительных уси­лий и временных затрат. И потому еще, что рядом — за стенкой, в Оне­гинском зале, в Оперно-драматической студии, созданной по образу и подобию школы Торцова, — работали по методу Станиславского его ре­альные ассистенты, поверяя и подпитывая теоретическую мысль. Их за­мечания студийцам на уроках и репетициях входили в текст Торцова без ссылки на источники. Новых лиц Станиславский в третий том не вводил; вымышленный Рахманов, утративший связь с Немировичем-Данченко, становился лишним.

Каждый из педагогов студии, ассистентов Станиславского, рабо­тал по его методикам над своей постановкой.

Кедров, самый основательный из последних учеников Станислав­ского, выбрал «Трех сестер». Студийцы жаловались, что с ним скучно. Он впоследствии и донес идеи Учителя до театральных педагогов и ре­жиссеров, приверженных эстетике Художественного театра. Но в его собственной режиссерской практике в Художественном театре 1940 -1960-х годов метод был скомпрометирован.

Леонидов остановился на «Плодах просвещения», но вел занятия слишком шумно и весело и сразу требовал темперамента, а это было не по «системе». Станиславский считал, что Леонидов ленится, избегая трудоемкости процесса.

Орлов репетировал «Детей Ванюшина», но тоже отступал от тре­бований «системы». Станиславский огорчался.

А настоящая «дражайшая половина» Станиславского — Мария Петровна Лилина — с двумя составами студийцев готовила «Вишневый сад». Каждую роль у нее репетировали двое-трое, по очереди, кто был свободен. Составы она не смешивала. Для каждого из учеников искала свою трактовку роли — в зависимости от индивидуальности, от склон­ности исполнителя. Методика Станиславского это позволяла.

Жену, а не Кедрова Станиславский признавал лучшей из своих учеников.

Лилина пользовалась отдельными положениями «системы» еще тогда, когда они существовали в голове Станиславского несистемати­зированными. Пользовалась, готовя, к примеру, роль Вари в «Вишне­вом саде».

Варю, которую Чехов писал для нее, она получила только в 1911

году.

Вчера играла Варю в «Вишневом саде» с четырех репетиций, — пи­сала Мария Петровна мужу. Он долечивался за границей, в Европе по­сле перенесенного тифа. — Пустила в ход все, что поняла из твоей тео­рии, и главным образом мне помогли две вещи: круг внимания (публика не существовала для меня) и второе — всячески цеплялась за объект обще­ния, что помогло мне быть жизненной (1.1).

И через десять дней, снова сыграв Варю, подтверждала: «система» очень помогает ей. У нее были проблемы с нервами, с творческим само­чувствием в публичных выступлениях:

Варю играла в большом кругу и не только ни одной секунды не вол­новалась, не думала о публике, но даже не вспомнила, что играла Аню, и пи одной реплики не спутала. А хуже всего сыграла те места, в которых была уверена и которые невольно подавала публике (1.1).

Все свои роли — и те, в которые вводилась, и те, которые репетиро­вала под руководством Станиславского и Немировича-Данченко, и все свои репертуарные роли вплоть до последних — Коробочки в «Мертвых душах» по Гоголю и Вронской в «Анне Карениной» по Толстому — она играла по «системе», радостно как актриса доверяясь мужу.

Она «по-настоящему» чувствует «систему» и новый метод, — счи­тал Станиславский. Ей, «лучшей ученице», «любимой артистке и неиз­менно преданной помощнице» во всех его театральных исканиях, он по­святил свою книгу «Работа актера над собой».

Меня радует, что мама заинтересовалась педагогией [...] из нее выйдет прекрасный преподаватель, —

писал Станиславский сыну в декабре 1935 года, когда Лилина присту­пила к режиссерско-педагогической работе над «Вишневым садом» на драматическом отделении студии (1.9:422).

Игорь Константинович жил за границей, лечился в швейцарском санатории от туберкулеза. Это единственное, что он унаследовал от предков. «Папа» расплачивался за лечение сына валютой, полученной за издание его книг за рубежом. Невероятно, но советское правительст­во и это ему разрешало.

Одно смущало Станиславского в жене:

Она совершенно не понимает современности (1.9:295).

Радостно изучавшая его труды по актерскому творчеству, она не желала постигать азы марксистско-ленинской теории и учения о клас-

совой борьбе, — сокрушался Станиславский. Ему казалось, что он, овла­девший «диаматом», ближе к современности, чем жена. Законопослуш­ный гражданин, ои перед законом «диамата» покорно склонял голову, почитая его для себя «верховным». Это его определение.

Овладевший диаматом, «верховным» законом «новой жизни», Станиславский, однако, реального опыта советской жизни фактически не имел. Как и его политически безграмотная жена. Они мало отлича­лись друг от друга. В начале 1930-х Станиславский признавался Гуре­вич, редактору его книг по системе школьного обучения актера:

Я отстал от современной жизни. Иначе и не могло быть, я не выхо­дил из репетиций или из постели в течение пяти лет. А жизнь шла впе­ред галопом! (1.9:271).

А в конце 1930-х - самых тяжелых, репрессивных лет — это отста­вание умножилось: он принадлежал к редкой, редчайшей, считавшейся в советской России единицами породе культовых фигур. Такие выпада­ли из однородной, сплоченной общности сограждан Станиславского. Ои жил не как все. Заточенный болезнью в застенках Леонтьевского, он жил, подчиняясь исключительно закону нравственному - праотцов, по­томственных почетных московских граждан. Этот закон не стыковался с законами тоталитарного общества. Станиславский и Лилина многое понимали, проявляя в экстремальных ситуациях лучшие черты дорево­люционной российской интеллигенции, к которой принадлежали, и ие понимали ничего.

И все же в Оперно-драматической студии Станиславский выделял Лилииу из группы ассистентов, изучивших его методологические под­ходы к пьесе и ролям и лучше Лилиной знавших современность, впи­савшихся в нее. Чаще, чем к другим, приходил на ее занятия. Когда Оне­гинский зал был занят, пускал к себе в кабинет. Иногда, тосковавший по сцене, не выдержав, подыгрывал ее ученикам в роли Гаева. После кон­трольных уроков подолгу беседовал с ними. С кем-то — по ее просьбе — занимался индивидуально.

Лилина приписывала Станиславскому все хорошее, чего удава­лось добиться. Будто ее заслуг ие было вовсе. Она чувствовала себя те­нью мужа. «Константин Сергеевич Человек с большой буквы, а я с ма­ленькой, я это всегда понимала», — писала она Гуревич (V. 13:267), ког­да похоронила Станиславского и продолжала репетировать без него по его заветам свой «Вишневый сад» - до начала Отечественной войны. И учеников своих она воспитывала в молитвенном служении заповедям Станиславского, а не постулатам «диамата»: «Чтобы не начинать день с очереди, обязательно читайте с утра какую-нибудь книгу Станислав­ского. Получите художественный заряд иа весь день» (1.1).

Когда я работаю с учениками, я чувствую такой плотный контакт с Папой, что у меня создается полная уверенность, что он мне подсказы­вает, что говорить, — писала Лилина сыну. — И ничего мудреного в этом нет: за пятьдесят лет совместной работы с Константином Сергееви­чем у меня образовались в мозгу зазубрины, как на граммофонной плас­тинке; я и не подозревала об их существовании, а когда начала их шеве­лить во время режиссерской работы, то они стали постепенно оживать, а так как у нас все нервы в тесном контакте друг с другом, то эти моз­говые клеточки оживают помимо моей воли и раньше, чем я успеваю ду­мать о той или другой проработке с учениками. У меня такое впечатле­ние, что кто-то бежит впереди меня и освещает мне путь; освещение это идет, конечно, от всего сказанного Папой за пятьдесят лет на репе­тициях и мне лично, и в двух его книгах (V. 13:267).

Работа с Лилиной-педагогом над «Вишневым садом» в Оперно-драматической студии, поначалу эпизодическая, консультативная, затя­нула и захватила Станиславского. По-видимому, и выбор чеховской пьесы как материала для одновременных теоретических обобщений и практического применения метода был Станиславским и Лилииой со­гласован.

Сидя в кабинете в Леонтьевском в глубоком кресле, с ногами, уку­танными пледом, и приладив иа коленях фанерку с тетрадью, Стани­славский колдовал с воображаемой группой Торцова, вводя рожденных в его голове Веньяминову, Говоркова, Шустова, Малолеткову и других в роли Раневской, Гаева, Лопахина, Ани. И сочинял по ходу учитель­ских наставлений Торцова и этюдных проб ролей в «Вишневом саде» дневник Названова — «Дневник ученика».

Лилина в это же время давала в Онегинском зале свои уроки ре­альным ученикам — Орловой, Пятницкой, Юрию Леонидову, сыну Ле­онида Мироновича, Балакину, Мартьянову, Рево, Мищенко, Зверевой, Заходе, другим студийцам, получившим роли в ее «Вишневом саде». И ежедневно, с конца 1935-го до июня 1941-го, вела дневник занятий с ними, «Дневник учителя». Каждодневные записи - уроков, репетиций, своих замечаний ученикам, диалогов с ними и «резюме» — она предва­ряла «Костиными директивами», сформулированными накануне после бесед с мужем, и выписками из его книг, когда Станиславского не ста­ло. Нерасшифрованных тетрадей, составивших дневник Лилиной, ра­ботавшей с двумя группами студийцев над «Вишневым садом», несчи-таио в домашнем архиве внучки Станиславского и Лилиной К.Р.Бара­новской-Фальк.

Местами рукопись Станиславского «Вхождение себя в роль и ро­ли в себя» на примере «Вишневого сада» с подзаголовком «Дневник ученика» — вымышленного ученика вымышленной школы Торцова — и дневник реального педагога реальной Оперно-драматической студии имени К.С.Станиславского - Лилиной — совпадают текстуально. Ли­лина внимала Станиславскому, изучая и применяя метод психофизиче­ских действий по мере рождения его теоретических положений и прак­тических приемов в театральной школе Станиславского - Торцова. «Дневник учителя», который вела Лилина, вводя студийцев в чехов­ские роли «Вишневого сада», суть продолжение «Дневника ученика» -Станиславского, его научно-практической рукописи по работе актера над ролью в той же чеховской пьесе.

А Станиславский испытывал несомненное влияние практической педагогики Лилиной. Она тоньше чувствовала ученика и в приемах пе­дагогики, существенной части метода, была изощреннее мужа. Он «хо­рошо выдумывал», а Лилину, как и других педагогов студии, «лучше по­нимали», — говорил он (1.2.№ 16907:2). Больше того, живая практика Лилиной обогащала метод психофизических действий Станиславского собственно педагогикой, которой в вымышленной школе Торцова не су­ществовало. В школе Торцова Станиславский работал с гомункулусами, рожденными из его головы, как Веиера из головы Зевса. Веньямииова, Говорков, Шустов, Малолеткова и другие, получившие роли в «Вишне­вом саде» Торцова, не имели собственного внутреннего мира, отдельно­го от мира их создателя. Там - в диалогах с ними Торцова - зияла пус­тота. Разговаривая с учениками, Станиславский — Торцов разговаривал сам с собой, наполняя эту пустоту его марионеток собственным миром, отрезанным от реального — за стенами особняка. Педагогика тут была лишней.

Но в подходах к творчеству ролей в «Вишневом саде» Чехова Ста­ниславский, автор нового метода погружения актера в роль, и Лилина, виртуозно овладевшая им, — люди одной театральной веры.

Раньше, когда Станиславский считал первичным психическую субстанцию, он начинал работу с актером с анализа пьесы, с погруже­ния исполнителя мыслью в авторский материал.

Если бы Торцов репетировал «Вишневый сад» с учениками своей школы тогда, когда Станиславский писал книгу «Работа актера над со­бой», еще ие владея методом психофизических действий, этим «клю­чом» к «системе», он начал бы с бесед Ивана Платоновича Рассудова-Рахманова «о прошлом, об упадке дворянства», о «постепенном перехо­де их богатств и имений» к Лопахиным, с бесед о «зарождении первых зерен будущего социализма». Иван Платонович помог бы исполните­лям понять «прошлую жизнь помещиков и деловых людей». Рассказал бы, откуда «это обожание Вишневого сада, который ие дает никаких ви­шен», что такое — «сорок комнат, в которых никто ие живет. Зачем дер-жат при себе бездельников Яшу, Епиходова, почему не принимают практический совет Лопахина» (1.7:425).

В доме Гаевых — сорок комнат, а не двадцать шесть, как в доме че­ховских Войницких. Проговоры Станиславского в рукописи по «Виш­невому саду» — «сорок комнат», «Вишневый сад» — название усадьбы Гаевых («Действие происходит в старинном доме дворянского имения, названного "Вишневый сад"») и дальше, в работе Торцова с отдельными исполнителями ролей, — бесценны, как и чеховские, когда он жил в Лю­бимовке, обдумывал новую пьесу, еще не написанный «Вишневый сад», и всех за обедом смешил.

Метод психофизических действий отверг прежний, чисто умозри­тельный, с точки зрения Станиславского, литературный подход к роли. Он отменил застольный период изучения пьесы, с которого раньше на­чиналась работа над ролью в спектакле. «Объяснения, идущие от холод­ного разума, не заманят, не обманут, не разогреют чувства, которое одно может оживить мертвое действие», — говорил Торцов ученикам (1.2.№21659.Ч.2:90).

В декабре 1935-го Станиславский сообщал сыну о своем «новом приеме, подходе к новой роли», обходясь без посредничества Торцова. Тут его мысль прозрачна:

Он заключается в том, что сегодня прочтена пьеса, а завтра она уже репетируется на сцене. Что же можно играть? Многое. Действую­щее лицо вошло, поздоровалось, село, объявило о случившемся событии, высказало ряд мыслей. Это каждый может сыграть от своего лица, ру­ководствуясь житейским опытом. Пусть и играют. И так — всю пьесу по эпизодам, разбитым на физические действия. Когда это сделано точ­но, правильно, так, что почувствована правда и вызвана вера к тому, что на сцене, — тогда можно сказать, что линия жизни человеческого тела создана. Это не пустяки, а половина роли. Может ли существовать физическая линия без душевной? Нет. Значит, намечена уже и внутрен­няя линия переживаний. Вот приблизительный смысл новых исканий (1.9:421 -422).

Названов, получивший роль Пети Трофимова, записывал в днев­ник все, что говорил Учитель, не переводя репетиционный, разговор­ный, так называемый птичий язык на литературный. Рукопись Стани­славского - не литературное произведение, а учебное пособие для сту­дийцев, приступающих к освоению ролей в новой постановке.

Приготовление учеников к первому и сразу практическому уроку сводилось к краткому вступительному слову Торцова. И не в классной комнате, как прежде, за столом, на вводной традиционной беседе Рахма­нова о пьесе, выбранной к постановке, а в репетиционном зале. Развора­чивая Веиьяминову, Говоркова, Выонцова, Шустова и остальных учени­ков, прошедших с ним через работу над ролями в «Горе от ума», в

«Отелло», в «Селе Степанчиково» и в «Ревизоре», в сторону нового ме­ханизма вхождения в роль, Станиславский — Торцов опирался на уже усвоенное ими деление действия на внешнее и внутреннее.

— Вы почти, с первых же шагов подхода к роли мы ищем доступных для творящего внутренних путей в жизнь пьесы и в душу роли. Таковыми путями мы признаем линию внешних, органических физических действий.

— Как же..!? Во?!— заволновался Вьюнцов.

— Вас смущает, что внутренние пути в душу роли познаются через линию внешних физических действий? Но кажущееся противоречие объ­ясняется тем, что главная суть не в самих физических действиях, а в ло­гике и последовательности их развития.

Логика и последовательность шаг за шагом, точно по ступеням ле­стницы, подводят артиста через всю пьесу и роль к конечным результа­там, положенным в основу пьесы, то есть к сверхзадаче. Они не во внеш­них физических действиях, а в оправдывающих и вызывающих их внут­ренних идеях и чувствованиях автора и его пьесы.

В данном случае мы пользуемся неразрывной связью тела — с ду­шой, внешних действий — с внутренними мыслями, эти действия вызы­вающими и оправдывающими.

Мы идем от внешнего, более нам доступного, — к внутреннему, бо­лее неустойчивому и трудно уловимому для того, чтоб после вызвать, направить нормальный человеческий путь — от внутреннего к внешнему, от чувства и мысли — к действию, от переживания — к воплощению (1.2.№21659.Ч.2:2),-

свой первый урок Торцов вел по жесткой схеме: рассказывал ученикам содержание «Вишневого сада», будто его никто не читал, дробил его на куски - эпизоды, задерживался иа фрагментах из жизни ролей, предше­ствовавших первой и каждой следующей чеховской сцене, и переводил их на последовательность простейших физических действий:

После любовной катастрофы и отчаянных писем Раневской было решено ее вернуть из-за границы в «Вишневый сад». С этой целью за ней послали Аню с Шарлоттой. Сегодня поздно ночью они возвращаются. Все домашние поехали их встречать (перечислить кто.) Горничная Ду­няша осталась дома и с нетерпением готовится к этой встрече, приво­дит все в порядок. Бездельника Епиходова, конечно, оставили дома, где он болтается и всем мешает. Специально приехавший для встречи Ранев­ской Лопахин проспал и опоздал к встрече.

Все эти лица ожидают приезда, коротают время и приблизитель­но говорят друг другу такие-то мысли (привести не текст слов роли, а лишь содержание разговоров) (1.2.№21659.Ч.2:122).

Далее, в самых общих чертах, без подробностей Торцов знакомил учеников с действующими лицами.

Раневская — помещица, «женщина средних лет, дворянка, воспи­танная в условиях своей среды: милая, добрая, легкомысленная, избало­ванная жизнью, потерявшая любимого семилетнего сына (утонул). У нее любовник в Париже, куда она с отчаяния поехала после катастрофы и т.д.» (1.2.№21659.4.2:121), — намечал Торцов основные параметры ро­ли, назначенной Веньяминовой, «по ее социальному положению, быту, в главных, характерных чертах».

Стройному, солидному молодому человеку Говоркову Торцов представил Гаева как помещика, брата Раневской.

«Аня — дочь Раневской» — все, что сказал он, назначив на роль че­ховской барышни Малолеткову, «необыкновенно обаятельную, почти девочку».

Паше Шустову досталась роль Лопахина - «крепкого кулака», «сильного, талантливого, ворочающего громадными делами».

Большому, толстому, добродушному, с густым басом и здоровым цветом лица Пущину — роль Пищика, соседа Гаевых. Перед глазами Станиславского стоял Грибунин, первый исполнитель роли Пищика.

Невысокий, подвижный, шумливый юноша Выонцов получил роль Епиходова.

Дымкова — высокая, бледная, с нездоровым, сероватым цветом ли­ца — назначалась на роль Вари.

Веселовский, элегантный и ловкий молодой человек, — на роль Яши, «слуги Раневской».

Умновых - «с татарскими глазами», бывшему чертежнику-земле­меру, приехавшему в школу Торцова издалека, - следовало тянуть в ро­ли старого лакея Фирса глубокое, в генах, «от татаро-монгольского ига» - «рабство».

Вот они, блестки подорванного болезнями и подрубленного идеологией таланта Станиславского, вкрапленные в черновик. Сверк­нули и тут же исчезли, скрылись за повседневными учебными разгово­рами с Малолетковыми - «крестьянами (колхозниками)», «рабочими (мастерами)», «красноармейцами» и «беспризорниками» — на их уров­не и на птичьем репетиционном наречии.

Объявив распределение ролей — без вручения авторского текста, Торцов еще раз и строго запретил всем читать пьесу, дабы избежать ме­ханического ее заучивания — укладывания чеховских слов «иа мускулы языка».

Лилина от правил нового метода — не читать пьесу и ие брать для этюдов чеховскую сцену — отступала. В некоторых случаях предпочи­тала, как и другие ассистенты Станиславского, одновременную работу с психофизическим действием и авторским словом. Впоследствии, отка­завшись и от практики этюдов, основного репетиционного приема вхождения актера в роль у Станиславского, к этому пришло большин­ство педагогов, исповедующих метод психофизических действий.

Нет Раневской, нет Гаева, нет Шарлотты, Ани, Пети, Лопахина, Фирса, нет персонажей пьесы Чехова, - продолжал Торцов, раздав роли.

Есть Веньяминова, Говорков, Шустов, Вьюнцов, Названов, Ум-новых.

Действующие лица, они — вы сами, но поставленные в обстоятель­ства роли.

На первом этапе роль входит в исполнителя своими предлагаемы­ми обстоятельствами, а исполнитель должен отдать ей свои чувства, -переводил Аркадий Николаевич общие методологические установки в учебно-практический план. И пересказывал по эпизодам - «кускам» и в лицах учеников своей школы фабулу первого чеховского акта до конца:

Приезд ожидаемых; встреча, осмотр дома — не Раневской, а Венья-миновой; не Аня, а Малолеткова валится от усталости на диван и на­слаждается, точно в раю, после заграничного ада. Приходит Дымкова с багажом; расспрашивает Малолеткову, что было за границей, и расска­зывает, что «Вишневый сад» будет продаваться с молотка.

Все возвращаются, пьют кофе, болтают (всякие глупости), ста­ринный слуга Умновых прислуживает.

Наконец Шустов объясняет проект спасения «Вишневого сада» от молотка разделением его на участки и распродажей их.

Возмущение владельцев, спор, доказательства. Шустов торопится по делам и уезжает. Пущин — тоже. Постепенно расходятся спать. Не­ожиданно приходит студент Названов, бывший учитель маленького сы­на Веньяминовой — Триши, утонувшего в реке шесть лет назад. Встреча - слезы. Уходят (1.2.№21659.Ч.2:115 - 117).

После этого, отменив все разговоры, Станиславский отправлял учеников Торцова иа сцену играть этюды по эпизодам из жизни роли, не вошедшим в пьесу, искать в них логику и последовательность простей­ших физических действий с последующим их оправданием «внутрен­ними мыслями» и складывать из них психофизическую линию роли.

Роль, как и пьеса, — это «экстракт человеческой жизни, где все лишнее, случайное, побочное, засорявшее жизнь, исключено», — пояс­нял ученикам Торцов (1.2.№21659.Ч.2:82).

Он видел за ролью, втиснутой автором в узловые сцены и в лите­ратурный текст, за драматургическим «экстрактом» человека — его все­го, существующего и вне чеховских сцен, помимо них. Эти сцены — до, после и между драматургически узловых, отброшенные Чеховым, — Станиславский и Лилина вслед за ним, сочиняя этюды, восстанавлива­ли, заставляя учеников кинуться в них «всей своей психофизикой», без предварительного анализа. В сущности, именно так, переводя драму в повествование, Станиславский и прежде подходил к пьесе, приступая к ее постановке. Только теперь он шел по этому пути, дедраматизируя и роль, дописывая ее закадровыми, внесценическими - «закулисными» фрагментами, превращая роль драматическую — в «роман роли».

Метод психофизических действий и внутренних импульсов, их оп­равдывающих, не противоречил его режиссерской методологии. Той, что сделала его Станиславским, а Художественный с первого сезона — театром Чехова, несмотря на все разногласия с автором. Только теперь она обогащалась включением актера, его психофизики, в творческий процесс создания спектакля.

Это был серьезный прорыв в репетиционной методологии. Стани­славский делал в ией первые шаги. С разведки пьесы и роли «телом» на­чинался и процесс самопознания актера, параллельный вхождению в роль и роли в него, процесс превращения его не просто в исполнителя, действующего на сцене бессознательно, но в творческую личность - «я есмь» — без насилия над своей природной психофизической органикой.

