Г. Бродская

Алексеев-Станиславский, Чехов и другие Вишневосадская эпопея

I том

Середина XIX века - 1898

#1ГВ4Ф

2000

ББК85 Б 881

ГРЛИТ ПРЕЗИДЕНТА РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ

ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ ПРОЕКТ ВЫПОЛНЕН ПРИ ПОДДЕРЖКЕ РОССИЙСКОГО ГУМАНИТАРНОГО НАУЧНОГО ФОНДА

Рецензент доктор искусствоведения, профессор Д.И.Золотницкий

Художественны й редактор

А.В.Огаиесян

Бродская Г.Ю.

Б 881 Алексеев-Станиславский, Чехов и другие. Вишиевосадская эпопея. В 2-х т. Т. I. Середина XIX века - 1898. — М.: «Аграф», 2000. - 288 с.

Герои этой книги — люди знаменитые; Чехов, Станиславский, Неми­рович-Данченко, Книипер-Чехова, Амфитеатров, другие литераторы и артисты и безвестные родственники Станиславского, которых он считал прототипами персонажей пьесы Чехова «Вишневый сад». В «новой жиз­ни», наступившей после 1917 года, им всем и спектаклю Художественно­го театра, который шел на этой сцене с 1904 г. до начала 1950-х гг., выпа­ли страшные испытания.

В книге использованы документы, найденные автором в архивохра­нилищах России и фотографии из фондов: Музея МХАТ, Дома-музея К.С.Стаииславского, Государственного Исторического музея, Государст­венной Третьяковской галереи, Государственного Центрального Театраль­ного музея им. А.А.Бахрушина, Центрального архива ФСБ РФ, архивов Уп­равлений ФСБ по Москве, Санкт-Петербургу, Екатеринбургу, Ленинград­ской и Свердловской областей; из коллекции М.В.Золотарева; из личных архивов родственников К.С.Стаииславского: К.Р.Бараиовской-Фальк, Е.В.Готовцевой, Л.Ф.Хлудовой, Л.Г.Штекер, С.С.Балашова.

ББК 85

ISBN 5-7784-0078-0

О Издательство «Аграф», 2000  
© Бродская Г.Ю., 2000

Все жизни, все жизни, все жизни, свершив печальный круг, угасли...

Л.П.Чехов. «Чайка»

ВВЕДЕНИЕ

Прототипов, моделей и у дворянского имения Гаевых, проданного с торгов за долги, и у каждого из чеховских персонажей «Вишневого сада» множество. Некоторые из них известны и убедительно описаны.

Историки русской литературы, исследовавшие генезис чеховской пье­сы, указали на ряд эмоционально сильных моментов в жизни самого Чехо­ва, отозвавшихся в «Вишневом саде» и его действующих лицах.

Ему пришлось продавать за отцовские долги свой таганрогский ро­дительский дом.

Он мог наблюдать агонию дворянского имения Киселевых, его друзей, в подмосковном Бабкине в конце 1880-х.

В 1890-х он болезненно расставался со своим мелиховским имением.

К концу жизни, выходец из разорившихся купцов-лавочииков, он наконец построил собственный дом, купив участок земли в Ялте.

Сюжет, связанный с куплей-продажей имения, навязчивый в творче­стве Чехова, автобиографичен, — считал З.С.Паперный\*. Он тянется с гим­назической пьесы Чехова, с «Безотцовщины», закольцовывая его писатель­скую жизнь — от первой пьесы до последней, предсмертной, до «Вишнево­го сада».

Другой литературовед, один из самых блестящих психоаналитиков — Б.М.Парамоиов считает Лопахина, персонажа «Вишневого сада», купивше­го вожделенное дворянское имение Гаевых, автопортретом самого Чехова. Писатель-разночинец, провинциал, плебей, Чехов чувствовал свою «соци­альную неполноценность» — рядом с писателями из дворян и бессозна­тельно тяготел к устроенному дворянскому быту; «тонкие пальцы артис­та» у Лопахина, купца-мужика, — пальцы Чехова, — пишет Парамонов\*\*.

А М.П.Чехов, младший из братьев Чехова, указывал на И.АЛейкина как на прототип Лопахина. Купец по происхождению, писатель, редактор столичного юмористического журнала «Осколки», купивший у графа Строганова имение под Петербургом, на вопрос Антона Павловича при ви­де роскошного дворца с богатой обстановкой: «Зачем вам, одинокому че­

\* Панерный З.С. Записные книжки Чехова. М.: Советский писатель, 1976. С. 319 — 320.

\*\* Парамонов Б.М. Конец стиля. СПб; М.: Алетсйя - Аграф, 1997. С. 262.

3

ловеку, вся эта чепуха?» ответил: «Прежде здесь хозяевами были графы, а теперь я, Лейкин, хам» (11.24:201)\*.

У Чехова «нет ничего такого, чего не было бы в действительности. Страшная сила его таланта именно в том, что он никогда ничего не выдумы­вает от себя, не изображает того, “чего нет на свете”», — писал Горький в 1900 году (11.16:122).