Сегодня фантазии Станиславского, первооткрывателя нового ка­чества в актерской профессии как профессии творческой, кажутся на­ивными. Современные последователи Станиславского, оснащенные но­вейшими знаниями о человеке, значительно отошли от позиций метода психофизических действий, в просторечии - метода физических дейст­вий, от намеченных в тетрадках по «Вишневому саду» этапов погруже­ния актера в роль. Но отошли, идя дальше и глубже по пути, проложен­ному Станиславским.

Простейшие действия, аналогичные действиям роли, и чувства, их оправдывающие, — это то немногое, что должно на первых порах свя­зать исполнителя с ролью, приблизить роль к актеру, а актера — к ней, — напутствовал Торцов учеников, отправляя их на сцену:

Мы сами — действующие лица. Мы себе близко и хорошо знакомы. Мы чувствуем реальную правду, которой нельзя не верить, это большая опора на сцене, за которую мы должны держаться, чтобы не впасть в туманное, плохо оформляемое творчество «вообще» (1.2.№21659.Ч.2:26).

В этой подмене персонажа — человеком в актере с его житейскими привычками — на первоначальном этапе вхождения актера в роль — и была суть метода психофизических действий. Станиславский полагал его универсальным: он базировался на общности, общечеловечиости жизненно-житейского опыта актера и персонажа. Аркадий Николаевич Торцов озвучивал Станиславского: опыт простейших физических дей­ствий, тех, что именуются привычкой, у человечества огромен; житей­ский опыт — хороший путеводитель и в реальной жизни, и в творчест­ве. Выпуская учеников на этюды, предварявшие первые сцены первого акта «Вишневого сада», Торцов заставлял их действовать в обстоятель­ствах, очерченных фабулой каждого эпизода, - «на свой страх и со­весть», руководствуясь исключительно личным житейским опытом.

Выбрав игровые площадки в воображаемом репетиционном зале, похожем на Онегинский в Леонтьевском, Торцов делил всех участников первой сцены первого акта «Вишневого сада» на три группы — по их простейшим действиям: «приезжающих», «встречающих» и «оставших­ся дома, коротающих время».

Группа «приезжающих»: Веньяминова — Раневская, Малолеткова

— Аня, Дарьина - Шарлотта и Веселовский — Яша — занимала стулья в первых рядах, у сцены. Туда по рельсовому пути подкатывал ожидае­мый поезд. «Путешественникам» Торцов велел распределять стулья -купе, упаковывать багаж перед прибытием поезда, одеваться, прихора­шиваться. Дарьииа, гувернантка-француженка, — фантазировал Стани­славский, — везла контрабандой модные платья и демонстрировала их попутчицам. Дарьииа — француженка, а не немка, как у Чехова, — под­черкивал Торцов, уводя ее от чеховской Шарлотты. Чеховские реалии, как и сцены, Торцов ие брал, чтобы ие закреплять действие мышечно.

Дарьина выполняла этюд на обыск багажа в приграничной тамож­не. Этот обыск должен вгонять ее «в дрожь», — подсказывал Торцов. Это был собственный опыт Станиславского. Проходя через таможню, ои еще в дореволюционные времена испытывал страх перед хамством русских чиновников.

На подмостках репетиционного зала — с другой стороны железно­дорожного полотна — располагалась группа «встречающих»: Говорков

— Гаев, Дымкова — Варя, Пущин - Пищик и Умновых — Фирс. Им за­давались этюды - «Встреча на станции, на перроне» в разных погодных и временных обстоятельствах. Торцов варьировал их, заставляя учени­ков импровизировать. Встреча могла произойти днем и ночью, в мирное время и военное, в страшный ливень и грозу, в душную знойную погоду и в трескучий мороз, только не ранней весной иа рассвете, когда еще подмораживало, как у Чехова.

Шустова на перроне среди «встречающих» нет. Он — среди «остав­шихся дома, коротающих время» до приезда путешественниц.

Лилина, приступая к занятиям со студийцами, действовала в точ­ности «по Торцову», то есть по Станиславскому.

Назначив исполнителей ролей, знакомила учеников с кратким со­держанием первого акта «Вишневого сада» и с обстоятельствами, пред­лагаемыми Чеховым.

Всех выходивших на этюды делила, как и Торцов, иа три группы.

«Приезжающие» делали этюды - «В вагоне, в купе».

«Встречающие» — «На станции, на перроне».

Студийцам Кругляку и Балакину, получившим роль Лопахина, «оставшегося дома», задавала этюд на простейшие физические дейст­вия - тот же, что в тетрадке мужа. Наверное, вечером супруги обсужда­ли утренний лилинский урок в Онегинском зале в Леонтьевском:

Читая книгу, заснул, проснулся от гудка локомотива; опоздал встречать, обозлился на книгу, швырнул ее, придрался к Дуняше, ищет, как исправить положение. На встречу не поспеет. Как понежнее встре­тить Раневскую? Оправляется, прихорашивается, прислушивается, не едут ли, открывает окно: не слышно; опять закрывает, так как холодно, мороз три градуса. Опять взялся за книгу (1.1).

С простейшими действиями Шустова, не Лопахина, а Шустова, подчеркивал Станиславский в рукописи, — «заснул, проснулся, вбегает, колеблется» — Торцов ученика замучил. Будто тот в самом деле был живой, а не болванка. Торцов велел Шустову выстроить в воображении все предлагаемые обстоятельства первой сцены первого акта «Вишне­вого сада» и определиться в пространстве, в его топографии: дом - вок­зал. Он должен был четко представить, увидеть: «Это имение, где будет происходить наша жизнь на сцене. Все комнаты дома, станцию, перрон, где будет происходить встреча, поезд, который привезет приезжающих» (1.2.№21659.4.2:26).

Проснувшись от гудка локомотива, просигналившего где-то дале­ко, на станции, и осознав, что все уехали встречать Раневскую, а ои про­спал, Шустов, будущий Лопахин, должен был увидеть «внутренним зрением»: как догнать экипаж, уехавший на станцию встречать приез­жающих Веньяминову, Малолеткову и Дарьину; как догнать встречаю­щих — Говоркова, Дымкову и Умновых, его опередивших, его не разбу­дивших. Догнать в весенние заморозки, в дождь, в солнечную погоду. Пешком или на лошадях? «Бежать за уехавшими? Вижу, как мы встре­чаемся посредине дороги. Экипажи переполнены. Садиться некуда, раз­ве только кому-нибудь на козлы» (1.2.№21659.4.2:45).

Этот вариант - догонять пешком — не годился.

Тогда прокручивался следующий. Шустов бежит в конюшню, в ку­черскую, в сараи иа хоздворе. Прикидывает: «Закладывать оставшуюся таратайку? Но, вероятно, лошади и люди — в разгоне», — рассуждал Торцов за Шустова, останавливаясь на его «колебаниях». И этот вари­ант отбрасывался, Этюд на «колебания Шустова» в обстоятельствах ме­ста и времени действия роли Лопахина, предписанных Чеховым в пер­вой сцене первого акта «Вишневого сада», следовало закончить приня­тием решения — остаться дома: «В последнем проекте все проходит складнее».

Торцов иа первом этапе слияния актера с ролью больше внимания уделял предлагаемым обстоятельствам, которые должны войти в акте­ра. Лилина отдавала приоритет исполнителю, входившему в обстоя­тельства роли. «Каждый человек неповторим»; линия физических дей­ствий может быть одна, а чувства, их оправдывающие, разные, — гово­рила Лилина и к каждому искала свой подход, предлагая студийцам из разных составов одинаковые этюды из закулисной жизни роли.

«Двойников» в ее спектакле не должно было быть.

Заставляя действовать в этюдных пробах роли от своего лица — Кругляка, Балакииа, Орловой, Пятницкой, других студийцев, занятых в ее «Вишневом саде», со вниманием относясь к каждому, она добивалась от каждого его собственной, «щепетильной», последней правды в ис­полнении простейшего, элементарного действия, оправданного собой, своим. Это называлось — добраться в репетиционном эпизоде в себе — до «бисеринки»: «дом, комната, шкап, ящики, бисеринка».

В результате в одинаковых обстоятельствах роли одна пра-Ранев-ская, приближаясь к дому, впадала в умиление. Другая томилась в купе железнодорожного вагона, подходившего к перрону, ие могла усидеть на месте. Так сильно ее тянуло домой.

Приехав иа станцию встречать парижских гостей и узнав, что по­езд опоздал и предстоит долгое, скучное ожидание, студийные пра-Гае-вы — Леонидов и Мартьянов — отправлялись каждый со своим пра-Пи-щиком — Меньшиковым и Зиновьевым — в вокзальный буфет. Мужчи­ны согревались чаем и красным вином, — подсказывала им Лилина, опираясь иа свой опыт подобных встреч. Выполняя задание, один ис­полнитель роли Гаева, более легкомысленный, чем второй, радовался, что вырвался из скучных буден. Его настроение поднималось. Он вспо­минал Париж, его уголки, предвкушая разговор об этом дивном городе с сестрой, с которой вот-вот встретится. Второй Гаев, более лиричный, чем первый, переполнялся нежностью к Раневской, думал о том, как хо­рошо им снова будет вместе.

И Яши, и Фирсы получались разные.

С первых этюдов Яши предавались своим парижским видениям. «Всему мерка - Париж», — записывала Лилина, задавая этюд. Яша то закуривал заморскую папироску, то сосал парижские карамельки, заку­ривал и сосал сладострастно, смакуя остатки привезенных заграничных лакомств. Но один Яша радовался возвращению в «Вишневый сад» — в Париже ему не с кем было поговорить. Другой, обожавший Раневскую, был веселее, бодрее, энергичнее, услужливее первого. Ему, побывавше­му в Европе, не с кем было поговорить не во Франции, а в России — Азиопе, как шутят в постсоветское время. Во время Станиславского ­сталинское время - не отважились бы на такие шутки. Второй Яша охотно возвращался в Париж.

22 марта 1938 года Лилина сделала в дневнике такую запись:

В кабинете Константина Сергеевича пробовали этюд на линию фи­зических действий Яши — как собрать ряд мелких действий в одно и дать ему название. Яша смотрит в окно вагона. Все не правится, раздра­жает вагонная грязь, мужики бедно и некрасиво одеты. Все эти дейст­вия можно назвать одним словом: критикует. В это время вошли Костя с Мейерхольдом, и мы перешли в студию (1.1).

С весны 1938-го Мейерхольд, бывшее первое лицо советского теа­трального мира, после закрытия своего театра приступил к работе в Оперном театре Станиславского и Немировича-Данченко. Станислав­ский, сохранявший свое положение театрального вождя до конца дней, протянул руку помощи опальному режиссеру, впавшему в немилость у власти. Станиславский умер — Мейерхольд погиб.

Приход Мейерхольда в особняк в Леонтьевском был редким явле­нием «того света» в чертогах закрытого учебного заведения — мира сте­рильно-студийного, не замутненного посторонним, отгороженного от реального толщей старинных стен. «Тот свет» не давал здесь ни кругов, ни волны: вошел Мейерхольд — перешли в студию. Закончили с Яшей — занялись Фирсами.

Старый Фирс — в лилинской группе «встречавших» хозяйку — иа станции хлопотал, суетился, проверял, все ли захватили для встречи. Он один знал порядки, весь ритуал. Фирса у Лилиной репетировали студийцы Абрамов и Носов.

Глаза одного слезились: так он хотел увидеть свою дорогую бары­ню и сообщить ей обо всех беспорядках в доме, что произошли в ее от­сутствие. Другой — забывал свою старость и болезни, хотел быть преж­ним, выездным лакеем, хотел сменить Яшу подле барыни. Ои представ­лял, как, войдя в вагон, остановившийся у перрона, подхватит ее иа ру­ки, вынесет с высокой подножки, усадит в коляску экипажа, как укута­ет ее и Аню прихваченным из дома пледом.

На втором этапе вхождения актера в роль и роли в актера по мето­ду психофизических действий, более осмысленном, чем первый, полага­лось — по Торцову — искать «внутренние позывы», оправдывающие фи­зические действия.

У Лилиной не было с этим никаких проблем. Она работала с реаль­ными людьми, которых знала, любила, с которыми возилась. Пробива­ясь к «я есмь» ученика, она без труда попадала иа линию его жизни, как бы мала и коротка она ни была. Все же она была ближе к реальности, чем «политически грамотный» муж, уличавший жену в незнании азов марксизма-ленинизма - главного закона современности. Автор «Днев­ника ученика» - дневника Названова, ученика Торцова, — будущей книги по методу психофизических действий, написанной в диалогах учителя с учениками, — совсем не понимал молодых 1930-х, иных, чем молодые его молодости - молодые 1880-х и молодые начала века -сверстники Пети Трофимова и Ани Раневской. Для Станиславского ученики Торцова — племя незнакомое. Он имел о них такое же смутное представление, как и они — о чеховском человеке начала века, с кото­рым им предстояло слиться. В этом, несмотря на политическую наив­ность, Станиславский отдавал себе отчет и дистанцию между чеховским персонажем — из начала века и актером, молодым в 1930-х, закладывал в методологию. Ее и следовало пройти исполнителю, поэтапно сближа­ясь с ролью, чтобы перевоплотиться в нее.

Выйдя на этюд, заданный Торцовым, «оставшиеся дома» Шустов и Выоицов, репетировавший конторщика Епиходова, ие знали, что им де­лать, с чего начать. Они, как и следовало, забрасывали Торцова вопроса­ми, требуя от него ответов отнюдь не методологического свойства.

Станиславский сочинял вопросы, чтобы потом сочинить ответы, в которых будут импульсы, способные задеть «аффективную память» — «эмоциональные струны» учеников Торцова.

Шустов жаловался, что он совсем не представляет эти сорок ком­нат помещичьего дома, в которых никто не живет. Он признался Торцо-ву, что не имеет ии малейшего представления и о деловой жизни Лопа­хина, из которой тот вырвался, чтобы встретить Раневскую, и ие знает, откуда ему брать материал «для мечтаний» о роли.

Подвижный Выонцов ие смог показать прелюдии к разговору Епи­ходова с Лопахиным в первой сцене первого акта «Вишневого сада», по­ка Дуняша побежала за вазой для цветов, и нервничал. «Неужели вам никогда не приходилось разговаривать с купцами?» — удивлялся Арка­дий Николаевич, готовя ситуацию, в которую попали «оставшиеся до­ма» Шустов и Выонцов, чтобы выпустить Торцова иа беседу о втором этапе вхождения актера в роль и роли в актера по методу психофизиче­ских действий.

То же, что с Шустовым и Вьюицовым, случилось и с другими уче­никами Торцова. Они не находили в своем житейском опыте общности с назначенными им персонажами.

Шустов и Фролова - будущая Дуняша — никогда не слышали зву­ка подъезжающего к дому экипажа, к которому должны были прислу­шиваться в радостном ожидании «приезжающих». Им привычнее был звук воронка, тормознувшего под окном, заставлявший вздрагивать ро­дителей.

Когда «приезжающие» Малолеткова, Веньяминова и Дарьииа по­знакомились с действенным скелетом, с фабулой первого акта «Вишие­вого сада», и без предварительного изучения своих ролей кинулись в исполнение простейших физических действий, как в омут, всей своей психофизикой, как требовал Торцов, и стали вспоминать, как каждый из них действовал и что чувствовал в обстоятельствах, мысленно при­ближенных к тем, что предложил автор — роли, оказалось, что и их «аф­фективная память» молчит.

«Домовладельцы» Веньяминова и Малолеткова и встречавший их на перроне Говорков, искавшие связей со своими ролями, чтобы одуше­вить действия — собою, своими чувствами, не находили этих связей. Они никогда не имели ни дома, ни усадьбы, ни сада, ни конюшен, ии эки­пажей, ни слуг, их повсюду сопровождавших, им подававших и их оде­вавших. «Крестьяне (колхозники)», «рабочие (мастера)», «красноар­мейцы», «беспризорники» и «интеллигенция - дети актеров» не знали, что такое — частная собственность, и житейских привычек, общих с Ра­невской, Гаевым и Аней — барыней, барином и барышней — не имели.

«Француженка» Дарьииа никогда не была во Франции, поэтому платья контрабандой через таможню не провозила и «дрожать» при обыске не могла. Шустов никогда ие встречал приезжающих из-за гра­ницы. «Приезжавшие» из-за границы Веньяминова и Малолеткова ни­когда не покидали пределов СССР.

«Разогревая» чувства «приезжающих», «встречающих» и «корота­ющих время дома», чтобы они оживили простейшие физические дейст­вия учеников Торцова, Станиславский сочинял своим гомункулусам биографии, обращая их к наблюдениям, к живым контактам, якобы слу­чавшимся в их жизни, и к книгам, расширявшим их познания о предла­гаемых обстоятельствах - о доме, об усадьбе, о роде занятий и образе жизни чеховских персонажей.

У Выонцова появлялся отец-купец, и тот на провокативный во­прос Торцова: «Неужели вам никогда ие приходилось разговаривать с купцами?» — отвечал, вступая в диалог с учителем:

— Каждый день с отцом разговариваю f...JA если я играю служаще­го в домовой конторе... Во!..

— Разве вы не изучали этих людей в конторе вашего отца? — спро­сил Торцов.

— Знаю! Вот здорово знаю! Тютелька в тютельку.

— Значит, у вас для вашей работы найдутся соответствующие мысли для оправдания словесного действия [...]

— А если бы я играл роль революционера? Откуда мне взять мысли ? Я ни одного не видел и не знаю... Во?!— не унимался Выонцов.

— Вам пришлось бы завести с ним знакомство, поговорить, поспо­рить, поучиться. Это создаст вам соответствующий взгляд и мысли,

многие из которых вы перенесете в роль и используете в словесном дей­ствии (1.2.№21659.Ч.2:21,22), -

отвечал ученику Торцов, ничуть не усомнившись в том, что у молодого человека в конце 1930-х - отец-купец с действующей конторой и что он, примериваясь к роли «революционера» Трофимова и ища привычки, общие у него с ролью, не видел в конце 1930-х «ни одного» революцио­нера. Помнивший о классовом учении Маркса - Ленина в работе над книгами - во спасение их, в работе с молодыми Станиславский обнару­живал полнейшее отсутствие реального опыта советской жизни. И, со­чиняя биографии своим гомункулусам, сам выглядывал из-за их спин.

Рядом с купцом - отцом Выонцова — появлялся в рукописи Ста­ниславского дядя Паши Шустова, будущего Лопахина, — знаменитый актер, владелец загородного имения с принадлежавшей ему библиоте­кой, очень похожий иа Станиславского, владельца подмосковной Лю­бимовки. Паша Шустов, прибывший в имение дяди и выполнявший этюд иа «колебания Шустова», и другие ученики школы Торцова из группы «оставшихся дома», поджидавшие возвращения экипажей со встречающими и приезжающими, — Названов и Выонцов, будущие Пе­тя Трофимов и Епиходов, — с упоением рылись в домашней библиоте­ке дяди Шустова, рассматривая «иллюстрированные издания прошло­го», «помещичьей жизни», и коллекции фотографий, вклеенных в дяди­ны семейные альбомы, чтобы четко представить, увидеть «внутренним зрением»: «Это имение, где будет происходить наша жизнь на сцене. Все комнаты дома, станцию, перрон, где будет происходить встреча, по­езд, который привезет приезжающих» и дорогу от железнодорожной платформы до усадьбы.

Шустов с партнерами по своей первой сцене листал, изучая пред­лагаемые обстоятельства роли Лопахина, конечно же, любимовские альбомы Алексеевых. Сколько их накопилось с середины 1880-х, когда братья и сестры Станиславского были совсем молоденькими! Каких только фотографий там нет - «из помещичьей жизни»! И комиат алек-сеевского флигеля пустых: спален, столовой, детской, няниной; и углов этих комнат — крупным планом; отдельно — шкафов: платяных, серван­тов и книжных, «многоуважаемых», о трех растворах, — в библиотеке; столов со скатертью и салфетками под люстрой в гостиной, столов сер­вированных; тех же комиат — с домочадцами и гостями. Ученики могли отыскать в этих альбомах фотографии и дороги к усадьбе Любимовка, и конюшен, и лошадей, и экипажей на резинках, и кучеров, и перрона на платформе Тарасовка, и вокзального буфета в Пушкине, где встречаю­щие согревались чаем и красным вином, и фотографии пейзажей по пу­ти на станцию, и крестьян со снопами в поле у дороги, и компании мо­лодых людей, устраивавших пикники у стогов, не говоря уже о фотогра­фиях старых хозяев Любимовки — Сергея Владимировича и Елизаветы Васильевны, их детей, братьев и сестер Станиславского, приживалов, соседей, репетиторов, гувернеров и гувернанток...

...Видения, живые картины, сменявшие одна другую, одолевали Станиславского. Возбуждая эмоциональный, внутренний мир учени­ков Торцова, входивших в предлагаемые обстоятельства чеховских ро­лей, Станиславский не замечал, что, строя воздушные мосты, арки, пы­таясь соединить эпохи, ворошил свою память, путая себя, молодого, с молодыми 1930-х. Приближая учеников к чеховским ролям, он при­ближал их к себе, как к чеховскому материалу дореволюционной дав­ности, отдаляя их от современности, и, не замечая подмены, путал, кто с кем разговаривает: Торцов с Шустовым или он сам со своим про­шлым, не соединившимся с настоящим, с нынешними молодыми. Или прошлое вопрошает настоящее, наивно полагая в нем свое продолже­ние, будто не было 1917-го и «окаянных дней» после него, разорвавших связь времен, и не было у «новой жизни», начавшейся с нуля, новых то­чек отсчета.

В рукописи Станиславского по методу психофизических действий на материале чеховскго «Вишневого сада» неожиданно, спустя тридца­тилетие после создания пьесы, всплывает — в видениях, в полубреде больного, уходящего из жизни Станиславского — ее алексеевский кон­текст. И если «проползти» вслед за Торцовым сквозь обрывки воспоми­наний Станиславского, вкрапленных в хаос исследования механизмов творчества роли, можно «взять след» прообразов «Вишневого сада», усадьбы Гаевых, и персонажей чеховской пьесы - в версии Станислав­ского, связанных с алексеевской усадьбой «Любимовка» и ее обитателя­ми - Алексеевыми, их соседями и прислугой.

Этот аспект рукописи Станиславского «Вхождение себя в роль и роли в себя» на примере «Вишневого сада» еще не попал в поле зрения исследователей. Он наиболее отчетлив во фрагментах, относящихся к работе Торцова с Пашей Шустовым, репетировавшим роль Лопахина.

... Познакомившись с семейными альбомами дяди, знаменитого ак­тера, Паша Шустов, выйдя на этюд с «оставшимися дома», сказал Тор-цову, что не представляет этого «крепкого кулака», «сильного, талант­ливого, ворочающего громадными делами», каким характеризовал его Торцов, раздавая роли. Тогда, «обратившись к Паше, Аркадий Никола­евич стал его расспрашивать», а Названов записал в «Дневнике учени­ка» такой диалог Шустова с Торцовым:

— Какая фабрика, какие завод, магазин или сельское хозяйство ка­жутся вам наиболее сложными?

— У меня кружится голова, когда я попадаю в универсальные мага­зины, — вспоминал Паша, — потом мне показалась очень сложной рабо-

та в одном большом имении, где я проживал несколько месяцев. А из фа­бричных работ на меня произвел страшное впечатление кабельный за­вод, в котором рабочие стоят в центре петли прокатывающейся раска­ленной полосы металлической проволоки.

— Так вот знайте, — перебил Аркадий Николаевич, — вы, Шустов в качестве Лопахина, состоите директором в универсальном магазине, имении и прокатном заводе. Углубитесь в положение такого дельца, при­близительно распределите свои обязанности и найдите двое суток для встречи вашей прежней благодетельницы Веньяминовой в качестве Ра­невской (1.7:424).

И Торцов отправлял Пашу Шустова в «большое имение», похожее на Любимовку, в магазины, какими располагало торгово-промышлен­ное товарищество «Владимир Алексеев», и иа кабельный завод, похо­жий иа бывшую канительную фабрику «Владимир Алексеев», в кото­рой молодой Станиславский, член ее дирекции и председатель правле­ния, впервые в России использовал гальванический способ покрытия проволоки благородными металлами и ввел в эксплуатацию новейшие образцы волочильных машин. «Поговорите с фабрикантами, с помещи­ками, с директорами больших магазинов. Они вам расскажут, из каких забот слагается их жизнь и как распределяется их день, а нередко и часть ночи» (1.2.№21659.4.2:77), — советовал Торцов Паше Шустову.

Чеховский Лопахин в «Вишневом саде», каким представлял его Торцов ■- Шустову, конечно же, сам Станиславский, молодой, в роли Лопахина, так и не сыгранной, переоснастивший золотоканителыюе производство в кабельное. Станиславский проваливался в воспомина­ния. Сколько он тогда успевал!.. Какую громаду дел сворачивал за день!.. Помимо дел в Художественном. Не то, что теперь... Чехов, когда прислал ему рукопись «Вишневого сада», очень хотел, чтобы он взял Лопахина... Ои тогда не видел его в себе... А Чехов видел...

Роль Лопахина рождалась у Паши Шустова из хождения Стани­славского по лабиринтам его собственной «аффективной памяти».

Вынырнув из воспоминаний, войдя в свою роль - Торцова и при­звав Названова, фиксировавшего репетиционный процесс, Станислав­ский перекладывал поиски «внутренних позывов», оправдывающих физические действия «крупного дельца», предшествовавшие первой сцене первого чеховского акта «Вишневого сада», на «Дневник учени­ка». В рассказе Паши Шустова, записанном Названовым, о «команди­ровке» на лопахииские объекты — на кабельный завод, в кабинет дирек­тора универсального магазина, принимающего «толпу народа», банки­ров и хорошеньких барышень, и в контору богатого помещика, — прого-воры Станиславского трогательно-саморазоблачительны:

Сначала он толкался и наблюдал работу в разных отделах, дивясь тому, как люди разбираются во всей этой груде товаров, как они нахо­дят разные мелкие безделушки, которые требует капризник-покупа­тель. Потом он пошел и сел около двери кабинета директора, около ко­торого ждала очереди толпа народа служащих и покупателей. Там было человек десять увольняющихся или уволенных, которых после долгого ожидания потребовали в кабинет. По этому делу посылали за какими-то служащими разных отделов, они чуть ли не прибегали, запыхавшись, и уходили, утирая пот с лица.

Был какой-то очень возмущенный покупатель, который скандалил, потому что его заставляли долго ждать.

Было много ваясных дельцов с толстыми портфелями, которые го­ворили о каких-то банковских делах, была хорошенькая барышня с пла­чущей мамашей, барышня кокетничала, а мамаша слезно молила, чтоб их принял директор.

Все эти сцены, наблюдаемые Пашей, жизни большого магазина, про­извели на пего огромное впечатление, и у него разболелась голова.

И так каждый день в течение жизни, и нет возможности остано­вить деловой поток. Как же выбраться из этого ада на целые двое суток, чтобы, подобно Лопахину, встретить свою заступницу Раневскую?

Если прибавить к этой работе, — думал про себя Паша, — то, что я видел в свое время в конторе богатого помещика с толпой объездчиков-управляющих, конюхов, рабочих, прислуги и пр. и пр., то жизнь Лопахина представится еще невыносимее, а его жертва Раневской еще более тро­гательной.

После всех этих впечатлений и мыслей Паша очень ясно почувство­вал досаду Лопахина по поводу его неудачной встречи, которую он про­спал.

Чтобы бросить дела, которые потом придется наверстывать, и ехать на два дня, нужна большая любовь (1.2.№21659.4.2:78 — 80).

Любовь — к благодетельнице Веиьямииовой в качестве Раневской — Паше Шустову следовало оправдать и грудой дел, которые пришлось отложить, чтобы встретить Веньямииову и изложить ей план спасения «Вишневого сада» «от молотка», и воспоминаниями из его собственно­го детства, связанными с Веиьямииовой. И Станиславский бессозна­тельно окунал ученика - в свое детство маленького барчука:

Когда мне было лет десять, — рассказывал Торцов Шустову, — на елке у знакомых меня дети обделили подарками. Я рыдал в страшном го­ре. Но за меня заступилась какая-то добрая тетя. Она восстановила справедливость и даже на следующий день привезла мне на дом еще две лишние куклы, которые впоследствии стали моими любимыми. После этого у нас установились нежные отношения с доброй тетей. Разве по­сле этого счастливый мальчик не мог бы приходить в эту комнату своей заступницы? (1.7:423)

Станиславский был убежден, что этот рассказ скорее приблизит Шустова к Лопахину, чем рассказ чеховского Лопахина об эпизоде из его детства с раскровавленным носом и заступничестве Раневской в тексте чеховского «Вишневого сада».

Елка могла быть не у знакомых, а в сельской школе, где Веньями­нова была попечительницей, — варьировал Торцов предлагаемые обсто­ятельства роли, помогая Шустову выбрать те, что вернее растрогают его, задев за живое. Вариант с сельской школой и Раневской, ее попечи­тельницей, конкретнее, ближе к молодому человеку, — думал Стани­славский, совершенно уверенный в том, что прошлое, детские впечатле­ния одинаковы и у Шустовых, и у детей Алексеевых — Сергеевичей и что детство есть детство, независимо от того, иа какое время оно выпа­ло. Кажется, время для него остановилось...

И этот пример, и другие, подобные этому, он выводил в положения метода психофизических действий, заканчивая ими урок:

Таким образом вы можете свои собственные воспоминания вливать в жизнь роли, и эти воспоминания будут живые, пережитые, хорошо знакомые, родные. Если вы выдумаете их от ума, а не пойдете от живо­го чувства, то ваши предлагаемые обстоятельства прошлого неизбежно будут формальными, холодными, мертвыми (1.2.№21659.4.2:73 — 74).

И в анализе второго акта «Вишневого сада» Станиславский, автор рукописи по методу вхождения актера в роль и роли в актера, совер­шенно оторванный от советской современности, опрокидывал пьесу Чехова в собственную дореволюционную молодость. Прачеховские персонажи и во втором чеховском действии возвращали его к себе - в Любимовке, и пьеса Чехова прокручивалась в его сознании, как на ки­ноленте, фантасмагорически перемешивая прошлое с чеховскими сце­нами и с его нынешними бедами и проблемами. Эпизод за эпизодом и кадр за кадром.

Наметив логику и последовательность психофизических дейст­вий первого акта, Торцов с учениками добирался до скамейки у просе­лочной дороги в имение Гаевых. Похожая стояла у церковки Покрова Святой Богородицы. От нее начиналась дорога из Любимовки к желез­нодорожной платформе в Тарасовке и в город: в Пушкино, где жила се­мья Архиповых - приятелей Сергея Владимировича и Елизаветы Ва­сильевны, родителей Станиславского.

У скамейки рядом с церковкой собирались большой компанией, чтобы ехать верхом на лошадях. Или идти пешком к Архиповым. Или в ресторан. Или к кому-нибудь в гости — к Штекерам, к Сапожниковым, к Смирновым: на чай, на кофе, на шоколад, на обед, на именины, на до­машнюю вечеринку и просто так. У скамейки начинались поля. Во вре­мя сенокоса крестьяне косили, складывали сиопы в копну, копны в сто­га, у стогов господа из соседних с Любимовкой имений устраивали пик­ники, а после шалили, ныряя в мягкую, свежескошенную траву, еще не высохшую в солому. «Будущий директор банка разбежался и сел в коп­ну», — намечал Станиславский мизансцену для Гаева в режиссерском экземпляре «Вишневого сада» 1903 года. В сене возились дамы, смеясь и щекоча друг дружку. Сеном чистил сапоги Епиходов, сметая с них до­рожную пыль. На сено усаживался Лопахин, когда наступала его оче­редь произнести свой монолог о том, что в стране, которой Господь дал такие громадные поля, раскинувшиеся до горизонта, должны жить на­стоящие великаны, а живут бесчестные и непорядочные люди, которые крутятся вокруг денег, своих и чужих. Лопахин, уставившись в даль, ку­сал сухие стебли...

Бывало, веселую компанию заставала в поле гроза, и все со смехом разбегались. Благо, все тут рядом — Любимовка, Комаровка, Максим-ково, Куракиио, Тарасовка, Мамоитовка, Листвяны, Звягиио.

Картина видений, связанных с этой скамейкой у дороги, проноси­лась в сознании Станиславского, впадавшего в забытье. Сидя в глубо­ком кресле и закрыв глаза — болели правая рука, ноги, ныло сердце, — Станиславский снова проваливался в прошлое. Слабеющие пальцы не держали перо, любимую серебряную «вечную ручку». Она падала на пол, тетрадка съезжала с фанерки, фанерка — с колеи. Он спал и ие спал. Явь сливалась с прошлым и с театральными фантазиями иа темы чехов­ского «Вишневого сада». «Голова работает самостоятельно, не могу ос­тановиться», — жаловался он сиделке\*.

Иа этом иррациональном уровне исчезали и закон диамата, требо­вавший подчинения себе, и категории времени — тогда или теперь, ре­альное не отличалось от театрального, все происходило одновременно, сценки из беспечной любимовской юности перемешивались с чеховски­ми и с премьерным спектаклем 1904 года.

На скамейку подсаживались влюбленные Петя и Аия - Володя Сергеев с кем-то из барышень или Качалов с Марусей - Марией Пет­ровной Лилиной - в ролях Пети и Ани...

\* О Станиславском. М.: ВТО, 1948. С. 548.

Возле них хлопотала то ли Нюша, то ли молодая Ольга Леонардов­на, махая крупными руками и подолом парижского платья, то ли Ольга Леонардовна в роли Раневской...

Александров в роли Яши копировал, кривляясь, Вовосины мане­ры, когда тот распевал оперные арии или шансонетки, а Халютина в ро­ли Дуняши пудрилась совсем как Ольга Леонардовна... Как Чехов сер­дился на Халютину за это!

Станиславский удивлялся, рассматривая в своем воображении живые картинки из прошлого, как похож молодой Качалов, когда наде­вал студенческий мундир Пети Трофимова, на Володю Сергеева, а Во-вося - Владимир Сергеевич Алексеев - на него самого в костюме Гаева, и тихонько - про себя, во сне, в полудреме — посмеивался над этой за­нятной путаницей.

Он бредил, вознесясь над реальностью сиюминутной и витая в во­ображении, в сферах идеального...

Но вдруг чьей-то невидимой властью, как по приказу свыше, это бесконтрольно — вне законов — растекавшееся перед глазами движуще­еся кинополотно, полное света и воздуха, напоенного сеном, озвученное беспричинным смехом и глупостями, без тени тревоги и предчувствий, застопоривалось на зловещем кинокадре: «Явление Пролетария безза­ботным дворянам». Крупным планом.

И идиллические видения исчезали. Неизвестно откуда взявшийся Пролетарий ставил насильственную точку в непрерывно длившемся в «старой жизни» безмятежном пикнике.

В памяти всплывала фигура покойного актера Знаменского в роли Прохожего. Тот, играя Прохожего, играл его Стенькой Разиным, вож­дем разгулявшейся бедноты, которого репетировал в 1918-м у Таирова в пьесе Каменского «Стенька Разин». Спектакль готовили к первой го­довщине Октября...

Станиславский вздрагивал, стряхивал дремоту и оцепенение, под­нимал с полу перо, прилаживал фанерку на коленях, к фанерке - колен­коровую тетрадь и возвращался к рукописи, прерванной на полуслове. И, безропотно подчиняясь вступавшему в силу грозному закону классо­вой борьбы, наводившему порядок в бессистемно мелькавших кадрах, записывал:

Встреча изнеженных дворян с бродягой. Это хороший контраст, острый, пикантный. Бродяга говорит пугающими намеками.

Потом писал следующую фразу:

Эта встреча должна сильно пугать мирных дворян и придать сме­лости и нахальства бродяге — и вычеркивал ее, сочтя, видимо, фразу грубоватой. И, сохраняя лояль­ность к Пролетарию, хозяину жизни, осуществлявшему свою диктатуру и в его видениях, смягчал:

Дворяне ищут предлога поскорее уйти от неприятного собеседни­ка. Они не выдерживают и уходят на именины (1.2.№21659.4.2:6).

Из ресторана — на именины. Дальше этого фантазия не срабатывала.

Станиславский постепенно овладевал собой, справлялся с наваж­дениями, поправлял пенсне, подвешенное на шнурке, как когда-то у Че­хова, призывал на помощь верного Торцова и его учеников и двигался по второму акту дальше, привязывая его к скамейке у дороги из Люби­мовки к Архиповым в Пушкино. Двигался к роли и ролям - от себя, — он и сам, автор рукописи по методу психофизических действий, не от­ходил от этого основополагающего принципа.

— В этом этюде, который я вам предложу, встречаются и разгова­ривают люди разных классов: пролетарий, революционер, купец, поме­щик, дворянин, прислуга, им услужающая, —

начинал свой урок Аркадий Николаевич Торцов, вводя эпизодического прежде Пролетария на равных правах в общий разговор.

— Пусть представители этих классов сходятся порознь или вмес­те, затевают спор или мирный разговор; пусть выясняются их взгляды на жизнь, их идеалы и мировоззрение [...]

Пусть декорация изображает, дорогу в имение Пущина.

Пущин — это исполнитель роли Пищика, соседа Гаевых у Чехова.

— По этой дороге проходят гости к нему на именины, а также и разные случайные прохожие. Все они присаживаются па скамейку, что­бы отдохнуть, и тут мы знакомимся с их словесными действиями.

— А слова и мысли? — волновался Вьюнцов.

— Придумывайте их сами, берите из ваших жизненных воспомина­ний, наблюдений, практики.

— Нипочем не придумаешь! — отчаивался Выонцов.

— Я вам помогу, заброшу несколько мыслей, — успокаивал его Ърцов. Вот идут к Пущину на именины представители дворянства — Гаев

и Веньяминова.

Станиславский сам запутался, хотел написать: Говорков и Венья­минова. Ведь надо играть от своего лица, а ие от лица роли. Ои все еще находился в плену преследовавших его видений и кошмара, спутавшего мысли.

— О чем могут рассуждать легкомысленные баре? —

спрашивал Торцов, уже отвлекаясь от всего постороннего, мешавшего ему, педагогу советской театральной школы, овладевшему постулатами диамата. И отвечал:

— Закрывая глаза на темное будущее, они живут остатками сча­стливого настоящего и воспоминаниями о еще более счастливом про­шлом. Они ищут случая повеселиться и идут к соседу в гости на имени­ны, идут ли они к Пущину па обед или на чай, или они могут возвращать­ся из города после хорошего обеда, острят, хохочут, придираясь для это­го ко всякому случаю. А если кто заговорит о тревожном настоящем, они сердятся или увиливают от неприятного разговора.

Когда помещики Говорков и Веньяминова, встретившиеся по дороге к Пущину с бродягой, вышедшим из леса, увильнули от него, иа скамейку присели Шустов и Названов, —

фантазировал Торцов.

[...] Тоже два крайних полюса: революционер и купец. Первый — убежденно и взволнованно говорит о планах своей партии, а второй, по­смеиваясь, возражает ему всеми известными капиталистическими дово­дами. В конце концов купец махнул рукой и ушел на именины вслед за дру­гими помещиками (1.2.№21659.4.2:6).

Торцов включал в этюд на предлагаемые обстоятельства второго чеховского акта всех учеников, получивших роли в «Вишневом саде», и разбивал их на дуэты и на трио, последовательно сменявшие друг друга возле скамейки у дороги из имения Веиьямииовой и Говоркова в име­ние Пущина.

«Ярый революционер» Названов, «знающий жертвы, лишения, хо­лод, голод, тюрьму — ради идеи», в дуэте с Малолетковой, спешившей на именины к Пущину, должен был, кидаясь в этюд всей своей психофизи­кой, как и все, видеть свои мысли и видения «внутренним зрением»:

— Разве вы не видите своих мыслей? Мыслей о гуманизме, обличении варварства, проповедь свободы и пр., разве эти мысли не возбуждают в вас соответствующих образов, картин, видений? — спрашивал-подсказывал, энергично направляя процесс видений уче­ника, Торцов (1.2.№21659.4.2:23). Увидев свои мысли, Названов дол­жен был передать их Малолетковой, чтобы «распропагандировать» ее. А девочке следовало «с увлечением» воспринимать «его увлекатель­ную проповедь», то есть поддаться его пропаганде, «распропагандиро-ваться».

Что видел Названов, идеологически обрабатывая Малолеткову, можно догадаться: то, что видел Станиславский. Словом «распропаган­дировать», во всяком случае, он пользовался в 1927 году, когда репети­ровал сцену «На колокольне» в спектакле по пьесе Вс.Иванова «Броне­поезд 14-69». Васька Окорок, вожак восставших сибирских крестьян, в выцветшей алой рубахе, развевавшейся на ветру, пытался убедить -«распропагандировать» — взятого в плен канадского солдата. Ои вну­шал ему, что молодая советская республика и русский народ ведут спра­ведливую борьбу за свое освобождение и за мир на всей земле. Образом этой идеи был Ленин. Васька Окорок произносил всего одно слово -«Ленин», но «наполнял его огромной сердечной любовью». Так учил де­сять лет назад Станиславский молодого актера Баталова. Баталов дол­жен был вложить в слово и образ, стоявший за словом, свое видение Ле­нина, обличающего варварство, проповедующего гуманизм и свободу, чтобы растрогать иностранца и зрителей до слез.

Это был единственный успешный революционный опыт Стани­славского. За следующие десять лет его не прибавилось. Сам Луначар­ский, растрогавшийся на премьере от сцены «распропагаидирования», пел тогда Станиславскому дифирамбы — впервые с 1917 года. И в 1933-м, поздравляя Станиславского с 70-летием, вспоминал спектакль, подаренный МХАТ-1 десятилетию Октября: «Театр Станиславского может заставит зазвучать идеи и чувства революции так громко и тон­ко, так патетически и задушевно, как, может быть, никто другой»\*.

После сценки Названова и Малолетковой вдали показывалась Дымкова, будущая Варя, — продолжал Торцов репетицию этюда к эпи­зодам второго акта «Вишневого сада». И молодые люди: агитатор и про­пагандист революционер Названов, передавший Малолетковой свое ви­дение образа Ленина, и распропагандированная Малолеткова с образом Ленина, растревожившего ее воображение, разбегались от Дымковой в разные стороны.

А у скамейки встречались Дымкова и Шустов, то есть Варя и Ло­пахин. Шустов уже возвращался с именин у Пущина, «ему рано вста­вать».

\* Луначарский А. Станиславский и театр его эпохи // Вечерняя Москва. 1933.15 января.

— Происходит любовная сцена, состоящая из неясных намеков его и неопределенных ответов Дымковой. Сцена кончается не очень ловкой ос­тротой или шуткой Шустова, после чего он уходит, а она сидит и пла­чет (1.2.№21659..4.2:7).

Этюд подхватывал лакей Умновых, тот, что «с татарскими глаза­ми» и приехал учиться в школе Торцова издалека, — будущий Фирс. Умновых тоже шел по направлению к Пущину с пальто для барина Го­воркова. Приплетясь сюда, садился на скамейку — передохнуть. Сидя, бормотал «какие-то непонятные слова о прошлом», вспоминал «цвету­щее состояние своих господ, былые годы». Дымкова доверяла ему «тай­ные свои мечты о богомолье, о монастыре и о спокойной мирной жизни, жизни без суетни и трепотни, которые ее утомили» (1.2.№21659.Ч.2:8).

Отдохнув, Умновых и Дымкова уходили «с теплыми вещами для своих господ». Появлялась Дарьина - пра-Шарлотта. Она присажива­лась на скамейку и тоже вспоминала «о своем хорошем прошлом, кото­рое привело ее к печальному настоящему».

Во всех сценках, сочиненных Торцовым-Стаииславским для этюд­ных проб ролей во втором акте, ученики тосковали о лучшей жизни, о той, что ушла. Только троим — Фроловой, Веселовскому и Выонцову — горничной, молодому слуге и конторщику - в настоящем хорошо.

— Вдали слышится бренчание мандолины или гитары и ужасное пе­ние Выощова, Веселовского и Фроловой. Компания устраивается па ска­мейке рядом с Дарьипой, которая молча наблюдает за происходящим флиртом двух мужчин за одной горничной. Тут и кокетство, и ревность, и хвастовство, и угрозы — всю эту болтовню терпеливо переносит Да­рьина, но когда они запели вновь, то не вытерпела и бежала по направле­нию к соседям с кофточкой Ани для вечера. Этюд кончается общим ужасным пением флиртующей компании (1.7:419).

Станиславского становилось дурно то ли от горланившей прислу­ги, вырвавшейся на волю, то ли еще от чего-то. Ои выпускал перо из рук, тетрадка снова съезжала с фанерки, фанерка с колен, голова рабо­тала самостоятельно, ои спал и не спал...

Ведь он болен, совсем, совсем болен...

Он ничего ие сказал — не успел — о третьем и четвертом актах сво­его «Вишневого сада» конца 1930-х, «Вишневого сада» Торцова, ии о всей пьесе в целом, ни о сверхзадаче постановки, сопрягающей спек­такль со зрителем. Впрочем, цели учительские, методологические — от­крытие новой технологии в сфере сценического творчества актера — были самодостаточны.

Он ничего ие сказал и о следующем этапе вхождения актера в роль, когда в работу включались текст и сцены пьесы Чехова. Он считал, что если верно построены логика и последовательность психофизических действий актера по всей линии роли, то слова сами собой войдут в ис­полнителя. Но не успел дойти до этого этапа, оставив режиссерам-асси­стентам - Кедрову, Орлову, Лилиной — простор для развития этой ме­тодологии.

Работа Лилиной с двумя составами исполнителей по методу пси­хофизических действий Станиславского и после кончины мужа была такой кропотливой, а процесс этюдного вживания каждого из студий­цев в роль таким длительным, что, начав репетировать осенью 1935-го, к лету 1939 года она могла показать представителям Комитета по делам искусств, как было положено в конце учебного сезона в государствен­ном учебном заведении, только два акта спектакля, да и то без мизан­сцен. Студийцы демонстрировали комиссии умение действовать по си­стеме Станиславского. Они сидели неподвижно, обхватив руками нож­ки стульев, и вели диалог. Лишь иногда, когда нельзя было усидеть, им разрешалось двигаться.