Но чеховских персонажей нельзя свести к единственному конкретно­му прототипу. Творческая методология Чехова всегда сочетает чувствен­ную человеческую реальность, реальность фактов и фабулы, лежащих в ос­нове его сочинений, с их авторским переживанием и высокой степенью ли­тературно-художественных обобщений.

И в «Вишневом саде» тоже.

Но в данной книге рассматривается только одна протоверсия чехов­ской пьесы, не отменяющая других, с подтверждением скорее не прототи­пов, а протообразов Лопахина, Гаевых и их домочадцев. Та, что связана с биографией Чехова и с Алексеевым — Станиславским.

Станиславский утверждал, что персонажей своих Чехов подсмотрел летом 1902 года в подмосковном имении Алексеевых Любимовка, куплен­ном у дворян Туколевых его отцом, купцом первой гильдии, еще молодым, в конце 1860-х.

Станиславский не раз говорил об этой протоверсии «Вишневого сада».

Своих родных и слуг в персонажах «Вишневого сада» он опознал сра­зу, как только получил рукопись пьесы, присланную из Ялты в Москву осе­нью 1903 года.

Он сразу узнал в сестре и брате Раневской и Гаеве черты своих сест­ры и брата, в Епиходове, конторщике имения Гаевых, и в Яше, лакее Ранев­ской, — черты своего лакея. Опознал он и реальную составляющую, зашиф­рованную в чеховских образах Шарлотты, Ани и Пети Трофимова. А имя горничной Алексеевых Дуияши — Авдотьи Назаровны Копыловой, взятое Чеховым для Дуняши Гаевых — Авдотьи Федоровны Козодоевой, — не нуждалось в опознании.

О том, что персонажей «Вишневого сада» Чехов подглядел в Люби­мовке и ее округе, Станиславский говорил всякий раз, уточняя подробнос­ти, как только речь заходила об авторе «Вишневого сада», будь то:

дореволюционные интервью к ежегодному январскому чеховскому юбилею, всегда совпадавшему с юбилеем премьеры «Вишневого сада» в Ху­дожественном;

или черновые наброски к ним, сохранившиеся в его архиве;

или его интервью к июльским дням памяти Чехова;

\* О значении цифр и знаков в круглых скобках после цитаты см.: Раздел «Примечания» в конце тома и сноску к нему.

4

или его мемуары разных лет, вплоть до «Моей жизни в искусстве», из­данной в СССР в 1926 году, где «Вишневому саду», истории создания пье­сы и постановки ее на сцене Художественного театра посвящена отдельная глава;

или, наконец, последняя его черновая педагогическая рукопись по ме­тоду вхождения актера в роль и роли в актера на примере «Вишневого са­да». Станиславский умер, работая над ней, пытаясь вывести свой сценичес­кий вишневосадский опыт — актера, исполнителя роли Гаева, и режиссера «Вишневого сада» в Художественном театре — к теоретическим положени­ям системы работы актера над ролью в процессе создания спектакля. Под­ключая к сочинению сценических этюдов из жизни чеховских ролей за пре­делами драматических сцен пьесы свою эмоциональную память — память чувств, как требовал им открытый в середине 1930-х метод психофизичес­ких действий, метод вхождения актера в роль, Станиславский еще раз под­тверждал сопряженность дома Гаевых и дома Алексеевых в Любимовке и себя самого, по жизни куща-фабриканта К.С.Алексеева, с чеховским куп­цом Лопахииым и с художественным миром последней чеховской пьесы.

Так что тонкие пальцы артиста, которыми Чехов наградил Лопахина, принадлежат в этой книге Станиславскому. Но могут принадлежать и Лей- кину, и Чехову — по Парамонову. Одно другого и десятого не исключает. Литературные Гаевы несводимы к Алексеевым и их родным с именами, от­чествами, фамилиями и титулами, как несводима литература к натуре, к навеявшей ее реальности.

Структура книги «Алексеев-Станиславский, Чехов и другие. Вишие- восадская эпопея» дублирует структуру пьесы Чехова, если ее переложить в повествование, скрытое за диалогами. В рамках компактного четырехакт­ного «Вишневого сада», идеального, совершенного, как все у позднего Че­хова, с точки зрения формы и ее отточенной драматургической завершенно­сти, — заложен романно-безграничный эпос. Временные рамки чеховского сюжета в «Вишневом саде» шире фабульных, собственно действия, уклады­вающегося в 6 месяцев одного года и в 4 акта драмы людей, теряющих и по­терявших свое родовое гнездо. Звон бубенцов у крыльца и скрип колес эки­пажей, тормознувших у дома в мае начала XX века и через полгода осенью отъехавших от него, лишь обрамляют чеховскую драму, вычленяя её ост­ровком из временного потока, не имеющего конца. Он движется из вчера десятилетия назад до мая приезда хозяйки имения — в завтра и так далее вперед во времени после октября ее отъезда.

Одним концом чеховский «Вишневый сад», если его дедраматизиро- вать и раскручивать назад, упирается в молодость и в могилы Андрея Гае­ва и его супруги, родителей Раневской, призраков, мелькающих в ее галлю­цинациях и в наваждениях ее брата Леонида Андреевича Гаева, ностальги­чески поэтичных.