Лилина осталась довольна учениками. Она находила, что словес­ное действие (со словами автора) подкрепило и одухотворило физичес­кие действия, которые с собственными словами студийцев были мало убедительными. Репетируя со своими словами, они каждую репетицию слова меняли, не зная, какое слово важнейшее, интонации вырывались случайные и путали их. Когда же стали говорить слова автора и строить фразу по автору, подстраиваясь под найденные на репетициях физичес­кие действия, находили и нужное - авторское слово, от этого фраза по­лучала живую интонацию.

Много занимался с учениками Лилиной Владимир Сергеевич Алексеев. С обоими Яшами он разучивал французские песенки. Но он следил лишь за настроением, за ритмом, за парижским ароматом звуча­ния, не вникая в суть роли. Лилиной приходилось после вокальных уро­ков с Владимиром Сергеевичем ужесточать линию Яши. Актеры чисто и выразительно пели, но «детонировали» по психофизическим действи­ям, разрушая пением найденный в ролях подтекст. «Яша — хам, даже злой хам. Добродушия и равнодушия у него ие может быть» (V. 13:276).

Лилина просила Владимира Сергеевича позаниматься и с Еиихо-довыми русскими романсами из их молодости: «Тигренок» и «Я хочу вам рассказать».

Многие из тех, кто помнил первые, лучшие годы Художественного театра, говорили, что сыгранные в Оперно-драматической студии имени Станиславского летом 1939 года два акта «Вишневого сада» дали впечатления Пушкина 1898 года — так самобытно, так свежо зву­чала в них чеховская нотка. «Пушкинская работа» Лилииой была высо­ко оценена коллегами. Те, кто хорошо знал Станиславского, были уве­рены, что он порадовался бы достигнутому. Лилина, избравшая такую форму показательного урока, гордилась: «Получились очень естествен­ные «выходы» и «входы» и сократилась ненужная ходьба актера по сце­не и свойственное им трепыхание без оправдания» (V. 13:260). Потеряв­шая Станиславского, она продолжала работать по замечаниям Стани­славского — Торцова, убиравшего у Веиьямииовой и у Шустова смех — без веселости, поцелуи — без чувства и платок у глаз — без слез, убира­ла наигрыши, «плюсики» у своих студийцев. А в Ялту Марии Павловне Чеховой летело сообщение: «Кое-кто сказал даже, что лучше, чем сей­час в Художественном театре, так как там пьеса очень засорена трючка-ми, а тут — наивно, молодо и очень просто; весело без всяких фортелей. Конечно, полноценной Раневской у нас нет, но зато у нас есть настоя­щий „Вишневый сад"» (V.13:259).

«Трючки» — этот термин Лилина также подхватила у Станислав­ского последних лет. Это все то, что «загрязняло» перспективу роли, от­клоняло ее от сквозного действия. Чем гениальнее трючок, тем больше черное пятно, дыра в живой ткани спектакля, — говорила она.

Много времени отняло у Лилиной мизансцеиирование. Оно тоже должно было идти от актера, от внутренней и внешней линии его роли.

Подходы к мизансценам Лилина искала интуитивно, опираясь на разработки Станиславского, а также иа спектакль в Художественном те­атре и на импульсы, которые шли от исполнителей.

Вот пример:я беру первый акт «Вишневого сада» и, разобравши его, называю общим словом «Ожидание»; глагол я эюду, мы ждем: это сквоз­ное действие акта; затем делю акт на куски, смотря по предлагаемым обстоятельствам, данным автором. Каждому куску даю опять свое на­звание, в зависимости от общего сквозного действия, по это название я нахожу вместе с учениками. Вот этим кускам я даю mise en scene, опять-таки по договоренности с учениками, а уж mise en scene внутри каждого куска должны находить сами актеры (V.13:260 — 261).

К весне 1940 года обе группы подготовили для Госкомиссии третий акт. Его играли в кабинете Станиславского. Лилина нашла оригиналь­ный по тому времени способ показа, почти авангардный, если сравни­вать его с эстетикой монументального спектакля Художественного теа­тра. Она соорудила камерный, комнатный театр. Из кабинета Констан­тина Сергеевича выкроила три плана: передний — для дуэтных сцен, задний — для сцен бала и выгородила площадь со стульями для публи­ки — всего 28 мест. В публике было много студийцев из другого состава «Вишневого сада» и из групп других педагогов студии. Гости, пригла­шенные Лилиной иа спектакль, входили в импровизированный зал в разгар домашней вечеринки в доме Гаевых. Приглашенные Лилиной рассаживались на свои места, а в задней комнате танцевали — в соответ­ствии с намеченной для каждого внутренней линией его действия — гости, приглашенные Раневской и Гаевым. Они танцевали кадрили, польки, вальсы, галопы, grand rond и между двумя фигурами танца от­дыхали; мужчины флиртовали с дамами, дамы смеялись на шутки муж­чин.

Кедров, Кнебель, Карев, ученики Станиславского, изучавшие ме­тод физических действий под его непосредственным руководством, ос­тались довольны просмотром и отметили верность заветам Константи­на Сергеевича.

К новому, 1941 году Лилина рассчитывала показать четвертый акт. Но не успела. Застряла на его репетициях. Для нее, как и для Стани­славского последних лет, важнее, чем спектакль, был процесс органиче­ского рождения актером роли.

Премьеру перенесла на конец сезона. В июне 1941 года плотно ре­петировала на сцене театра имени Ленинского комсомола, в бывшем Купеческом клубе. Когда-то братья Алексеевы — Владимировичи, Алексеевы — Сергеевичи и Бостаижогло — Николаевичи проводили здесь собрания и досуг. Купеческий клуб Лилина называла театром Ле­нина. Последняя репетиция «Вишневого сада» прошла 19 июня 1941 го­да. И снова выпуск спектакля не состоялся. Дату премьеры отодвинули к январю 1942-го.

22 июня 1941 года началась война.

Пять с лишним лет работы Лилиной со Станиславским и без него с двумя составами студийцев над «Вишневым садом» по методу физи­ческих действий не дали реального результата — спектакля Оперно-драматической студии имени К.С.Станиславского по пьесе Чехова «Вишневый сад».

Но остался дневник Лилиной, журнал почти ежедневных ее запи­сей о работе над «Вишневым садом» Чехова, ее монолог — протяженно­стью в пять с лишним последних творческих лет. Неотделимые от руко­писи Станиславского по «Вишневому саду», тетрадки Лилиной — это чистый источник для постижения практики метода психофизических действий Станиславского в процессе его становления, ие замутненный последующими догмами.

«Чехов лучше всех доказал, что сценическое действие надо пони­мать во внутреннем смысле» — Лилина, как и Станиславский, была убеждена в том, что чеховские пьесы - идеальный материал для приме­нения нового метода работы с актером при постановке спектакля в эсте­тике Художественного театра. Дневник Лилиной, быть может, больше, чем сам спектакль, будь он осуществлен, сохранил невидимую, не вы­шедшую на зрителя, внутреннюю жизнь ролей в спектакле по чеховско-

му «Вишневому саду», как понимали их Станиславский и Лилина в конце 1930-х.

И остались мемуарные странички черновой рукописи Станислав­ского «Вхождение себя в роль и роли в себя» на материале чеховской пьесы, не отредактированные внутренним цензором, вспомогательные в изложении основ метода психофизических действий, с помощью кото­рого актер должен был ввести себя в творческое состояние и перевопло­титься в чеховскую роль. Рукой театрального педагога водила по этим страничкам «аффективная память» Станиславского, вместившая и все роли чеховской пьесы, и тех Алексеевых и Бостаижогло, кто был прича-стеи к ее рождению. «Я помню все, все, все, и каждую жизнь в себе са­мой я переживаю вновь» — мог бы повторить вслед за чеховской Миро­вой душой автор черновых набросков о работе актера над ролью в про­цессе работы над «Вишневым садом», так и не ставших третьим томом системы Станиславского - книгой «Работа актера над ролью» в процес­се работы над спектаклем.

ПРИЛОЖЕНИЕ II

ОПЕРНО-ДРАМАТИЧЕСКАЯ СТУДИЯ ИМЕНИ К.С.СТАНИСЛАВСКОГО

А.П.ЧЕХОВ. «ВИШНЕВЫЙ САД» НЕОСУЩЕСТВЛЕННАЯ ПОСТАНОВКА\*

ОПЫТ РЕКОНСТРУКЦИИ (По дневнику и письмам М.П.Лилиной)\*\*

ПЕРВЫЙ АКТ

...Помогала Зина. Костя предлагал прийти, но я отклонила. Во-первых, потому, что он очень утомлен. А во-вторых, он внесет невольно новое и всех спутает.

Начали с собак и с освещения. Долго налаживали. Хорошо выхо­дит темнота при одной свечке.

Свет надо давать только тогда, когда Дуняша приподнимет занаве­ску и скажет: «Уже светло».

...Хотели оставить ковер и мебель от показа «Детей Ванюшина», но я категорически отказалась: ни ковер, ни мягкая мебель, ни уют не под­ходят к комнате, в которой происходит первое действие «Вишневого са­да». Здесь должно быть все случайно и нелепо.

...Перед занятиями легла отдохнуть в спальне Константина Серге­евича и в полудреме мне представилась очень ясно картина цветущего «Вишневого сада», который затопил весь барский дом: «Весь, весь бе­лый». Белая масса цветов, голубое небо. Нужен балкон, на который от­воряется большая балконная дверь. Тогда Сад войдет в комнату. Это даст мизансцену, удобную для монолога Раневской.

\* Художественный руководитель постановки К.С.Станиславский. Режиссер и режис­сер-педагог М.П.Лилина.

\* \* Воедино собраны разновременные куски из разных лилипских источников, относящи­еся к данной сцене. Промежуточный, репетиционный, рабочий момент может соседство­вать с предпремьерным, закрепленным. Не всегда последние замечания Лилиной по дан­ной сцене могут совпадать с первыми или вытекать из них. И все же в монтаже приводят­ся все возможные сколько-нибудь законченные фрагменты из этого процесса работы над спектаклем. Процесса, растянувшегося на пять с лишним лет.

Тексты Лилиной приводятся почти дословно, с минимальной правкой. Комментарии — также минимальны. Для простоты чтения монолог Лилиной не прерывается ни кавычка­ми, ни датами записи, ни ссылками на источники лилинских текстов, приведенных в дан­ной реконструкции.

Очень трудно сделать комнату с тремя дверями.

Хочется сохранить лежанку. Нарисовала ассистентам план кварти­ры, в которой жила 70 лет назад. Помню ее, как сейчас. Дом этот на уг­лу Дмитровки и Салтыковского переулка стоит и по сие время нетрону­тым. Хорошо бы в него заглянуть.

...Сквозное действие первого акта: «Вишневый сад» дохода не при­носит, он хранит в себе и в своей цветущей белизне поэзию былой бар­ской жизни. Такой сад растет и цветет для прихоти, для глаз избалован­ных эстетов. Жаль уничтожать его, а надо, так как процесс экономичес­кого развития страны требует этого\*.

...Ритм акта радостный — не похоронный. Его поэзию завершает звук рожка, который сперва приближается, потом удаляется, и пение птиц, которые дошли до дерзости и чирикают тут же, на балконе.

Ожидание

Как только уехали на станцию встречать Раневскую и Аню, Дуня­ша от усталости заснула на первом попавшемся кресле. Проснулась — уже светает. Бросилась в комнату, которую готовит для приема гостей. Тихо, никого нет. Но уже брезжит рассвет. Потушила свечку.

Влетает Лопахин. Он слышит гудок поезда: «Пришел поезд, слава богу». Дуняша старается понять, говорит он правду или шутит. В это время второй гудок. Лопахин: «Который час?» Дуняша проверяет по своим часикам: «Скоро два»\*\*.

Уже светло, а у Дуняши ничего не готово. Засуетилась, бросилась приготовлять все порученное ей Варварой Михайловной. Дел много, времени мало, поэтому надо очень внимательно делать одно за другим. Можно даже ие очень вникать в то, что рассказывает Лопахин.

\* Этот текст принадлежит Станиславскому (1.4:344). Лилина принимала его за устано­вочный.

\*\* Станиславский начинал диалог Лопахина и Дуняши очень мажорно, — вспоминала Лилина 9 января 1941 года. Лопахин встревожен, взбешен и злится на себя, что проспал встречу. Его следующие слова: «На сколько же это опоздал поезд? Часа иа два, по крайней мере» — сопровождаются у Чехова ремаркой: «Зевает и потягивается». У Лилиной Лопа­хин выбегает из комнаты, чтобы узнать и понять, что делается на дворе, то есть кто поехал иа станцию. Возвращается злой и ругает себя вовсю, нападает даже на Дуняшу. «Помню, как Константин Сергеевич очень настаивал иа этом выходе, а Леонид Миронович упря­мился и не хотел его делать. Но потом Константин Сергеевич его убедил». Действитель­но, Станиславский говорил о темпе и ритме этой сцены Леонидова и Халютипой как о ка­мертоне, по которому должен был настраиваться темпоритм выхода Раневской - Ольги Леонардовны.

У Лопахина две задачи. Выявить свою досаду: хочу себя обругать, как болвана, неотесанного мужика, хотя хожу в белом жилете. Взял, ду­рак, книгу, чтобы не заснуть, и заснул над ней. Вторая задача — найти в кармане план раздела земли под дачи, прикинуть, как он покажет его Раневской; осмотреть свой туалет и поправить все, что перекривилось во время сна, особенно воротник и галстук, сиять пиджак, стряхнуть его в коридоре и опять надеть. Все время прислушивается к колокольчикам и бросается к окну. Когда покажутся экипажи — лететь сломя голову, чтобы встретить Раневскую у самых ворот, вскочить на подножку и под­катить вместе с ней к крыльцу — ухарски. Или встретить у ворот зем­ным поклоном — тоже эффектно.

(Лопахину - Балакину.) Я бы советовала [...] записать последова­тельно с самого начала первого акта одно физическое действие за дру­гим так, как они сложились у него в памяти, не прибегая к печатному тексту [...] Может, начать с того момента, как он жил в простой избе, был простой босоногий Ермолай, и все его пинали, били, считали никчем­ным и ни на что не способным; какую роль сыграло в его жизни влия­ние Раневской; как она вытащила его из-под ударов палки и зажгла в нем вкус к красивому, изящному и модному. Помните, Лопахин говорит в первом акте: «Но вы, собственно, сделали для меня когда-то так мно­го, что я забыл все и люблю вас, как родную... больше, чем родную». И вот в этой любви он дошел до того, что отнял у любимого человека его родное гнездо. Он должен ясно пройти внутренне этот путь, чтобы ис­ходной его точкой была благодарная любовь к Раневской.

Опоздание поезда беспокоит его. Ему надо в 5 утра уезжать в Харь­ков, времени совсем не остается, чтобы познакомить Раневскую с пла­ном раздела земли на дачные участки, что у него в кармане. Не измени­лась ли она? Ои помнит ее пять лет назад простой, милой, легкой, а вдруг она стала важной или изломанной, а вдруг забыла его?

Он с детства влюблен в «Вишневый сад» и не может допустить его продажи.

Он проспал приезд Раневской. Почему? Не разбудили, пренебре­гают им, он не нужен при родственной встрече. Он сердит иа Варю, ду­ется на нее. Это натягивает их отношения в первом действии.

Дуняша. Приход Епиходова и букет льстят ее самолюбию. Но страшно досадно, что букет предназначен не ей, а в столовую. Прини­маю удар букетом по лбу Епиходову или какое-нибудь другое действие досады.

Забежала в комнату Ани. Там навела порядок: взбила подушки; гремит умывальной посудой; собрала какие-то бумажки. После ухода Епиходова, когда все более или менее готово, занимается собой, подка­лывает фартук. Занялась прической, которую заготовила для парада: за­плела для пышности в мелкие косички накануне. Каждый звук Дуняша принимает за приближение приезжающих. Нервит. Высматривает из окна на дорогу. Глядит далеко-далеко. Ловит слухом звук колокольчи­ка, лай собак. Каждый шорох вводит ее в заблуждение. Рассказ Любови Андреевны: «Детская моя, прекрасная комната... Я тут спала, когда бы­ла маленькой...» — Дуняша слушает с жадностью. Она не знала Ранев­скую, ребенком она бегала по задворкам, а теперь служит у барыни. А Раневская Дуняшу узнала.

Все эти действия требуют педантичного внимания, быстрого, чет­кого ритма, который выливается в ощущение большой усталости, до го­ловокружения; надо непрерывно проверять: все ли сделано, так ли, как велела Варвара Михайловна.

Настоящий приезд, лай, колокольчики, вид пролетки из окна все разогнал. Одно только действие: проверить себя в зеркале и лететь со всех ног, чтобы Варвара Михайловна не отругала. Все время помнит о ней. Дуняша ищет ее повелевающего или одобряющего взгляда\*.

Епиходов. Мне нравится, что Епиходов вышел праздничным, элегантным, женихом. Он тоже опоздал, проспал. Букет был дан садов­ником в десять, а теперь два с четвертью ночи. Торопится и поэтому спо­тыкается об кочергу, чуть не падает, какая-то чертовщина, роняет букет, конфузится, ищет глазами Дуняшу: смеется она над ним или нет. А Ду­ияша закрылась фартуком, повеселела, побежала за квасом. Епиходов обезумел от любви. Поднимает кочергу, мешает печь, греет руки. Он ве­рит в свое счастье, даже о «климате» говорит весело. Наплевать на «климат», если я любим любимой девушкой. Одна забота: сапоги скри­пят. Он купил их к свадьбе.

Кусок с Лопахиным Епиходов ведет на шепоте: навязывается Ло­пахину в интимные друзья, подлизывается. Лопахин — жених Варвары Михайловны, его покровительство Епиходову необходимо, надо распо­ложить его к себе. Резкий ответ Лопахина — «Отстань, надоел» — его опечалил, но он улыбается, он стоик, у него есть утешение: его любовь взаимна. Ои мечтает, как к свадьбе поднесет Дуняше такой же букет, ка­кой заготовил для Раневской садовник.

\* Лилина считала, что это — главное в линии Дуняши в первом действии. Станиславский поправил ее. Ои сказал, что это неверно, — передавала Мария Петровна исполнительни­це роли Дуняши, - так как для него сквозное действие - приезд - и Дуняшу разбирает любопытство поглядеть на барыньку, на Яшу, иа туалеты. Остальное Константин Сергее­вич утвердил. И Лилина согласилась с ним.

Станиславский рассматривал каждую роль в контексте всего спектакля и каждую сце­пу — нанизанной на сквозное действие, связанное с Раневской и с продажей «Вишневого сада».

А вообще-то разговор с Лопахиным — все это приспособления, чтобы дождаться Дуняши.

Надо помнить, что это единственная сцена, где Епиходов в полной мере верит своему счастью. Он улыбается, хотя фортуна посылает ему несчастья каждый день. Он влюблен безумно, на этом строятся все его действия, взгляды, интонации. Епиходов — мечтатель, лирик, поэт; смирный, чувствительный, много читает. Все это надо вложить в роль, а то получится роль на тончике, это большой недостаток всех начинаю­щих артистов.

Уходя, Епиходов уронил стул, потому что Дуняша вернулась с ква­сом, причесанная, в коридоре не забыла взглянуть на себя в зеркало, она такая хорошенькая, что он не может оторвать от нее глаз. От того, что уронил стул и треснула ножка, — по-настоящему огорчен. Щупает нож­ку, выносит кресло из комнаты.

Дуняша наводит последние штрихи. Меняет деревенские шерстя­ные чулки или тапочки на каблучки. По Чехову, горничную надо играть под барышню и не надо изображать озорницу. Это не то!

«Едут, едут» — Дуняша перекрестилась...

Приезд надо наладить отдельно, я этого делать не люблю. Зиаю, что тут важно: лай собак, крик петуха, лошади встряхивают бубенцы, кучер кричит «Тпру, тпру...», хлопает входная дверь, вбегают и сбегают с лестниц люди, оживленные голоса, визг Дуняши и Ани и т.д.

Реплика: «Пойдемте здесь» — у самой двери\*.

Возвращение блудного сына

Раневская вернулась домой, как виноватая собака. Вспомните та­кую собаку, как она ластится к хозяину, лижет руки, виляет хвостом, рас­пластывается, прижимается к ногам. Вот что должна делать Раневская в этой сцене, когда целует брата, Варю, потом опять брата. Так у Чехова. Потом Дуняшу. «И теперь я как маленькая» — трогательно, по-детски.

У Лопахина — настоящая бурная радость, так он счастлив приезду барыни.

\* После консультаций со Станиславским первый кусок назвали «Ожидание». Каждый из студийцев должен был решать: что делает человек, который ждет, что должен делать ои, студиец, окажись он на месте Лопахина, Дуняши, Епиходова, не поехавших встречать «приезжающих» на станцию, - «оставшихся дома». Каждый должен был вспомнить мо­менты ожидания в своей жизни и, исходя из своих ощущений, нафантазировать действие роли, зерно которой — ожидание. Станиславский предложил через Марию Петровну каж­дому написать анализ физических действий па тему ожидания, а потом проделать этюды, только не по самой пьесе, ие по написанному автором, а на промежуточные между сцена­ми моменты роли.

Свой план ои должен раскрыть как можно нежнее и любовнее. Это необходимо. Ольга Леонардовна Книппер-Чехова мне жаловалась, что ей страшно трудно вести первый акт с Добронравовым, так как он не проявляет к ней любви. Без этого она не попадает на свое действие. А она растрогана, умилена до последней степени, чувствует дома тепло, любовь, уют.

Второй выход Раневской

Чтобы выход Раневской и Гаева был более жизненным, придумала им прелюдию.

Мужчины играют на биллиарде. Раневская переоделась, привела себя в порядок после дороги, идет за ними. Проходит в первый раз по анфиладе своих комнат. Что значит проходить в первый раз? Даже если летишь быстро, все равно ощущаешь их. Точно так же — в первый раз — я должна ощущать все происходящее в эту ночь. Чаепитие с близкими — семейная сцена. «Может, я сплю?»; «Я не переживу этой радости». Пять лет не садилась Раневская за накрытый домашний стол. Деревен­ская крынка с густыми сливками, деревянная ложка, кругом чистота, кресло со знакомой подушечкой, Фирс нарядный, сияющий, помоло­девший, даже сгибается легко, забыв свои восемьдесят семь.

Проходя через биллиардную, Раневская произвела иа мужчин эф­фект своими туалетами. Раза два ударила по шарам. Тащит всех в дет­скую, где ждут Аня и Варя. Гаев увлекся биллиардом. Чтобы увести его, хватает из его рук кий и убегает с ним вперед. Гаев неохотно плетется за ней, за Гаевым — Пищик и Лопахин.

Гаев не докончил какого-то удара, руки чешутся, у какого-то пред­мета остановился, ударил мнимый шар. Раневская хочет вспомнить один из его знаменитых ударов: «Желтого в угол! Дуплетом в середи­ну 1» Гаев подхватывает: «Режу в угол». От таких физических действий появляется контакт. Сближение между Раневской и Гаевым мне необ­ходимо, их солидарность надо пронести через первый акт и через всю пьесу.

Второй выход Раневской бодрее, возбужденнее, хочет говорить, вспоминать, всем сказать приятное, очень тронута приемом. На репли­ку Пищика «...похорошела... Одета по-парижскому... пропадай моя теле­га» — надо сыграть кусок прежних кутежей. Пищик, муж, любовник — они были их участниками. Можно поддержать его реплику — подпеть ее. Это напомнит им, как они вместе кутили.

Пусть Зиновьев не забывает, что Пищик из тех типов, которые цеп­ляются за каждую юбку.

(Гаеву — Мартьянову.) Роль чудесная, богатая характерностью, то есть мелкими, неуловимыми чертами. Чем больше Мартьянов найдет таких черт, выраженных действиями, тем успешнее он сыграет свою роль. Пусть возьмет с собой экземпляр «Вишневого сада» на лето, вчи­тается в текст и ремарки автора и по ним строит свой подтекст.

Подтекст роли очень значительный. Главным образом, чтобы иг­рал барина-эстета с хорошими манерами. Он хорошо одет, изящен, как сестра, только «она порочна. Это чувствуется в малейшем ее движе­нии»; а у него — выдержанность, корректность; рядом с этим много юмора. Эта игра с кием — юмор. «Поезд опоздал на два часа... Каково? Каковы порядки?» — это юмор. «Не реви», — это юмор. «Петрушка ко­сой от меня ушел и теперь в городе у пристава живет» — это юмор! И т.д.

Очень выдают его крепостнические замашки. «Ты уходи, Фирс. Я уж, так и быть, сам разденусь»; «Помолчи, Фирс»; «Дашь мне, Фирс, пе­реодеться»; «Надоел ты, брат» и т.д.

Любовь к сестре — большая, искренняя. Он страдает, что она по­рочна, и, говоря о ее порочности, тоном страшно смягчает свой приго­вор: «Когда-то мы с тобой, сестра, спали вот в этой самой комнате...» Це­лый ряд трогательных нежных воспоминаний.

Любовь к «Вишневому саду» у него глубже, чем у Раневской. Сад продадут за долги — как это странно. Но выражено весьма сдержанно.

У Юры Леонидова «барин» и «юмор» в роли получаются хорошо. Только не надо вносить неприязнь и презрение к сестре.

У Мартьянова Гаев более активен, распорядительно-суетлив. Но нельзя забывать, что он обожает сестру, он на одиннадцать лет старше ее, он носил ее на руках, он любуется ею, он наливает ей сливки в кофе, глядит на нее и не налюбуется. Сел к ней ближе.

Проект Лопахина

Лопахин общается с Раневской и Гаевым, как с людьми бессозна­тельными, неделовыми, упрямыми и беспомощными. То, что предлага­ет им Лопахин, оскорбляет их природное понятие о благородном и по­рядочном, оскорбляет их предков, соседи примут их за мелочных спеку­лянтов, выжимающих из родительского имения гроши. «Это так пош­ло», — говорит Раневская. Она надеется, что Лопахин придумает что-то другое, такое, что они смогут принять, и спасет их.

И в этой сцене брат и сестра солидарны («Чепуха», «И в энцикло­педическом словаре упоминается про этот сад»). Они верят в непоколе­бимые достоинства их имения. Как к бреду относятся к предложению Лопахина. Даже не сердятся, а подшучивают над его проектом — «ус­лужливый дурак».

(Лопахину — Балакину.) Я не знаю крестьянского быта и мало мо­гу помочь. Если бы подсказать характерность мужика, роль сразу вста­ла бы на место, он бы знал, как говорить по-мужицки. А то он и не ба­рин, и не крестьянин, и не купец. Константин Сергеевич в одну репети­цию бы дал нужные штрихи к роли. Хорошо, что Зинаида Сергеевна мо­жет показать приемы, манеры и привычки, свойственные крестьянам\*.

Лопахин у Балакина как-то бесполезно трепыхается в этой сцене. Но у Чехова он не беспомощен. Он в досаде, он злится на себя, но от сво­его намерения — показать план Раневской и успокоить ее — не отказы­вается. Он понял, что провалился, и отходит к балконной двери, чтобы сосредоточиться и найти новые аргументы в защиту дачников.

Произносит их веско, но с улыбкой, с юмором.

Домашние оттирают его от Раневской, ему ничего не остается, как спешить иа пятичасовой поезд.

Варя вручает Раневской телеграммы.

Телеграммы — всегда событие волнующее, в деревне особенно. Все присутствующие должны отыграть эти телеграммы, и каждый по-свое­му. Гаев и Варя ими взволнованы, они советовались, когда лучше отдать их Раневской. Но отдать необходимо.

Раневская, ие читая, рвет телеграммы. Может быть сильно расст­роенной, может вести сцену на улыбке, может с радостью и облегчени­ем сказать, что с Парижем все кончено. Кому какая Раневская будет ближе.

Как бы Раневская ии приняла их, Гаев должен реагировать на сло­ва «С Парижем кончено...» и затем уже оправдать свой монолог перед шкафом по своей физической линии.

В монологе должна быть какая-то глупость: или народничест­во, или пафос.

Анин мир

В этом акте все радостно, дружно, семейно, ни ссор, ни раздраже­ния, только время от времени мерцают маленькие вспышки будущей П)озы, то есть разорения «Вишневого сада».

Дуияша подсела к Ане на диваи запанибрата, говорит ей по секре­ту на ухо, что Петя приехал. Аия встрепенулась. Посекретничала с Ва­рей, Варя выговаривает Дуняше за безделье, торопит подать мамочке кофе. Сцена Ани и Вари покойная, интимная, они понимают друг друж­ку с полуслова. Когда они вместе, они храбрее. Аия заставляет Варю проникнуться серьезностью той миссии, которая была на нее возложе­

\* Большую часть жизни З.С.Соколова и ее муж доктор К.КХоколов прожили среди крестьян в селе Никольском Воронежской губернии.

на. Особенно трудно было на обратном пути, когда они ехали почти без денег.

Главное в этом акте: наконец они все вместе. Этого не было пять лет. Аня была брошенной сиротой.

Дурачится с дядей, который укладывает ее спать. Она к нему при­выкла больше, чем к матери.

(Ане — Мищенко.) Неправильно рассуждать, что если Аня во вто­ром действии уступает учению Пети, то в первом она серьезнее, меньше ребенок. В роли надо всегда искать контрасты. Константин Сергеевич говорил, что когда играешь злого, ищи, где ои добрый. Чем больше кон­трастов в роли, тем она многограннее и ярче.

Поставила Мищенко на вид, что Чехов, с которым я обговаривала роль Ани, которую играла во втором составе, рисовал Аню совсем де­вочкой: «Она же ломает спички, коробку, рвет бумажки». Стало быть, в первом действии Аня девочка, избалованная вниманием всех окружаю­щих, простором полей, лесов, красотой сада. Все мое, все для меня, о ми­ровых вопросах не думает. Любит горячо тех, кто около нее. Но умная, милая, решительная, умеет выразить свой протест. Петя ее оценил, по­нял, что она та почва, на которой будет хороший всход, полюбил ее и хо­чет обратить в свою веру.

(Ане — Карп.) Когда жила вместе с мамой за границей, в ней про­будилось сознание своей взрослости. Она почувствовала свое право иа самостоятельность. На ней лежит обязанность — смягчить приезд мате­ри в разоренное имение, смягчить ее горе от смерти братика Гриши. Она, Аня, должна все предусмотреть. Ее очень беспокоит и состояние имения, и состояние матери. Если «Вишневый сад» придется продавать, куда денутся мать, дядя? Эти мысли несколько омрачают ее возвраще­ние в родной дом.

Варин мир. Выход Яши, Фирса, Шарлотты

Варя. Роль замечательная, гастрольная. После Раневской — лучшая в пьесе женская роль, но почему-то актрисы не увлекаются ею, ею пренебрегают. Должна сознаться, что и я, в свое время, недооцени­вала ее.

Варя — образ прекрасной русской девушки, преданной, самоотвер­женной, любящей; любит добро и ненавидит зло во всех его проявлени­ях. Очень, очень наивная и очень эмоциональная; легко переходит от слез к смеху и от смеха к слезам. Вот, может быть, почему Чехов и на­звал ее глупенькой и плаксой. Она необразованная, из простых, как го­ворит Раневская, но не глупая, а в своем хозяйском деле она знаток и ра­ботает прекрасно.

У Мазур Варя получается суховатая; этого не должно быть. Она предельно сердечная, но чувства свои сдерживает из скромности. Варя любит всех: и дядечку, и мамочку, и Аню обожает, и Фирса. Но у них свои интересы, и в их интересах она — последняя; она только приемная дочь. Варе надо уметь себя стушевывать, то есть прятать свое личное «я», и только в третьем акте, в сцене с Раневской она может выдать се­бя целиком. У Мазур получается умная и жесткая девушка, а Варя на­оборот, наивная и очень мягкая. Лопахина любит беспредельно, но это скрывает от всех, кроме Ани, изо всех сил и только в третьем акте не вы­держивает, высказывается, точно плотину прорвало. Эта сцена самая главная во всей роли Вари. Я иа этом настаиваю. Проходно ее нельзя иг­рать. Надо подойти к ней во всеоружии!!

Это значит, что Мазур должна подготовить все, чем Варя жила и страдала с того дня, как день торгов был назначен бесповоротно. Ведь Варя, танцуя, уже плачет, в этот день все ей особенно больно и чувстви­тельно.

К роли Вари надо подходить сердцем, а не головой и действовать так, как подскажет любящая душа.

(Варе — Новицкой.) Есть новое в роли, чего не было у нас в Худо­жественном. Появилась новая черточка: тупая, глупая бережливость. Многое мне понравилось. Но надо смягчить жестокость. Новицкая про­водит роль слишком решительно, а Варин недостаток — нерешитель­ность и пугливость перед решением, робость в житейских вопросах.

Варя у Новицкой — горячая, энергичная, деловая, настоящая за­щитница Вишневого сада. Сторожевая собака, зубами охраняет дом. Пусть так.

Главное в линии Вари у Мазур — любовь к Лопахину. Придется со­гласиться, что «монастырь» у нее — это ие поэтическое одиночество. Ее «монастырь» — от отчаяния.

Но всем валено помнить: в роли нужна бесконечная, до самых ме­лочей, забота о Раневской и об Ане, бесконечная благодарность Ранев­ской, благодарность и преданность.

Варя — постоянно в хлопотах по дому.

Учила Варю ходить без каблуков — походкой человека, который всегда торопится. Получается какая-то характерность. Встретила Раневскую — разрядка.

Лопахииское «Мэ-э-э» отвлекло девушек, прервало их разговор. Варя возмущена тем, что Лопахин расстроил мамочку. Отошла от Ани, собирает поднос для кофе. Варя каждую минуту должна что-то делать. Аия прониклась печалью Вари, старается ее приласкать, развеселить, отсюда: «А в Париже я на воздушном шаре летала». Этот кусок легче, чтобы прослоить им два драматичных момента: встречу с матерью в Па­риже и «Шесть лет назад утонул Гриша».

Проход Дуняши с кофейником и выход Яши с чемоданом, в паль­то, шарфе и кепи. Он боязливо отворяет маленькую дверь, видит Дуня­шу. Знакомство Яши и Дуняши — полный простор для актеров, пусть делают, как хотят.

Сцена кончается посреди комнаты, чтобы черепки были видны публике. Яша перепуган. Он трус.

Дуняша собирает черепки, Варя разбирает сундук.

Торжественный выход Фирса: старик, главный камердинер, свет­лый праздник — барыня приехала. При ней и умереть легко. Он ведет свою сцену, как богослужение, проверяет сервировку стола.

Монолог о вишне — это защита сада, который хотят рубить. Стано­вится на защиту Раневской — против Лопахина. Лопахин — грубый вы­скочка, вишневый сад доходный, может принести много денег.

Надо искать физическую усталость на внутренней бодрости.

(Фирсу — Носову.) Хорошо нафантазировал. Началась настоящая, правильная жизнь в «Вишневом саде», когда приехала барыня. Все встало иа свои места. Теперь ему все ясно, все понятно, радостно, ои те­перь будет всех учить, а его не будут туркать с места на место.

(Фирсу — Абрамову.) Ни в чем не нашел старика. Фирс получает­ся слишком слащавым.

Правильно, что Фирс — представитель крепостного времени в хо­рошем смысле слова. Он безукоризненный слуга, уважает и высоко це­нит господ. Он видит их недостатки и не стесняется их высказать. Но все лее он признает за ними культуру и знание прежних обычаев, а те­перь «все враздробь». Не принимает современную молодежь, ии к чему не способную: недотеп.

Он — Савонарола — обличитель суровый, а не сентиментально-слащавый беспомощный старик.

Уход Лопахина сплетается с выходом Шарлотты.

(Шарлотте — Зверевой.) Она себя не нашла в том одиночестве, ко­торое составляет драму ее жизни. Она ие нашла то самочувствие Шар­лотты, которая знает, что на всем белом свете она ни к кому не привяза­лась и к ней никто не привязался. Надо найти действия, которые выяв­ляют эту сторону ее характера. Например, в первом акте. Она пришла к людям, чтобы побыть с ними, попить с ними чай по-родственному, пого­ворить о путешествии. А ее встречают, как шутиху, как клоуна. Она мо­жет обидеться и серьезно ответить: «Не надо. Я спать желаю».

Ведь у Чехова никакого фокуса она не показывает, может быть, это правильнее. Она пришла попить чаю с дороги, а ее заставляют показы­вать фокус — обидно, очень обидно. Она молча, с обидой уходит.

Она гувернантка, а ие ровня собравшимся за чайным столом. Зве­ревой надо посмотреть всю роль и создать такие предлагаемые обстоя­тельства, где на нее не смотрят, как на близкого человека.

Раневская собирает свои манатки, просыпанные папиросы, поджи­гает спичками кусочки разорванных телеграмм и тушит огонь; поправ­ляет и натягивает сброшенный мех, душит платок и натирает им виски, ноздри, шею — освежилась. Хочет идти спать. Варя, чтобы проветрить комнату, бесшумно отворяет окна.

Весна

Все должны действовать так, чтобы почувствовать весну и красоту вишневого сада.

Раневская не успела отойти от стола и кресла, облокачивается иа спинку и смотрит в сад. Гаев подходит к балконной двери, смотрит че­рез стекла в сад иа длинную аллею, говорит свои слова, отходит немно­го в сторону к колонне, как бы приглашая Раневскую посмотреть на всю эту красоту. Раневская, как зачарованная, не может оторваться от окна, ие двигается с места, облокотив голову на руки, а руки на спинку крес­ла, и, не шевелясь, начинает свой монолог. Вся жизнь ее связана с садом. Перебирает видения своего детства, старается увидеть его таким, каким она видела его маленькой девочкой. Кается перед садом, хочет быть до­стойной этого рая. «Весь, весь белый...»

Гаев, видя ее экстаз и разделяя его, хочет еще больше поразить ее. Отпирает ключом балконную дверь, настежь распахивает ее и сам выхо­дит иа балкон вдохнуть утренний воздух. Ветки почти влезают в комна­ту. Раневская вскрикивает: «О, сад мой!» Настроение ее меняется от возбужденного до мягко-лирического. Гаев решается произнести вслух, громко то, что всех мучает: сад продадут за долги, эту красоту, эту рос­кошь мы должны потерять. Это сидит в голове у всех, меньше всех — в голове у Раневской. Она опьянена уютом и теплом близких, и мрачные мысли отскакивают от нее. Однако то, что сад продадут, ее огорчило, она притихла, но тут же что-то привлекло ее внимание. Она пристально всматривается вдаль: «Посмотрите, посмотрите, покойная мама идет по саду...» Она двигается за своим видением до края балкона, свешивается за балюстраду и, радостно смеясь, как у Чехова, повторяет: «Это она, она». Затем быстро возвращается в комнату. Проходит мимо Гаева. Гаев: «Где?» — мимо Вари. Варя: «Что с вами, мамочка?» Села на подоконник около Вари, перегибается, чтобы увидеть мать, но тут же откидывается разочарованно: «Никого нет, мне показалось...»

Гаев не отрывает взгляда от аллеи.

«Какой изумительный сад».

На этом месте входит Петя.

Гохман мало и примитивно надумал прошлое роли. Не учел траги­ческой смерти Гриши и отъезда Раневской. Невнятно отношение к ней. Встреча — это его свидание с Раневской. Какая радость видеть ее! Его привлекает ее молодость. Простота. Безыскусственность. Чует в ней хо­рошего человека. Нужна чуткость, смелость, восторженность. Ему с ней приятно и легко говорить. Она внимательно к нему прислушивается и старается его понять.

Рево мило и хорошо фантазирует прошлое Пети, когда он был учи­телем Гриши, но плохо фантазирует настоящее. Приходится подсказы­вать ему его действия. Все же добилась, что он стал действовать и дви­гаться, уже не сидит в бане, а всячески старается быть в курсе того, что делается в доме. Не забывая наказа Вари — ие показываться раньше вре­мени, — ловко подвел к тому, что не утерпел, вошел в дом, подкрался к комнате и, услыхав знакомые и любимые голоса, неслышно вошел с мыслью: авось сойдет, обойдется.

У Пети в первом акте мало слов и как будто и роли нет. Между тем вся его чеховская сущность, весь чеховский аромат — здесь, в подтекс­те: был мальчиком — стал стариком.

ВТОРОЙ АКТ

Начали с того, что восстановили последовательность прихода на эту местность. У Чехова это не сказано, сцена вылилась у него интуи­тивно, но для актера очень важно зиать, почему он сюда попал.

Первым пришел Яша, чтобы вдали от всех помечтать о веселой жизни в Париже и выкурить привезенную оттуда сигару.

Второй пришла Дуияша, так как Епиходов назначил ей здесь сви­дание. Она, конечно, очень рада встрече с Яшей, ои избавит ее от объяс­нения с Епиходовым. Епиходов ей теперь неприятен, даже страшен, он все ходит с револьвером и намекает, что застрелится.

Клуб самодеятельности

Первую сцену второго акта мы с самого начала назвали «Клуб са­модеятельности». Я дала общую мизансцену: все сидят у подножия большого стога сена. Шарлотта поблизости, на пне, чистит свое ружье после охоты и напевает модную шансонетку тех годов: <Et hop, et hop,

Penelope\*. Епиходов настраивает гитару и ждет момента начать свою се­ренаду: «Что мне до шумного света, что мне друзья и враги...» и т.п., ко­торая должна выразить его любовь и ревность к Дуняше. Яша развалил­ся, нагло курит сигару, дымит ею всем в нос, а Дуняша, как на углях, бо­ится рассердить Епиходова и ищет момента хотя бы взглядом выразить свою влюбленность Яше. Это общая мизансцена куска, данная мною, а все подробности сцены должны найти сами участники.

Яша тут шикарный нахал, любитель женщин.

Ш а р л о т т а. Ей доверяют, считаются с ней, как с надежным че­ловеком. Ее послали за границу с Аней. Дали ей денег — она купила со­бачку. Когда она вернулась, про нее забыли. Она никому не нужна. Аня от нее убегает — гуляет со студентом. Варя придирается, даже попрека­ет, что она ест господский хлеб, а свои дела забыла: за Аней не наблюда­ет, а та связалась с бедняком, с нищим.

(Шарлотте — Зверевой.) Одна часть роли совсем готова. Она в ней чувствует себя как дома, фантазирует и уже виртуозничает. Это ее ак­терская суть, то, что осталось у нее от представлений на ярмарках. «Мне все кажется, что я молоденькая» — это у нее совсем хорошо.

Ни родственников, ии друзей у нее нет. Она ищет контактов и ра­да прислониться к людям, чтобы забыться, старается найти в них сочув­ствие, интерес к себе.

В «Клубе» все должны ее чуждаться. Когда она их забавляет, они ее принимают. Этот кусок должен пройти, как фейерверк. Но как толь­ко она заговорила о печальной стороне своей жизни, они ее не слуша­ют. Пусть они оправдают ее реплику: «Ие с кем поговорить... Все одна, одна...»

(Шарлотте — Завадской.) Хочу всех растормошить, хочу быть цен­тром внимания. Делает всякие фокусы, кувыркается, и все с большими черными глазами. Она может играть сентиментальную добрейшую нем­ку, на все готовую, особенно на любовь, и ничего не порицающую.

Епиходов. Весь комизм роли в серьезности. Епиходов верит во все то, что говорит, верит в глубину своей любви, в свой ум, в свою ода­ренность. В то, что невидимые силы преследуют его. Очевидно, он чи­тал мифологию. Если комиковать и уродничать в этой роли, то полу­чится не смешной урод, а плохой безвкусный театр.

Лиричного Епиходова не может быть. Действие — сосредоточить внимание Дуняши иа себе, оторвать ее целиком от Яши, которого он ненавидит всей душой, подозревая в нем опасного соперника. Яша ши­карно одет, у него элегантные манеры, он привораживает женщин спо­собами, неизвестными Епиходову. Отсюда: желание преувеличить свои козыри — начитанность, интеллигентность, оригинальный склад мыш­ления. То, что его ни за что ии про что преследует рок, — тоже плюс. Это должно нравиться женщинам, должно вызывать в них сочувствие.

Шарлотта со своими непрошеными шутками, дурачествами страшно ему мешает.

(Епиходову — Скотникову.) И талантлив — и неприятен. С фанта­зией — но назойлив. Действует не ради действия, а чтобы оправдать об­раз. Скотников дает нездоровый, неврастенический оттенок — и ие пользуется тем, что дает автор. Паук, таракан, револьвер, мандолина, сломанный стул. Актеру легче дать Епиходова неврастеником и слезли­вым романтиком. Но это к роли не подходит. Это не чеховский тип. Убеждаю его.

(Епиходову — Лифанову.) Лифтов роль только нащупывает, а уже надел шляпу и хочет смешить, а не идти по настоящей линии роли, то есть ревновать. Человеку, который ревнует, — не до смеха. Ои страдает. А смешон он потому, что приспособления его смешны. Каждый предмет, принесенный на сцену, должен быть обыгран, иначе он лишний, мешает и путает зрителя. Пока от показа остается впечатление недоношенного выкидыша, замаринованного в спирту.

Дуняша по-настоящему любит Яшу. Не отталкивает Епиходова из страха, верит, что он фатальный, и боится револьвера.

Интересная линия намечается у Давидеико: Дуияша развивается около Яши, как Аня около Пети. Может быть, Дуняша даже берет с Ани пример: барышня с кавалером, и я тоже (оправдание интимности.) Пе­реняла от Яши много французских премудростей, стала, может быть, грациознее, воспитаннее, изящнее. Может говорить глазами без слов.

Захода немного затягивает ритм после ухода Епиходова за таль-мочкой. Ведь ясно, что до его возвращения она должна успеть с Яшей договориться о любви, убедить его, что любит его одного и навсегда, что это страстная любовь, которой она раньше не испытывала. В конце сце­ны Яша отталкивает Дуняшу потому, что слышны голоса вернувшихся из города.

Захода великолепно ведет свою линию деревенской Кармен. Строю сцену «Клуба» на элементах общения.

Повторяли «Клуб». Не годится, а почему? Скучно, непонятно, не­последовательно. Действия подобраны так, что предлагаемые обстоя­тельства не сливаются с учениками.

Захода влюблена в Епиходова. Стало быть, ему ие к кому ревно­вать.

Яша никак себя не проявляет, ему очень скучно, в таком состоянии соперник не опасен.

Зверева прыгает и хорошо веселится, но для моциона, а ие для то­го, чтобы привлечь внимание компании, к которой она примкнула. Ее песенка должна напоминать что-то приятное Яше. Ловкие ее танцы изумляют Дуняшу. А рассказы о родителях, которые не венчались и умерли, и вовсе растрогали сентиментального Епиходова. В утешение ей он начинает петь: «Что нам до шумного света, что нам друзья...» — а слово «враги» направляет на Яшу взглядом. «Жаром взаимной любви»

— адресует Дуняше. А после ее слов — «Это гитара, а не мандолина» — пожимает ее пальчик, которым она прикасалась к струне. После этого Епиходов снова повторяет куплет без слов, остальные ушли в прият­ные воспоминания, подпевают и фальшивят. Шарлотта возмущенно поворачивается к ним спиной и ест огурец или яблоко. Дуняша заигры­вает с Яшей, пикировка между Яшей и Епиходовым, инцидент с ре­вольвером. Дуняша искренне и без утрировки испугалась и откинулась на Яшу. Яша со словом «пардон» поддерживает ее. Епиходов свирепе­ет и, может быть, пошутил бы грубо, но Шарлотта, бросая огурец и еще дожевывая что-то и шамкая ртом, становится между соперниками и ус­покаивает Епиходова, всерьез уговаривая его, что он умный и его долж­ны любить женщины. Епиходову это приятно, но он старается разгля­деть, что делают Яша и Дуняша за плечами Шарлотты. Тут со словом -«Бррр» — Шарлотта быстро шершавит ему волосы так, чтобы у него получилось глупое, смешное лицо, и отходит. Дуняша от неожиданно­сти этого комичного лица расхохоталась и оторвалась от объятий Яши. Яша отвернулся спиной ко всей компании, ворча свое любимое слово

- «невежество».

Начинается сцена уныния Шарлотты, во время которой Яша отхо­дит к часовне, не спеша закуривает сигару и, чтобы не наделать лесного пожара, бросает спичку на каменные ступеньки и тушит ее ногой. Все это легко, без наигрыша, для себя, а не для публики.

Как только ушла Шарлотта, грустно напевая - «Что нам до шум­ного света», — Епиходов подсаживается иа скамейку и, закидывая руки за спинку, как Яша, старается разжалобить Дуняшу рассказами о своей фортуне. К эпизоду о пауке Яша с сигарой подходит к скамейке сзади, и начинается инцидент.

Тут уж пускай каждый действует, как хочет. Яша доходит до какой-то фамильярности. Епиходов уводит Дуняшу. Если те мизансцены, ко­торые ученики просили у меня и которые я им не показывала, чтобы они их не заштамповали, им не нравятся, пусть делают свое, я ничего не имею против, но требую соблюсти ремарку Чехова, а именно: все это проделывают, сидя на скамейке, а ие на сене. С сигарой сидеть на сене нельзя.

Возвращение из ресторана

Автор вынес действие на природу. Почему? Ответ всех — потому что на природе легче выразить бездействие и лень. Даже прострацию.

Я добавила свое мнение, что еще и потому, что Чехов — большой поэт и поэзия вкрапливается у него всегда во все. Надо искать действие в бездействии.

Кто кого пригласил в ресторан? Гаев — Лопахина или Лопахин Ра­невскую и Гаева?

Раневскую я веду от двух телеграмм, которые она получила утром.

Любимый человек, безжалостно бросивший ее, ее зовет, умоляет вернуться. Она молчит, а он ищет, добивается ее, это для нее торжество. Возвращение его к ней — лестно. Она любит, любит его. Сильно потяну­ло к нему, в Париж.

Она весь день находится под впечатлением этих телеграмм, дума­ет: ответить иа них или отказаться от этого человека, потерять его на­всегда?

На все, на предстоящие торги, на предложение Лопахина — он при­ехал с утра или накануне и все долбит о продаже «Вишневого сада» — она реагирует не так остро. Телеграммы на первом плане. Это главный, скрытый объект Раневской. Он, любимый, зовет, умоляет, он болен. У нее масса причин, чтобы поддаться его мольбам. Сегодня и продажа «Вишневого сада» не так страшна.

Ра и е в с к а я. Простая, легкая, пленительная. Без настоящей жен­ственности, мягкости, обаятельности нельзя играть Раневскую. По всей линии. Характер у неё переменчивый: то грустная, то веселая. В общем — грациозная. Доброта — это хорошо. Временами капризна и деспотич­на. Тоже хорошо. Может быть и нервной, беспокойной.

В сегодняшнем состоянии ей трудно усидеть дома. Куда скрыться? Придумала ехать в город завтракать в ресторан.

В городе на Раневскую посматривали. И в ресторане посматрива­ли. И мужчины и женщины. Женщины с завистью. Мужчины с каким-то испытующим вниманием. Их взгляды говорили: можно или не мож­но? Это ей льстит. Она это любит. Опять стала женщиной, проснулась жизнь телесная. И телеграммы говорят о том же. Благодаря телеграм­мам перестала быть пассивной.

В ресторане Раневской надоело первой. Лопахин назойливо при­ставал с продажей земли под дачи. Она потащила всех обратно.

Приехали из города. С вокзала домой ие захотелось. Повела всех на любимую прогулку к реке у старой часовни.

В ресторане много пили, ели, отяжелели, говорить о делах не хо­чется. Лопахин, наоборот, от вина возбужден, хочет довести дело до конца, аукцион на носу. А Раневской хочется навести разговор с братом о Париже. Ей приятно сегодня вспоминать о Париже. Может быть, ей надо посекретничать с братом, посоветоваться с ним о телеграммах. Что он скажет, как ей поступить? Лопахин страшно надоел, мешает. Но от него ие отделаться. Поэтому она к нему придирается, дразнит, раздра­жает его.

Кто с кем выходит? Правда и логика за кулисами очень важны.

Гаев чуть-чуть навеселе идет впереди. Раневская устала от жары, от города, от ресторана, но с живыми глазами, идет не спеша, поддержи­ваемая Лопахиным. Он тоже выпил лишнее. Это придает ему энергию и смелость. Да чуть закружилась голова от манкости Раневской, ему хо­чется, чтобы ее изумительные глаза смотрели на него, как прежде. Гаев и Раневская рассаживаются поодаль друг от друга, чтобы помешать Ло­пахину пилить их. Гаев доволен, напевает «Три богини» из «Прекрасной Елены». В какой-то момент брат и сестра замкнулись друг на друга и совсем забыли Лопахина.

Раневскую не поймешь. То игрива, то капризна, то совсем отклю­чается, уходя в свое, то кокетничает с Лопахиным — в отсутствие дру­гих мужчин.

Книппер в свое время прекрасно передавала эту роль.

Атака

Лопахин выходит из себя, не зная, как заставить себя слушать и дать понять этим людям, что они гибнут и надо спасаться.

Хищный зверь — а перед ним две овцы дрожат, но упорствуют. Не понимают, что вот-вот их слопает Дериганов. Лопахин их спасает. Коло­тит по башке.

У него три приема убеждения, три градации атаки: предупреждает в последний раз; умоляет, угрожает; дошел до точки, ставит вопрос реб­ром: да или нет? Выругался. Градации не на крике, а на приспособлении. Все это необыкновенно злит. Да еще вино, пришел в раж, не может сдер­живаться. Отсюда: «Баба!» И удрал.

Балакии играет фата, франта в белой жилетке и в желтых башма­ках, а должен играть свиное рыло в калашном ряду. Здесь так же, как и в монологе третьего акта, сказался мужик, сильный, потерявший власть над собой. Он не произносит вслух ругательных слов, но про себя руга­ет обоих непотребными словами, которые выливаются в одно слово: «Баба!»

Линия Лопахина — Кругляка. Он спасает тонущих людей, та­щит их за волосы, они уже на поверхности воды, могут спастись, но им неприятно, что их тащат за волосы и могут выдрать часть волос. Они предпочитают, чтобы их отпустили, но не тащили. А в гибель они не ве­рят. Чем их убедить? Убеждать не в характере Кругляка, убеждение тре­бует терпения, а ои порывистый, надо найти другое действие, другой глагол. Может быть, Кругляку будет легче увлечь Раневскую и Гаева? Способы увлечения разные: можно заманивать, облегчать задачу, запу­гать, вызвать соревнование, подействовать на самолюбие, увлечь ценно­стью, богатством того, чем они обладают. «Как же вам не жалко упус­тить это из рук?» — таков смысл монолога Лопахина «Господи, ты дал нам громадные леса, необъятные поля».

Но тупое, глупое упрямство барской щепетильности вывело его из терпения, и он выругал Гаева, выругал со смаком, не боязливо, и ушел. Страх, что эти безвольные люди проиграют имение, шевелит в нем не­понятное ему самому и невыраженное желание спасти имение во что бы то ни стало. Не купить ли ему? Не провести ли план для себя?

Тогда, если второй акт — мостик к третьему, то Лопахин мысленно купил сад во втором акте. Отсюда тогда и его отчаяние, что Гаев и Ра­невская не хотят его слушать. Как бы они сами толкают его на этот по­ступок.

Это положение в роли надумал сам Кругляк. Мне это не нравится, хотя и это допустимо. Но Лопахин — не кулак, ои талантливый делец. Нечестного поступка он не допустит. Его неясные мысли его пугают. Он хочет спасти Раневскую.

Раневская размякла, не слушает, мыслями где-то далеко. Стала казнить себя за прошлое. Но и радость возвращения домой в чем-то не­полная. Или: подчинившись деревенскому режиму, задыхается, тоскует по безалаберной жизни в Париже и бичует себя за это, и кается.

У Гаева и у Раневской один и тот же страх перед торгами. Ранев­ская облегчает свою тревогу исповедью, Гаев скрывает свой страх за шутками.

Гаев по-своему сделал большое дело: поехал в жару в город. Много говорил, много ел, много пил, измучился от жары в вагоне, устал, имеет право отдохнуть. Почему ие остался дома? Замучает Лопахин, но рад всякому пустяку, который отвлечет его от главного вопроса: уплаты процентов.

Еще одна черта Гаева: он поэтично чувствует природу, любит ее, но, говоря о ней, впадает в сентиментальность, которая делает его комич­ным, немного даже карикатурным.

Раневская пришла в себя, когда Лопахин убежал. Побежала за ним, притащила его, как провинившийся ребенок. Начинает сознавать, что Лопахин прав, что надвигается страшная гроза, выхода нет. Она на­деется своим искренним раскаянием отвратить грозовую тучу. Отсюда монолог: «Прости, прости меня, Господи».

(Гаеву — Мартьянову.) Как может Гаев — эстет, барии до конца ногтей, изящный, мягкий, со вкусом — ходить в пошляческой вышитой рубашке? В то время в вышитых рубашках ходили лавочники, полоте­ры, мелкое купечество, захудалые чиновники, а барии мог надеть в жа­ру толстовку или чесучовую обыкновенную рубашку с мягким воротии-

ком и галстуком. А ехать на торги в город в русской рубашке — это верх моветона.

Еще раз напоминаю Мартьянову, что у него роль пойдет, если он размягчится, будет любить сестру, Аню, природу, и что Гаев не выносит хамства, пошлости. Но возмущается он глубоко внутренне, а внешне сдержанно. А Мартьянов каждый раз кричит: «Или я, или он». Гаев, воспитанный человек, кричать на прислугу не будет. И не позволит ла­кею так разговаривать с барином.

Прохожий. Роль в шесть фраз — то же самое, что и роль в че­тыре действия.

Откуда он идет, куда?

Конечно, он безработный, скиталец, пьяница, принужден выпра­шивать деньги. Его сквозное действие — забота о деньгах. Конфликт сцены: страдающий брат, чей стой раздается над великою русской ре­кой, — и буржуи. Пьянство, бродяжничество, ненависть к сытому сосло­вию, нахальство, паясничество. Очень легко впасть в театральность, в представление.

(Прохожему — Усину.) Пение, уходя, продолжить дольше.

(Пете — Гохману.) Очень всматривается в Прохожего: наш или не наш?

Первое сватовство Вари и Лопахина

У нас с Зинаидой Сергеевной были разногласия на счет подтекста фразы: «Офелия, иди в монастырь».

По-моему, Лопахин по-мужски обижен, что Варя сразу не подда­лась сватовству, она опять испортила налаженное.

Зина считает, что сдержанность Вари нравится Лопахину. Эту фразу произносит мягко, шутя, чтобы ее успокоить.

Перерождение Ани

Константин Сергеевич категорически и настойчиво отвергает чте­ние по тексту, разрешает только рассказывать в самом сокращенном ви­де фабулу. Например, в сцене Аии и Пети я должна сказать, что делают двое детей, убежавших от гувернантки, чтобы поиграть и поговорить на свободе.

Подход Ани. Издалека не видит Петю и, вспоминая Прохоже­го, совсем робко подходит к стогу. Петя выползает на четвереньках, пу­гает Аню. Аня вскрикивает, потом хохочет, бросает в Петю сеном, гоня­ется за ним. Петя спасается от нее, влезая на стог. Аня тоже хочет влезть, но не может, сваливается, смех!!! Петя дает ей руку, Аня влезает со словами: «Спасибо Прохожему, напугал Варю» — усаживается на се­но поудобнее, смотрит на Петю в упор и говорит: «Теперь мы одни».

Петя как-то сконфузился от этого взгляда: «Варя боится, а вдруг мы полюбим друг друга. Она со своей узкой головой не может понять, что мы выше любви». Эти слова произносит неуверенно, ворчливо, по­том говорит с увлечением. Аня успокоилась от страха, заметила Петин конфуз, довольна, решила наслаждаться всем: чудным вечером, завое­ванной свободой, Петиной дружбой, доверием и новыми идеями.

Петя заражается ее настроением и делается красноречив. После слов Ани: «Я уйду, даю вам слово» — он от восторга летит вниз с копны, любуется Аней, как будущей героиней, и кричит: «Если у вас есть клю­чи от хозяйства, то бросьте их в колодец и уходите». Аня в полном вос­торге. Петя подходит к копне, прислоняется к ней: «Верьте мне, Аня, верьте...» — произносит серьезно и тихо. Аня мечтами уносится за ним, но не может не отметить красоты луны. Пауза. «Да, восходит луна». Па­уза. «Вот оно, счастье...» — Петя говорит самому себе.

(Ане — Мищенко.) Перед словами «Восходит луна» — свалилась с копны и тронула Петю рукой, чтобы он тоже смотрел на красивое зре­лище. Но сделать это так, чтобы Петя почувствовал трепет этой ручки и ответил на этот трепет легким пожатием руки. Это маленькое физиче­ское действие даст очень тонкую окраску следующему финальному ку­ску монолога: «Вот оно счастье, вот оно подходит...»

(Пете — Гохману.) После слов «Его увидят другие» — искать взгляд Ани и стараться понять, приняла ли она его мысли, и после уже не задерживать зов Вари: «Аня, Анечка!»

Сцена досады на Варю.

Петя питает Аню духовно.

К реке бегут, как два гнома через полосы луны, избегая Варю. Кра­сота природы, заход солнца, сумерки, упавшая бадья, таинственный Прохожий, убежденные монологи Пети, восход луны — все это сильно волнует Аню. Она возбуждена, вибрирует, близко слезы.

(Ане — Карп.) У Рево настоящая энергия и желание убедить, насто­ящий подъем. Карп тоже начинает понимать мысли Рево, с бодростью верит в их необходимость, в их большое значение. Но не дошла еще до восторга.

(Ане — Мищенко.) Она пойдет туда, куда ее увлекает Петя, Пойдет непременно. Но ей жалко расстаться с «Вишневым садом», со своими воспоминаниями о нем, жаль маму, которой это будет невыносимо тя­жело, и дядю жаль. Куда им деться?

Петя не груб и не развязен.

(Пете — Рево.) Рево читает монолог грамотно, но недостаточно убедительно.

(Пете — Гохмапу.) Не старается увлечь Аню, а вколачивает в нее гвозди.

Сцена Ани и Пети готова. Ее надо разворачивать, довести до сво­бодного дурачества. Все смешит, радует. Вера в хорошее, необыкновен­ное будущее, которое все примут, — и мама, и дядя, а Варя, глупая, не примет, будет все плакать и причитать.

Конец сцены растянут беготней, шалостями. Убегать к реке, взяв­шись за руки.

(Пете — Гохману, Ане — Мирсковой.) У Гохмана новый объект. Он иначе ведет сцену.

Мирсковой поставила на вид, что чем больше она будет любить «Вишневый сад» в первом действии, тем интереснее будет ее пре­ображение и отрыв от «Вишневого сада».

Мирскова заплакала на сеие. Слезы явились ие от рассказа Пети и не от жалости к маме, которой предстоит такой удар — продажа «Виш­невого сада». Слезы — от неопределенности чувства, от предчувствия бесповоротного в ее жизни. В ее жизни произошел перелом, в котором она еще сама ие отдает себе отчета. Звук упавшей бадьи, как музыкаль­ный аккорд роли, зародил в ней чувство перелома, которое давно назре­ло в этой сцене.

Аня ушла вместе со всеми, но отстала, прибежала к часовне, заин­триговала Петю, пошутила, нашли друг друга. Объяснила ему свой при­ход тем, что Прохожий напугал Варю так, что она перестала следить за ней.

Гохман проводит сцену общения с Аней на природе, далеко от до­ма, как первое — без свидетелей — их свидание.

Мирскова — его мелодия. Это чудесно. Смогут ли они это повто­рить?

ТРЕТИЙ АКТ

Третий акт, по желанию Чехова, должен быть роскошным. Надо списать замечания Константина Сергеевича к декорациям «Вишневого сада» в «Моей жизни в искусстве».

Настроение званого вечера — чужой, новый элемент, не присущий атмосфере «Вишневого сада».

Третий акт в макете студийца Носова показался всем и мне тоже слишком парадным. А теперь я думаю, что это то, что нужно. Только не­обходимо дать сильную обветшалость: сырость углов, трещин в нише, разбитая ваза, потертый до основания ковер, люстра — сломаны все стеклышки. Мебель почти рухлядь, вся в чехлах. У рояля сломаны нож­ки, он стоит на бревне. У переднего кресла под чехлом сломана спинка. Пищик прислонился — спинка хрустнула и отвалилась. Местами на сте­не, на дверях, на потолке отколуплена краска, из-под нее вылезает дру­гая. И многое другое, что придумается.

Задание ассистентам

Начать репетировать «Народные сцены» по тому же принципу, по линии физических действий — жизни тела не роли, а самого исполните­ля. Что приносит с собой человек на вечеринку, если он собирается ве­селиться? Пусть каждое действующее лицо веселится по складу своего характера.

На второй репетиции надо найти действия смотря по характеру ро­ли: один задумчивый (немец), другой буйный, веселый (гимназист), тре­тий, четвертый — Дои Жуан, почтовый чиновник и пр. Пусть они проде­лают тут же ряд этюдов, то есть ряд, игр, фокусов, танцев, пусть шумят, стихают по указанию режиссера, но оправдывают шум и тишину.

Третий урок: те же этюды с более определенными задачами, подхо­дящими к предлагаемым обстоятельствам пьесы. Но сюжет пьесы не раскрывать. Это надо будет сделать в последние две-три репетиции с особенным подходом, который бы сильно на них действовал и пронизал бы сквозным действием все отдельные куски.

На двух уроках, кроме первого, должны одновременно проходить танцы: кадриль, grand rond, разные забавные фигуры.

Сначала — режиссерские занятия, потом — танцевальные.

Установить ритмы и какие вальсы в каких местах. Вся музыка дру­гая, чем была в нашем МХАТе, кроме последнего вальса, который так замечательно подобран, что никаким другим заменить не могу.

Чтобы сблизить весь состав, заставила их сразу танцевать вальс. Оказалось, что почти никто не умеет вальс в два па. Пришлось встать и покрутиться.

А кадриль многие танцуют умело. В наше время, то есть в конце XIX столетия, кадриль уже ие танцевали, выделывая па, а ритмично хо­дили более или менее грациозно. Мужчины ходили очень небрежно и этим гордились. В grand rond'e нельзя прыгать козлом, прыгать можно в галопе, а в вальсе и в grand rond'e надо придумать что-то другое.

Не пойму, как заставить танцевать современную молодежь? Мо­жет быть, с оттенком характерности?

Лучше всех должна танцевать гувернантка, она главная заводила на этой вечеринке.

Задумала третий акт так: на фоне хмельной, шумной, разношерст­ной вечеринки — большая трагедия: разорение, разгром гаевской семьи.

Кедров считает, что вечеринка намеренно созвана в день торгов. Га­ев поехал с полной надеждой, что он благодаря деньгам, присланным ярославской бабушкой, выкупит имение. Вечеринке он очень сочувст­вует. Так они отпразднуют благополучный выкуп имения.

Вероятно, до начала торгов они зашли в гастрономию и купили за­куски к вечеру, так как у Вари только деревенские продукты. Из эконо­мии они закусок не держат дома.

Значит, вечеринка не случайная. Всем она желанна, кроме Вари, которая видит в ней большой и ненужный расход, и Фирса, который презирает приглашенных: почтового чиновника, начальника станции, мелких помещиков. Ему нездоровится, он слабеет, а тут надо всех убла­жать, всем подавать. Шарлотта, Аня, Петя, Пищик, особенно Дуняша, Епиходов надеются, каждый по-своему и в разной степени, что вечерин­ка отвлечет Раневскую, снимет напряженность ожидания.

Яша оскорблен своим положением иа вечеринке, ои в стороне. На­строение у него скверное, он злится, посмеивается над всем и над всеми. Первый выпад его — с кием: и Епиходова выдать, и Варю разозлить, и показаться Раневской деловым. На выход в гостиную: «Что, дедушка?» — ои уже знает о продаже «Вишневого сада». Под эту реплику можно подложить значительный подтекст. Например: «Скоро конец твоему упорству». Или: «Что же это, по-твоему, бал, достойный твоих господ?» Или, потирая руки, бодрым тоиом: «Наше время пришло!»

Яша доволен, что вернется в Париж. Здесь он скучал, не с кем бы­ло поговорить. Он обожает Раневскую, служит ей хорошо, ои очень ус­лужлив, аккуратен, веселый, бодрый, энергичный. Его действие — пре­данность Раневской и радость возвращения в Париж. Совсем не мрач­ный. Ои должен был особенно реагировать иа слова Раневской: «С Па­рижем все покончено». Яша убежден, что ои приехал сюда временно, и с деревней и с серой жадностью он порвет. Жизнь вне Парижа он не мыслит. Ои европеец, отсюда его апломб, его нахальство.

(Яше — Кузнецову.) Очень взволнован. Знает хорошо Раневскую. Она ежедневно получает телеграммы, может сразу укатить в Париж, в особенности если продастся «Вишневый сад». Неужели она его, Яшу, ие возьмет и ои останется в этой деревне, в этой глуши, где все ие по нему?

Теперь уже можно отобрать целесообразные действия Яши — по отношению его к Раневской. Сквозная задача роли — во что бы то ни стало ехать в Париж: «Париж, Париж, Париж». Поэтому в первом акте Кузнецов верно нашел: предчувствуя истерику и нервное состояние Ра­невской, Яша начеку, исполняет при ней роль сестры милосердия, пода­ет воду, валерьянку, нашатырь, готов подложить подушку. Во втором ак­те он говорит по-французски. Это его большой плюс. Варя, Дуияша, Епиходов этим талантом не обладают. В третьем акте Яша старается быть на виду: смотрите, какой молодой, складный, яркий, расторопный, хорошо одет, везде проберусь, меня не стыдно показать, зная язык, могу всего добиться. Унижает Фирса, которого Раневская ласкает. Ведь Фирс из ума выжил. Что он несет! Ведь это лепет выжившего из ума старика! Все время даю понять, что мы с Раневской солидарны, что не­возможно сравнить парижскую полнокровную жизнь с вялой, серой, де­ревенской, где томишься от скуки, где отвратительно едят и занимают­ся безнравственным флиртом. Стараюсь отвлечь Раневскую от нервных недугов: даю ей освежиться яблоком, несу ножик, салфеточку, подаю культурно, не то, что другие. Оттирает Фирса — слегка, плечом, а потом и словесно, подавая барыне капли и воду.

А уж дорвался до разговора с Раневской, обхаживает ее, плутует, подлизывается, примазывается, показывает себя во всем блеске своей западной культуры. Его судьба зависит от нее.

Дуняша искренно влюблена в Яшу, но есть в ней и желание нра­виться мужчинам, возбуждать их и в них страсть и ревность. Не хочет упустить и Епиходова. Хочет увлечь почтового чиновника. Дуияша кружится на вечеринке, как бабочка. Поддается ухаживанию то одного, то другого. Сравнялась с приглашенными дамами. Большой успех вскружил ей голову, упивается им, даже равнодушие Яши ие зацепило ее. От Епиходова держится подальше — боится его.

А шансы Епиходова прибавились. Яша сегодня совсем ие опасен, он и внимания не обращает на Дуняшу. Дуняша сегодня обворожитель­на: «Вы меня привели в состояние духа...» — чувствует себя равным с начальником станции, про почтового чиновника еще не знает. Он мог бы тоже потанцевать с Дуняшей, но сапоги скрипят. Куда ии шло — по­пробую, а она не хочет. «Но вы мне дали слово...»

Сцена Дуняши и Епиходова в комнате была хороша, всех пленила. На сцене получилась банальной, грубой, скучной. Захода играет совре­менную домработницу, а не горничную того времени. Лифанов комику­ет без внутренней линии.

Раневская в тяжелом состоянии от одиночества у себя в комнате. Спустилась вниз к гостям — от потребности общения.

От шума, музыки и танцев скоро устала. Эти два желания: быть иа людях и уйти от них — сменяются весь акт. Особенно раздражает боль­ная голова. Не очень благозвучная музыка дерет уши. Как заставить ее замолчать хоть на время? Придумала: «Дуияша, предложи музыкантам чаю». И тут же шепнула ей: «А мне принеси кофе покрепче». Дуняша болтала с почтовым чиновником.

Раневская вышла в маленькую гостиную/думала побыть одной, а тут Пищик с Петей. Их она не стесняется: свои люди. Обращается к ним с вопросом. Может, они вернее узнают, что делается в городе? Проходя мимо часов, испытующе поглядела на них. Увидела, что уже десять ча­сов. Все сроки для четырехчасового поезда уже прошли. Не спрашива­ет, а пристает к Пете и к Пищику: «Почему нет Леонида, что ои там де­лает в городе?» Петя думает, что торги не состоялись. От этого ответа волнение не утихло. Вечеринка утомляет, раздражает, но гонор застав­ляет взять себя в руки и не показывать беспокойство: «Ну, да ничего...»

Входит Шарлотта с фокусами. Это помогает не расплакаться. Ка­кой-то фокус привлек ее внимание, одобряет его, смеется, хлопает в ла­дошки. Польщенный приглашением гимназист подходит и целует ей руку. Ей нечего ему сказать, мысли далеко, неловкая пауза, все смеются, разбредаются.

(Шарлотте — Зверевой.) Расстроена возможностью продажи «Вишневого сада». Она привыкла к окружающим, она привязчива, она жалеет Раневскую и взяла на себя хлопоты по вечеринке, а потом, любя пофигурять, разошлась.

Посылаю Звереву смотреть Халютину как образец мастерства.

(Шарлотте — Завадской.) Вечеринка разбудила затаенный в ней детский сценический талант. В иные разы ее удаляли, от нее отделыва­лись. Здесь она нужна. Она имеет полную власть над гостями. Она жа­леет Раневскую и надеется и ее развлечь, вывести ее из тяжелого состо­яния. Не будет имения -- будет жизнь в городе, и куда интереснее. С Пищиком азартно кокетничает.

После выхода Вари из-под пледа все убегают за Пищиком и Шар­лоттой, но солидные люди — управляющий, станционный смотритель — сгруппировались в танцзале и о чем-то беседуют.

Жестикуляции поменьше.

Сцена Вари и Раневской

Варя. Вышла из-под пледа и приютилась, как израненная птица, к Раневской. Душа Вари дрожит, она ие допускает мысли о катастрофе и хочет передать свою уверенность мамочке: «Ведь деньги есть, и Гос­подь поможет». Раневская свое денежное положение понимает и рас­толковывает Варе: денег фактически нет, не может хватить, поэтому она волнуется, и уже нет надежды. Она знает, что сегодня, вот сейчас, в эти минуты решается судьба или уже решена (разговор с часами), а Леонид томит отсутствием.

Петя улавливает нервозность Раневской и, чтобы отвлечь ее от дум, дразнит Варю. Раневская машинально ласкает и успокаивает ее. Варя, взорванная нечуткостью Пети и тем, что Раневская не одергивает его, вдруг изливает свое глубокое чувство к Лопахину. Эта сцена у арти­стки, играющей Варю, должна быть самой сильной в роли. Она скром­ная, скрытная, под влиянием общей тревоги и страха за всех не удержа­лась и призналась мамочке во всем, забыв, что Петя тут и все слышит.

Каково же было ей услышать от Пети его: «Благолепие». Он ничего не понял, бессердечный, грубый, а может быть, просто глупый.

Раневскую, наоборот, глубоко задел возглас Вари: «Если бы хоть сто рублей, в монастырь бы ушла» — и там в молитве нашла бы успо­коение. Ведь это та же Лиза в тургеневском «Дворянском гнезде». Пусть Лиза и Варя женщины разного калибра, но сила любви у них одинаковая.

Но у Раневской нет и ста рублей. Чем же утешить Варю? Ей нечем ее утешить. Ее удел — беспрерывная деятельность, может быть даже ма­шинальная, физическая, но задурманивающая.

Сцена Вари и Раневской шла в нашем театре под вальс из «Сказок Гофмана», сыгранный под сурдинку. В то время был такой модный вальс. Музыка дает настроение и поможет обеим объясниться искрение, душевно и совсем просто. Безо всякого нарочитого драматизма. Их ду­шевное состояние передается музыкой.

Вваливается Яша со сломанным кием, и сцена принимает другой характер. Все уходят. От Вариной стычки с Епиходовым даже музыкан­ты затихли. Все гости наслаждаются скандалом. Вальс прекращается после слов Вари: «Не понимаю я этих людей». Ринулась выгонять Епи­ходова. Танцующие за ней.

Аскет и грешница

Когда визг улегся, Раневская начинает: «Не дразните ее, Петя». Петя извиняется.

Слово «благолепие» больно резануло Раневскую. Она переключи­лась с мыслей о Варе на Петю. Рассердилась на него. Петя разозлился на Варю и нечаянно произнес фразу «Мы выше любви» — в свое оправ­дание. Это равносильно спичке у порохового склада, таившемуся в сердце Раневской. Она приняла эти слова как упрек себе, падшей жен­щине, погрязшей в преступной любви. Парирует удар, больно задетая Петей. Долго не может успокоиться. После слов - «А я, должно быть, ниже любви» — ходит по комнате, закуривает, пьет свой кофе залпом и опять возвращается к часам, которые много убежали вперед. «А Леони­да все нет».

Тут она с своей тревогой обращается ие к Пете, который ее оскор­бил, а, стоя перед часами, говорит сама с собой. Мысли скачут, нагро­мождают страшные события: «Даже как-то не знаю, что думать, теря­юсь». Она уже не в силах скрывать свое волнение и бросается к Пете за помощью: «Я могу крикнуть, сделать глупость... Помогите мне, Петя...»

Этого момента Петя ждал. Выступает ученый-аскет. На все случаи у него есть теория, есть выход — простой, ясный, волноваться нечего, все предусмотрено. Этим вызывает страшный протест Раневской, у ко­торой — никаких теорий, а все — случай.

Петя пытается ей помочь, что-то говорит, но он не понимает ее взбудораженное™, начинает проповедовать простейшие истины и при­зывает взглянуть правде в глаза. Слово «правда» Раневской непонятно, она долго смотрит на Петю и с вызовом спрашивает его: «Какой прав­де?» Петя не отвечает. Тогда она отвечает на свой вопрос сама. Ее взгля­ды на жизнь построены на собственном печальном опыте, а не на книж­ных философских теориях, как у Пети. Но сильнее всего — ее любовь к «Вишневому саду», она его любит, она с ним соединена, без него не представляет своей жизни вообще: «Если уж необходимо по каким-то законам продавать «Вишневый сад», то продавайте меня вместе с ним!» Она говорит это с мольбою, потому что расстаться с ним не может: «Мой сын утонул здесь». Плачет.

Раневская подсаживается к Пете: «Пожалейте меня, хороший, до­брый человек». Тут очень важно оправдать ремарку Чехова: «Обнимает Трофимова, целует его в лоб». В этой ремарке есть какая-то размягчен­ность и примиренность с Петей, с которым она перед этим поссорилась. Она — Раневская — настолько смягчилась, что готова перед ним рас­крыться: «У меня сегодня тяжело на душе, вы ие можете себе предста­вить». Но остановилась, удержалась, лучше не говорить, переходит на то, что «здесь, сегодня, сейчас», иа то, что ее волнует сию минуту, волну­ет и раздражает. И одной плохо, и на людях не легче. «Я нервная, дерга­ная... Не осуждайте меня, Петя...» Хочет добиться его сочувствия через материнскую любовь к нему. Она добрая, она всех любит, кто мало-мальски с душой, она призывает его любить Аню: «Будьте моим зятем, все будет хорошо, ио надо понять практичность жизни, надо что-то де­лать с бородой, надо всегда быть аккуратным внешне, причесываться, умываться и т.д.» Эти наставления взрослому молодому человеку ее са­му насмешили, и она немного успокоилась. Петя тоже смеется и рад, что ее настроение улучшилось. Раневская отходит, вытаскивает из лифа но­совой платок, оттуда падает телеграмма. Она перехватила Петин взгляд, что-то недоброе в его лице. И открыла ему свои чувства, которые за не­сколько минут до того собиралась высказать, но не решилась.

С напускным спокойствием передает смысл телеграммы. Но по ме­ре того, как Петя делается сумрачнее, в нее вселяется дух противоречия. Она не признается, а зловеще выплевывает этому чистюльке признание о своей любви, может быть преступной, но сильной до самоотвержения: «Это камень иа моей шее, я иду с ним на дно, но я люблю этот камень». Ей понятна любовь к недостойному человеку, дурной его поступок не отвращает ее от него. Любовь — ее вера, ее культ, она ее не стыдится.

Она хотела отравиться — говорит она во втором акте. Может быть, тог­да Яша спас ее, поэтому она его и держит. Любовь для нее — великое чувство, она готова ради нее жертвовать собой. Петя со слезами хочет урезонить ее, но Раневская не дает ему говорить и даже затыкает ему рот ладонями. Дальше все очень ясно: оба упрямятся и отстаивают каж­дый свою этику любви: Раневская — как жрица любви, Петя — как иде­алист, который ставит выше всего мировую любовь к человечеству.

Поругались по-настоящему, а не шуточно, и Петя, оскорбленный в лучших своих чувствах, удрал. Раневская тоже оскорблена и ие скоро пришла бы в себя, если бы не отчаянный шум и падение живого тела.

Она ничего не понимает. Но факт — упал живой человек — ее по­разил. Она остолбенела. Ждет, полуживая, замерла, слышно, как начи­нает дышать. Это успокаивает ее, идет трусливо смотреть, в чем дело. «Петя упал с лестницы!» Нервный, гомерический хохот. Резкий пере­ход от страха к успокоению очень необходим в этом акте. Раневская смеется так, что почти не может говорить, поэтому в несколько приемов пытается извиниться перед Петей. Когда Петя очухался и сдался, тащит его танцевать. Но после всех этих сильных, нервных сцен организм ее подорван, от вальса закружилась голова, дурнота, йоги ослабли. Цепля­ясь за Петю, тащит его обратно в маленькую гостиную. Ей так скверно, что она может сидеть с закрытыми глазами. На кресло опустилась, как подкошенная, и вообще вся как-то опустилась, нет энергии ни спорить, ни защищаться, ни волноваться. Словами «Mersi, я посижу. Устала» — дает понять, чтобы оставили ее одну. Устала ие от танцев, ио от всего се­годняшнего дня, устала от неизвестности, устала от пропасти, которая впереди. Видит перед собой эту пропасть, но ие может с ней бороться. Ничего не может. Какая-то окаменелая, бесчувственная. Это реакция после бури с Петей.

На этой тупости застает ее Аня.

Думаю, что сцена Пети и Раневской должна идти без танцев, что­бы не отвлекать зрителей. Какая-нибудь нешумная игра, и все.

Гохман оправдал падение Пети с лестницы тем, что, когда очень то­ропишься спускаться, ноги путаются и заплетаются. Правильно. Но по­чему Петя заторопился? Ведь Раневская не буйная, не сумасшедшая. Актер, играющий Петю, должен видеть место, где он спасется от Ранев­ской, сад или баню, где ои запрется, или вокзал, но не лестницу, по ко­торой он бежит. Поэтому он падает.

(Пете — Гохману.) Разбирали подтекст его сцены в третьем акте. Навожу его на то, что его миссия здесь, в имении кончена. Он Аню об­ратил в свою веру. Он все лето подпольно работал, подготавливая ее к разорению ее гнезда. Сам он разорению рад. Он и с Раневской, и с Гае­вым, и с Варей, и с Яшей, и с Епиходовым работал. Но поддалась толь­ко Аня. Других все равно ие сдвинешь. Делать тут больше нечего, конец сезона, надо в Москву, там его ждет подпольная работа и заработок, то есть уроки, переводы и переписка.

Сегодняшний день его не волнует. Все течет правильно. Только бы старики не сбрендили, особенно Любовь Андреевна. Если она будет в большом горе, она взбудоражит Аню, та может от жалости к матери по­колебаться. Зинаида Сергеевна Соколова подсказывает Гохмапу жа­лость и заботу о самой Раневской. Конечно, Петя жалеет Раневскую, как отзывчивую женщину. Чтобы смягчить удар, готов ее урезонить. Утешать он ее не будет, а образумить, убедить — да, это ои может. Ужас­но напирает на свои отношения с Аней: «Мы выше любви». Но ведь это ие означает, что любви нет. Любовь какая-то другая.

Актер должен ориентироваться иа то, что его больше греет. Кажет­ся, Гохман понял и принял раздвоенное внимание Пети: мыслями и пла­нами ои в Москве, а внимание, настороженность здесь. А третье внима­ние — на каком-нибудь физическом действии: давит грецкие орехи, вы­лущивает их и ест, не спеша.

(Пете — Рево.) Неверно видеть в Пете черствого обличителя, а не добродушного поэта-идеалиста. Сегодня вел сцену с Раневской мягче, даже где-то с юмором. А у Пети юмор — очень яркая черта.

Ои давно готов помочь Раневской и искал такого случая. Ои про­сто ие знал, как к ней подступиться при ее возбуждении. Но раз она про­сит сама помочь ей, то ои с радостью и сыплет ей свои штампованные нравоучения, которые называет сочувствием. При ее особенной чуткос­ти к человеческому сердцу ей возмутительны эти холодные, от мозгов, проповеди.

Рево упорно тянет из себя практического господина, а он весь — выше любви, то есть любви обыкновенной, плотской. Он ищет любви идеальной, любви мировой, так почему же в этой «мировой любви» нет места Раневской, милой доброй женщине и матери Ани? У них должны быть сходные черты, он посвятил Ане целое лето, каждый день говорил ей о своих мечтах, привлекая ее к ним, заражал ее и уже победил в ней массу предрассудков.

Нет, Рево стоит на песчаном холме, на котором устоять нельзя.

Грянул гром

Эта сцена является переломом акта. Надвигается ураган. Раздался первый удар: «А сейчас на кухне какой-то человек говорил...»

Весть о старике с кухни принес Яша. Она быстро распространи­лась среди гостей. Настроение вечеринки меняется. Их пригласили Раневская и Гаев, а к концу вечеринки хозяин, может быть, будет дру­гой. Гости собираются группами, серьезно и вполголоса разговарива­ют, старательно поглядывают в гостиную, внимательно следят за жи­вущими в доме.

Раневская насторожилась, недоверчиво относится к каждому: от нее что-то скрывают. Но делает над собой усилие, идет танцевать, что­бы выяснить подробности, но, ничего ие добившись, измученная, ухо­дит к себе в комнату с Варей.

С этого момента каждый торопится спастись, найти себе убежище и каждый — Аня, Петя, Фирс, Яша и, конечно, Пищик — должны ввес­ти этот слух в свою линию физических действий.

Яша торжествует.

Петя упал с лестницы.

Варя бросила ключи.

«Я купил I»

Не знаю, как подойти к Кругляку, чтобы он разошелся вовсю, как расходятся люди в пьяном виде. Нельзя же его подпаивать. Но пьяным можно быть не только от вина, но и от любви.

Надо перевести радость покупки «Вишневого сада» на радость об­ладания той женщиной, на любовь которой далее не рассчитывал.

А может быть, ввиду современной практичности, возбудить в Кругляке радость от получения ордера на великолепную площадь, о ко­торой он и не мечтал и которая даст ему возмолшость леениться на лю­бимой женщине и иметь детей. Я знаю, Кругляк очень любит детей.

Кругляк сказал, что возвращается с торгов в «Вишневый сад» с ощущением большой радости. Но конфузится, что радуется, поэтому сдерживается. И рядом с этим — ухарство, так как в городе выпил, да и потому, что спас имение от Дериганова.

Удар палкой — хорошая примета, предвестник благополучия. И больно — потирает голову, даже хмель на время слетел, — и смешно. Ударила Варвара Михайловна. «Я — хозяин "Вишневого сада"», она ударила — значит, быть ей хозяйкой. Смеется и ласково смотрит на Ва­рю. Вот такой он ее любит.

Варя в первый раз ловит такой радостный, сверкающий, добрый, ласковый взгляд. Приписывает его себе. Думает, что это взгляд счастли­вого человека. Значит, все хорошо, имение спасено, а ласка к ней — зна­чит, любит. Счастлива до оцепенения, до тихих, радостных слез.

Пищик долго искал Лопахина по комнатам, увидел его — бросился обнимать и целовать. И расчухал, что от Лопахина разит коньяком. Зна­чит, все благополучно, бодро вторит ему. Появилась надежда иа деньги.

Гаев входит очень медленно. Раневская, бледная как смерть, совер­шенно перепуганная, не видит его. Леня медленно, устало поднимается по лестнице с пакетами. Раневская успокоилась: он жив. Выпытывает глазами, твердо и в упор: что с ним? «Как я устал» — Гаев стремится уй­ти как можно скорее. Биллиард — предлог, чтобы уйти. От Пищика от­махивается платком. Уходит с Фирсом и Аней, за ними кое-кто из гос­тей. Любопытствующие выходят в коридор и там остаются.

Гаев должен взять сквозное действие: старая гвардия умирает, но не сдается. Ои бодрится, он должен пройти мимо гостей твердо, с досто­инством.

(Гаеву — Мартьянову.) Главная ошибка Мартьянова в том, что он всячески хочет выявить драму своей души, а он, Гаев, должен ее стара­тельно прятать, ведь рядом гости, да какие гости! Ряд хамов, которых он презирает. Только в четвертом акте может заплакать, оставшись вдвоем с сестрой, и тогда эти слезы будут особенно трогательны.

(Гаеву — Леонидову.) Юра, голубчик, ты же нашел изюминку роли. Не суетись, не делай ничего лишнего. Отдай спокойно Варе анчоусы и керченские сельди, ты ведь устал? Раневская выходит наперерез ему — сядь, возьми ее за руку, смотри, с каким нетерпением она ждала тебя, по­смотри иа нее своими детскими голубыми глазами и скажи: «Сколько я выстрадал!» Тогда сердце в ней дрогнет от боли за него и от жалости, и она невольно обхватит твою голову руками.

Лопахин тоже уклоняется от ответа. Ои растерян. Прикрывается своим пьяным состоянием. Ему вроде как неудобно, что от него песет коньяком. Ему надо очухаться — и ои отходит. Не может сказать Ранев­ской, что он купил «Вишневый сад».

У Чехова ремарка: «Раневская упала бы, если бы не стол и кресло». Рухнула иа кресло, как труп. «Говори же правду, и скорее, иначе умру» — ее подтекст.

(Пятницкой — Раневской.) Единственное, во что она не должна впадать, — это в сентиментальность.

Варя, ошеломленная, ие понимает, что ей надо делать. Первая ре­акция — оскорбить обидчика. Со злобой и отчаянием швыряет ключи в Лопахина и с воплем убегает. Она живет ие своим горем, а горем мамоч­ки, дядечки, гибелью «Вишневого сада».

После первой части монолога, когда Лопахин хотел сказать Варе что-то хорошее, он идет к ключам, поднимает их и начинает ими разма­хивать или ими звенеть. Его прежние намерения разлетаются, и вся картина торгов, волнений и огромные события накатываются на него снова. И так до конца акта. Волна небывалого, невообразимого счастья обрушилась на него, ои просто захлебывается, и, чтобы говорить толко­во, он должен делать огромные усилия над собой, сдерживаться, вспо­минать видения, которые от вина и подъемности потеряли логичную последовательность. Он кричит вслед Варе, кричит неистово, как ране­ный зверь. «Я купил!» — это: «Я спас!», а ие «Я разрушил "Вишневый сад!"» И испугался собственного голоса. Немного отрезвев, отходит в сторону, чтобы собраться с мыслями. Понял, что не только пьян, ио и что озверел.

Придя в себя, в ритме, в котором шли торги, рассказывает, как все было. Рассказывает правильно, последовательно. Он спасал имение от Дериганова. И только! И вдруг оказалось, что имение — за ним!

Он сам не знает, не верит этому, он пьян, он спит, ему мерещится. Он незаметно купил имение, прекраснее которого нет ничего на свете.

Как только Лопахин зазвенел ключами, тихонько зазвучал оркестр — первым аккордом настройки. После слов «наши внуки и правнуки увидят тут новую жизнь» — Лопахин пошел через всю сцену трепаком. Видит Раневскую. Останавливается около нее^ От бурного веселья пе­реход к озарению: «Я убил человека!» Последние слова Лопахин кри­чит в глубину сцены. Кричит, чтобы перебить, заглушить свое горе. «Музыка, играй отчетливо!» — он хочет другой, бодрящей его музыки.

Когда Лопахин стоит на коленях около Раневской: «Бедная моя, хорошая моя» — пусть поцелует край ее одежды.

«Музыка, играй отчетливо!» — это приказ. «Все, как я желаю!», «Все мое!» — обводит комнату взглядом ее владельца.

Раневская потеряла себя. Под ней обвалился пол. Она ничего ие понимает и не соображает. Это больной, сильно изнервлениый чело­век. Раны открыты, из них сочится кровь. Каждое прикосновение очень болезненно. Надо скорее оказать ей помощь, перевязать раны, успокоить, усыпить нервы.

(Ане — Мирсковой.) Аня превращается в сестру милосердия, со­вершенно забывает себя, думает только о страдающей. Мать плачет горькими, жгучими слезами. Надо заставить ее плакать от умиления.

Аня у Мирсковой получается простой, деревенской, здоровой, сер­дечной и решительной. Конечно, Петя сильно изменил ее взгляды, ио индивидуальности своей она не потеряла. Вечеринка ее развлекает, а продажа «Вишневого сада» захватывает, как огромное событие, которое распахнет ворота в новую, полную интереса, трепетную, деятельную жизнь.

Финал третьего акта

22 августа, осень на дворе, весна забыта, но Аия для Пети всегда бу­дет весной. С ней чувства будут обновляться, смягчаться, очищаться и расцветать, возвышаться.

Подход Пети к Ане молчаливый. Это целая сцена большого внут­реннего напряжения. Если хотите — идеологическая.

Первый дебют Петиной ученицы.

Не он, а она просвещает и призывает мать к новой идеальной жизни.

Она боится, она совсем в себя не верит, она не умеет и не время сейчас, надо маму утешать, надо ее ласкать, нежить — так думает Аня, потрясенная продажей «Вишневого сада».

Нет, — говорит Петя, — маме надо дать тот свет, тот огонек, к кото­рому она пойдет из-под своих обломков.

Раневская ничего не видит, ничего не понимает, все рухнуло, кру­шением ее придавило. «Аня! Ты», — в первый раз за все лето сказал ей Петя и сконфузился. «Ты» ей скажешь, что у нее осталась жизнь впере­ди и ее чистая, хорошая душа. Вот с чем выходят Петя и Аня на сцену.

Аня идет медленно, Петя деликатно ее подталкивает к матери. Та съежилась в комочек. Петя бросает Аню и быстро, не оборачиваясь, ухо­дит. Аня, брошенная в волны морские, выкарабкивается. Перед горем матери можно только стать иа колени. «Мама», — говорит она. И забы­ла все, чем начинил ее Петя.

Когда Аня скажет матери свои слова, чтобы вызволить ее из ее со­крушенности, она кладет голову ей на колени затылком к зрителю, с тем чтобы мать обняла ее и баюкала так, как тогда, когда она была малень­кая. Они сидят, замерев, до занавеса. У Пети должна воскреснуть со всей силой та любовь, с которой он сказал в первом действии: «Сол­нышко мое, Весна моя!»

Пауза. Играет музыка.

ЧЕТВЕРТЫЙ АКТ

Кедров иа последней беседе замечал, что первый акт — подъемный, радостный в сравнении с четвертым действием, которое должно быть печальным, так как все расстаются, разъезжаются в разные стороны. После же беседы с учениками оказалось, что четвертое действие нео­быкновенно активное, бодрое, подъемное, все стремятся к деятельнос­ти. Даже Епиходов оказался годным к употреблению. Весь переродил­ся, неузнаваем, энергия из него брызжет. Даже Гаев и Раневская чувст­вуют прилив бодрости и понимают, что им надо делать. Яша чуть ли не танцует. Лопахин видит всю картину своих красивых дач. Петя попра­вился, отъелся на десять кило, он рвется в работу и т.д.

Перспектива есть у всех. Если бы их перспектива была: гибель всех надежд, всех радостей, ужас перед ночевкой иа мостовой, голодов­ка, иужда побираться по знакомым, Шарлотта ответила бы, что ее бе­рет страх или ужас, а Варя сказала бы, что она торопится к Рагулиным, чтобы приняться за дело и в деле утопить свое горе. Конечно, здесь бы­ла хозяйкой, будет — экономкой. И Шарлотту, и Варю ждет жизнь без радостей, полная трудностей, может быть, унижений, ио — не безна­дежность.

Четвертый акт насыщен сильными переживаниями.

Одни оплакивают «старую жизнь», да как! Рыдают. Другие рвутся в «новую жизнь» — «Здравствуй, новая жизнь!» Яша выбрал «парижскую жизнь», какую знают только он и Ранев­ская.

Сквозное действие: прощай, старая жизнь, здравствуй, новая. На­до соблюсти, чтобы уныние и бодрость чередовались. Параллельно идут два ритма: бодрый, активный — и пониженный, сдерживающий актив­ность. Никак нельзя делать общей суматохи отъезда.

У каждого лица свой доминирующий ритм.

Самые активные в этом акте — Лопахин и Яша. У них большая стремительность. Лопахин — организатор подъема в недрах жизни ста­рых хозяев. Яша менее явно, но всячески ему помогает. Они торопятся.

У Раневской и Гаева какой-то ретардент, что-то их задерживает, хотя они сами не знают что. Дуняша медлит.

Варя не подходит ни под ту, ни под другую категорию. Она потеря­ла свои устои, свой порядок, делает все машинально, по привычке, хо­дит как рыба без воды, все плачет.

Петя и Аня сглаживают эти два противоречивых направления, то есть торопятся деликатно, торопливость умеряют.

Сцена Лопахина и Трофимова

В их диалоге много мыслей Антона Павловича, любимых и дель­ных. Диалог интересный.

Лопахин нежно выгоняет старых хозяев. Они должны пройти тихо, скромно, но с достоинством по сцене после прощания с музыкантами.

Трофимов старательно ищет свои калоши.

Обоим хочется сократить проводы и скорее уехать.

Оба мыслями далеко отсюда. Один — в своих делах в Харькове, другой — в Москве, в университете, радуется предстоящим лекциям, профессорам — живому центру, где бьется родник живой воды. Будь они одни в доме, они ушли бы на станцию пешком и дорбгой бы философст­вовали. А тут проводы старых хозяев, ожидание, слезы, истерики. Надо выждать (это действие), быть тактичным (другое действие). Все время надо быть начеку. Обоим эта проволочка досадна. И хотя оба настроены очень бодро, разговор их не захватывает. Обмениваются фактами (дей­ствие), немного задирают друг друга (действие), балансируют на грани раздражения. Но Петя устал искать калоши. Как правило, мужчины во­обще не умеют искать вещи и еще хуже умеют укладываться в дорогу. Это-то их и раздражает. Трофимову хочется передохнуть, но удержался.

Чтобы успокоиться, читает нравоучение Лопахину (действие с подкладкой идеологии). Как будто хочет ему сказать: не туда направля­ешь свою работоспособность, не туда смотришь, не то дело делаешь —

размахиваешь руками. Дачи строить — это тоже размахивать руками. Чтобы смягчить осуждение Лопахина (действие), в первый раз выража­ет ему симпатию. Так как в первый раз, то немного преувеличенно (дей­ствие). Лопахин не ожидал такого придыхания от Пети и выражает ему свою благодарность растроганно, по-мужицки, с объятиями (действие). До этого не знал, что тонкие пальцы означают тонкую душу (действие).

Оба стремятся к новой жизни, но понимают ее очень разно. Петя ушел далеко вперед. То, к чему стремится Лопахин, кажется ему совсем ненужным. Но он не стал переубеждать Лопахина. Лопахин упрям, тра­тить на него время не стоит. Кроме того, у Лопахина есть плюсы: он до­брый и у него много денег. Самому Пете деньги не нужны, но для дела могут пригодиться. Вот и вся сцена.

Кто-то бежит по коридору, разговор прекращается.

Лопахин вспоминает последнюю новость: Гаев принял место в бан­ке за 6000 рублей в год, но Гаев ленив и не усидит на этом месте, — го­ворит он Пете вполголоса, чтобы входящие ие услыхали.

Вбегает Аня. Она запыхалась и немного расстроена. Каждый удар топора по вишневому саду отзывается на маме физической болью.

Упрек Ани устыдил и Петю, и Лопахина. Петя упрекает, Лопахин ужален, убегает. Петя уходит.

Сцена суматохи из-за Фирса должна быть очень легкой.

Сцена Дуняши и Яши

Яша стремится к веселой жизни Парижа, его берет Раневская. Он едет и счастлив. Но как бы что-нибудь не помешало. Боится Дуняши. Она может не сдержаться и выдать в последнюю минуту их роман, пус­кай даже невинный, но все же роман. А Дуняша, наоборот, надеется, что прощание с Яшей даст ей право что-то от него потребовать.

Яша избегает Дуняшу. Дуняша его ищет. Вот поймала его, он один. Яша: только бы никто ие узнал об их близости; только бы не услыхали, только бы ие застали. Кузнецов очень хорошо выразил это какой-то гри­масой и маханием рук. Остальное дано автором. Сцена вертится около шампанского, это канва, а актер пускай фантазирует иа тему.

Однако угощать Дуняшу шампанским, чокаться с ней и пить за ее здоровье залпом целый бокал; гладить по голове и даже целовать по-отечески в голову, давая ей надежду, что их отношения продлятся в письмах; пить шампанское, сидя в кресле, и пьянеть — по-моему, это грубо, не по Чехову. Ои хоть и вылакал всю бутылку, но понемногу.

У Дуняши слезы, мольбы, объятия — все наготове. Яша это чует и от страха перед ее шумными и бурными излияниями смягчает свои дей­ствия по отношению к ней.

Дуняша хнычет. Может быть, это хныканье — досада, что Яша не­приступен, уезжает, а у нее никакого утешения, кроме глупого и даже противного Епиходова. Эти мысли должны обострять сцену. Ритм по­вышенный. Каждая минута дорога. Они в проходной комнате, рядом комната Варвары Михайловны, в любой момент может кто-то пройти. А чего-то даже неопределенного Дуняша хочет добиться. Хнычет скачка­ми, то громко, то тихо. Яша всячески заглушает хныканье, может даже громко хохотать, он навеселе.

Чужие... Неприкаянные... Лишние...

Как ни называй сцену, суть одна: все вошедшие — Гаев, Раневская, Аня и Шарлотта — отлично понимают, что им тут больше делать нече­го, надо уезжать. Но уезжать — значит отдаться неизвестности, а это всегда страшно.

Одна Аня по рассказам Пети верит, что эта неизвестность — новая жизнь — прекрасна. И Аня рвется к ней.

Лопахин озабочен проводами. Хочет, чтобы все было честь честью. Он не понимает, что именно эти его заботы страшно обидны бывшим хозяевам. Какой-то хам тут царит. В собственном доме они не хозяева, а подчиненные. Отсюда энергичный протест Гаева и Раневской.

Выход Шарлотты как будто незначительный. Две фразы, фокус­ный номер. Но если не будет серьезного подтекста, который исходит из сути образа, если ие будет чувства одиночества, болезненного чувства, которое она скрывает шутовством и смехом сквозь слезы, — образ ее, очень яркий и глубокий, не будет выявлен. Вся трогательность образа пропадет, если Зверева будет прибегать к раздражению и злобе. Надо искать другие приспособления. Например, поискать растерянность. Она не знает, где будет ночевать. Упрек — во взгляде, в тоне, радостно благодарна Лопахину: от него она меньше всего ждала участия. На уп­рек Гаева - «Все нас бросают... мы стали вдруг не нужны» — отвечает бравурным фокусом. Паясничает. Когда кончила фокус, смахнула ру­кой слезу со щеки. И фокус-то делала, чтобы не расплакаться. Хорошо, что Зверева начинает фокус нежно, с большой любовью к ребенку. Это по ее сквозному действию. Ребенок бы скрасил ее одиночество. Но ре­бенок — капризен, потом он неугомонный, и она срывает на нем свое прежде скрытое раздражение. Это создает характерность роли.

Гаеву адресована ее последняя реплика: они все равно не могли бы ее содержать, да и Ане она больше не нужна.

В дверь вваливается потный, с одышкой, Пищик. Лопахин выдал ему: «Чудо природы». Шарлотта должна прислушаться к себе. Равно­душно отнестись к Пищику не может. Пищик не беден, у него широкий круг знакомств, да и приударял он за ней.

Сцену Пищика Зиновьев нашел хорошо. Но то же самое надо най­ти в старике — с подагрой, с больным сердцем, со склонностью к удару. Очень трудно прививать старость к молодым. Они не могут верить в на­ши старческие немощи. Константин Сергеевич рекомендовал находить старость в большой усталости. Пройти сорок верст и проверить, что ты можешь после этого сделать.

Сватовство Вари

Разговор Раневской с Лопахиным идет на расстоянии. Расстоя­ние передает их натянутые отношения. Раневская даже после его со­гласия поговорить с Варей не очень верит в то, что он доведет дело до конца, и слова — «Я ее сейчас позову» — говорит с интонацией: не под­ведите меня.

Все остальные приготовления Раневской ведут к тому, чтобы Варе и Лопахину не помешали объясниться. Она всех выпроваживает, а пе­ред этим велит Яше запереть дверь в переднюю: «Ферме ла порт». У Че­хова этого нет. Это ввели Константин Сергеевич и Ольга Леонардовна. Книппер всегда говорила эту фразу. Затем она осторожно и настоятель­но вызывает Варю, а когда убедилась, что Варя идет, потихоньку удаля­ется, приказав Яше выйти: «Яша алле». Сама же Раневская, вероятно, все время стоит за закрытой дверью в коридор и выходит после того, как замолкли голоса Лопахина и Вари.

Варю из своей комнаты Аия выпихивает с уговорами, лаской и смехом. Затем тщательно закрывает дверь. Лопахин остается в комнате с Варей вдвоем, как на необитаемом острове.

Тут есть еще целая сцена Яши, который, по-моему, и подговорил Епиходова вызвать Лопахина и не дал ему сделать предложения. У Яши одиа цель и одна забота: не опоздать иа поезд. После того как Яша запер дверь в переднюю, ои, проходя мимо Лопахина, показывает ему иа свои часы. Лопахин проверяет по ним свои и говорит: «Да».

Яша отходит и ждет приказа Раневской на выход.

Обряд прощания

Все, что я наметила для трех последних сцен акта, взято из анали­за роли каждого ученика. Ничего от себя ие прибавила, кроме сцены си­дения всей семьи на диване перед окончательным отъездом. Старинный обряд перед отъездом — молчаливое и сосредоточенное сидение отъез­жающих и провожающих, затем поцелуи и прощальные слова.

Эта сцена кончается словами Гаева: «Дуплетом желтого в середи­ну» (уныло). Эти слова и двойной стук биллиардных шаров, который слышится в гаевском «Мол-чу», ставят точку в этой сцене.

Пять минут до отъезда

Пять минут до отъезда, а то пропустят поезд. Вся ватага отъезжаю­щих и провожающих врывается на сцену, в дверях наскочили друг на друга, все друг друга торопят. Лопахин тоже торопит, он больше всех за­интересован в отъезде. Ему надо в Харьков. Дела. Но торопит он кос­венно, конфузливо, уж очень он провинился перед Раневской, не сделав предложения Варе. Он сам чувствует, что провинился. Вот где руки у него особенно беспомощно болтаются. Эта сцена должна идти без кри­ка, без шума, но в бешеном внутреннем ритме. Каждый особенно внима­телен к своему личному действию, старается его сделать как можно ско­рее и этим заставляет остальных торопиться.

У Раневской и Гаева желание, чтобы все поскорее ушли, чтобы им остаться без свидетелей последними, обнять друг друга и дать волю то­му, что их душит, что они усиленно сдерживали, не показывали и что они могут открыть только друг другу, а не посторонним.

Если ученики меня спросят, что это? Я скажу: «Не знаю».

У Раневской может быть свое, у Гаева свое. Их прощание и есть проявление своего. У Гаева — только в двух словах: «Сестра моя, сестра моя...» У Раневской - «О мой милый, мой нежный, прекрасный сад!.. Моя жизнь, моя молодость, счастье мое, прощай!.. Прощай!..»

В сцене прощания Гаева с сестрой ясно выражена любовь брата и сестры. Это чувство надо пронести через всю пьесу. В этих отношениях брата и сестры есть большой аромат, свойственный самому Антону Пав­ловичу Чехову. Он бесконечно нежно относился к единственной своей сестре Марии Павловне, а она по сие время преклоняется перед памя­тью брата, она хранительница его музея в Ялте.

Последнюю страницу пьесы ие могу читать без слез. Указала Мар­тьянову на диапазон роли: от почти буффонады до глубокой драмы. В роли соединяется крайнее добродушие и большое изящество аристо­крата. Барин до конца ногтей, эстет, брезглив и физически и морально. Есть странности: страсть к биллиарду, любовь к сладкому, снисходи­тельность в отношении к прислуге.

Жизнь идет вперед, а человек остался в старой жизни, одинокий, никому не нужный.

Призыв новой, молодой жизни заставляет их очнуться. Больше медлить нельзя. Кто хочет жить, должен идти за новой жизнью и ото­рваться от старой. Гаев и Раневская большим волевым усилием сдержи­вают свои слезы, застывают в молчании. Еще один призыв молодой жизни — Раневская твердо отвечает: «Идем» — и протягивает руку по­мощи брату. Не знаю, как хочет реагировать Мартьянов иа переход в но­вую жизнь, что ему там мерещится. Не хочу его насиловать и жду, что­бы он решил, хотя большинство исполнителей торопилось на первомай­ский концерт, и мы так ни о чем и не договорились.

Выход Трофимова с плохо завязанными книгами, которые сып­лются, когда он подходит к дивану; Аня, подбирающая книги; Лопахин, вызывающий всех из пустых комнат, и отвечающая издалека Шарлотта;

Аня, отворяющая настежь дверь на балкон, и прощание со старой жизнью.

Аня с Петей вылетают, как птицы из клетки.

Ляля Мирскова пусть читает летом все три акта и строит по ним свой образ простой деревенской, здоровой девушки с твердым желани­ем ие быть кисейной барышней, которую можно увлечь замужеством и семейной жизнью. Ее роль кончается в третьем акте, в четвертом она на­шла «путевку в жизнь» и легко, весело идет по ней.

(Пете — Гохману.) Ои говорит хорошо, продуманно, логично, по линии роли, охватывая ее целиком, с хорошей перспективой. Но гово­рит с такой дряблой мускулатурой рта, что плохо запоминается, не по­падает мне в жизненные ощущения. А я запоминаю не памятью, а лини­ей жизни. К Аие с огромным уважением. Она иа высоте и в практичес­кой жизни его переплюнула. Аня бодрит всех и его. Молодец!

Истовый поклон Вари до земли Раневской и Гаеву.

Загадочные слова Лопахина: «До весны!»

Одна на весь дом

Когда ассистент читала последнюю сцену акта, студийцы болтали, а Лилина чуть не заплакала. «Может быть, тут все дело в годах, а им ко­нец жизни непонятен?»

«А Носова даже Носовым не могу назвать, так он вжился в Фирса, так хорошо нашел его органическую старость. Все небось с меня берет, злодей», — язвила Лилина, иронизируя над собой, последним хранителем святынь Станиславского и Художественного театра, последней живой ниточкой, стягивающей трещину, что расколола прошлое и настоящее.

Она ие собиралась сдаваться. «Пусть он присмотрится ко мне хо­рошенько, — записывала она в дневнике репетиций «Вишневого сада». — Я сижу сгорбленная, в тулупе и в валенках и от глухоты прошу повто­рить сказанное, но все же я выпрямляюсь, я краснею, я сбрасываю — и быстро — тулуп, я дразню, я задираю актеров, я общаюсь шепотом с Зи­ной, ие упуская из поля зрения учеников, даю директивы ассистентам. Фирс может и должен быть больше своей старости, особенно сегодня: на балу он один на весь дом. Запомните.

То, что «Вишневый сад» будет продан, до него не доходит, хотя его ожидания, что с приездом барыни все пойдет по-старому, не сбылись. Это его угнетает. Его старания тщетны, он слабеет, ему нездоровится, один он с трудом справляется — «один на весь дом», помощников нет. Но он старается устроить вечеринку так, чтобы все было, как прежде...»

Лилина была, как и ее Фирс, «больше своей старости».

Кажется, все круги замкнулись. И в сценической истории «Вишне­вого сада» Станиславского, Немировича-Данченко, Ольги Леонардов­ны Книппер-Чеховой и Лилиной, принявших пьесу из рук автора, и всех их партнеров, помощников и учеников можно поставить точку.

\* \* \* \* \*

В эвакуацию вместе с Художественным театром Лилина не уехала. Продолжала репетировать свой «Вишневый сад» с теми, кто оставался в замаскированной, затемненной Москве. «Я работаю с учениками сту­дии исключительно для того, чтобы поддержать их дух и не дать вывихи нуться с надлежащего пути», — писала она Ф.Н.Михальскому, админи­стратору Художественного театра, в Саратов, куда эвакуировалась труппа (V. 13:292). «Ах, как мне нужно, как необходимо заниматься с ва­ми, сколько творческих мыслей волнует меня», — говорила Мария Пет­ровна студийцам, с которыми проработала над одним спектаклем пять с лишним лет (V.13:153).

«Дорогуша-Книпперуша, давайте бодро жить, раз судьба нас балу­ет и жизнь дарует. Главное, не ворчать, а терпеть». Это — 5 июля 1942 года (V. 13:296). 4 июля она отметила свое семидесятишестилетие.

22 августа 1942 года, в день памяти Тургенева и торгов чеховского «Вишневого сада», приуроченного к этому дню, — поистине дольше полувека длится день, — она съездила на Новодевичье кладбище и на все дорогие могилы возложила цветы - «от Константина Сергеевича». «Такая в этот день была тишина на кладбище, что, казалось, и война за­мерла из уважения к Константину Сергеевичу. Никому не хотелось ухо­дить и многие оставались до тех пор, пока не раздался сторожевой зво­нок; тогда все медленно, как-то нехотя поплелись домой» (V. 13:298). Лилина чувствовала, что скоро, очень скоро и она переселится сюда.

Ей оставался последний, страшный год, за который она потеряла ногу, а потом в Кремлевке ей ампутировали и руку.

25 августа 1943 года она скончалась. Ее похоронили в «Вишневом саду», как называется уголок Художественного театра в Иоводевичьем, за монастырской стеной, там, где ей, человеку с маленькой буквы, как она думала о себе, было радостнее и уютнее рядом с дорогими ей людь­ми с большой буквы из «старой» жизни, не переродившимися в «новой», чем в «новой» — без них.

Еще одна жизнь, подарившая себя «Вишневому саду» Чехова, свершив печальный круг, угасла.

Вернувшись к «Вишневому саду» на закате дней, Лилина еще раз прошла земной путь Чехова, отданный его последней пьесе, всем ее жизням — от Ани до Фирса, и в ее рукописи проступили черты романа-эпопеи на сюжет «Вишневого сада», написанного Чеховым в форме драмы. Еще раз, иа закате жизни, она отважилась влезть в старые чехов­ские одежды, давно сброшенные обществом, и завершила последний труд мужа - «моего руководителя через всю мою жизнь», говорила она внучке, — труд, им не завершенный.

Прожита земная жизнь, перевернута последняя страница затрапез­ных коленкоровых тетрадок и таких же затрапезных блок-книжек со звездой и серпом и молотом на серых картонных обложках, вынутых из архивной свалки. И вдруг из «Дневника учителя» выпорхнула страничка со стихами, как из пастериаковского «Доктора Живаго».

Не. будем слишком строги к прощальным строфам актрисы. Их коснулась ее душа.

Вся обслезилась росою скамья, 1де вы дремали и хмурилась я...

Крупные капли дробятся с дерев, Солнце печалит осенний напев...

Уж не скользит по изгибам ладья. Холодом, сыростью дышит вода...

Темны дубы и голы тополя.

К зимнему сну подкатила земля...

Страшной змеей леденеет река. Тихи пески, камыши, берега...

Снег запушил, забелил зеленя. Жутко чернея, застыли поля...

Нет, не играет природа лучом Солнца осеннего - жаркого днем...

Нет, не согреет природу струя Яркого солнца счастливого дня...

Нет, не согреет нас больше лучом Солнца осеннего - жаркого днем...