5

Этот конец вишневосадской эпопеи укоренен в русской истории, в середине XIX века, во времени, которое Фирс, лакей Гаевых и стариков, и их детей, назвал - «до воли»: до 1861-го — года отмены в России крепост­ного права.

Другой конец чеховской пьесы, оборвавшийся звуковым многоточи­ем на фоне прощальной точки, разомкнут в будущее, в бесконечность вре­мени и пространства.

Книга разделена на два тома и три части, соответствующие основным категориям эпоса: прошлому, составившему первый том, - «До ’’Вишневого сада” АЛ.Чехова (середина XIX века —1898)»; настоящему - «’’Вишневый сад” Че­хова и Художественного театра. Начала и концы (1902 — 1904)» и будущему - «’’Прощай, старая жизнь!”, ’’Здравствуй, новая!” (1905 — 1950-е)».

Первая часть отдана становлению Станиславского, Чехова и Немиро­вича-Данченко и истории их сближения, сначала заочного, потом лично­творческого, Каждый из них — феномен-процесс, растянувшийся на деся­тилетия до их первых мимолетных встреч на московских балах Общества искусства и литературы в конце 1880-х и до их первой совместной работы над чеховской «Чайкой» в 1898-м в Художественном театре, когда были за­ложены основы их творческого союза.

В первой главе первой части, выводящей к феномену «Алексеев-Ста­ниславский», «Вишневый сад» раскручивается в прошлое его персонажей. В драме Чехова развязываются драматические узлы. Пронизанная расска­зами и воспоминаниями ее действующих лиц о прошлом, о вишнях, о балах с генералами и адмиралами у Гаевых-стариков, пьеса в первой главе книги расформировывается, размагничивается в подобие не написанного Чехо­вым романа-эпопеи и опрокидывается в дореформенную молодость родите­лей Станиславского. Чеховская семья Гаевых: основатели династии — по­койные Андрей Гаев, его супруга и их дети - Леонид Андреевич и Любовь Андреевна — возвращаются к своим прообразам — в версии Станиславско­го: к его отцу и матери, купившим Любимовку, дворянскую усадьбу в Под­московье, и к его сестре и брату — Анне Сергеевне и Владимиру Сергееви­чу. Драматическая поэзия Чехова преобразуется в документальную семей­ную хронику старинной купеческой династии Алексеевых.

Алексеевы и растягивают книгу в «эпопею».

Таким «обратным ходом» работал над драматургией, сочиняя свои спектакли, и Станиславский. Он возвращал пьесу, выбранную к постанов­ке, к потоку жизни, лежащему в ее основе. То есть дедраматизировал ее. Пе­реводил ее в своих рукописных режиссерских планах с языка искусства на язык жизни и заставлял актеров, исполнителей ролей в своем спектакле, снова завязывать драматические узлы. Но уже по законам своего искусства, находя сценический эквивалент не литературе, а скрытому под литератур­ным словом, под диалогом течению той жизни, которая могла подсказать автору сюжет пьесы, ее драматические ситуации и ее действующих лиц.

6

Проекция Гаевых на Алексеевых и Алексеевых на Гаевых — литера­турный ход, избранный в экспозиции данной книги, — обнаруживает нео­жиданные имитации, тождества, аналогии, аллюзии, а порой и сенсацион­ные прямые совпадения литературного материала пьесы с реалиями рекон­струируемой любимовской натуры — зрительными, топографическими, бы­товыми, звуковыми, психологическими. Погребенные под слоями архив­ной пыли и ускользавшие прежде от самого пристального литературоведче­ского анализа, они, наверное, и оправдывают подмену — в рабочих схемах

* Гаевых Алексеевыми, безусловно присутствующими в ментальности че­ховского «Вишневого сада».

Во второй части книги два центра и две сквозные линии, исходящие из них: «Вишневый сад» — пьеса Чехова, процесс ее создания от замысла до передачи рукописи в Художественный театр; спектакль Станиславского и Немировича-Данченко, поставленный в тесном творческом контакте с Че­ховым. И люди, прошедшие через пьесу Чехова и спектакль Художествен­ного театра. Люди большие, знаменитые на всю Россию и весь мир — дра­матург, режиссеры, актеры Художественного театра, первые исполнители ролей в чеховском «Вишневом саде». И люди маленькие, маленькие — в русском, гоголевском смысле, чья жизнь — «копейка». Их следы исчезают в безвестности. Они уходят вместе со временем, когда они жили. Люди теат­ра, его сцены и кулис называют маленьких людей людьми из публики, из зрительного зала. Сами маленькие люди лучше всех сказали о себе строка­ми из монолога чеховской Ольги Прозоровой, старшей из трех сестер: «Пройдет время, и мы уйдем навеки, нас забудут, забудут наши лица, голо­са и сколько нас было».

Маленькие люди, причастные к рождению «Вишневого сада» Чехова

* по версии Станиславского, его родные и прислуга так и сгинули бы в не­бытии, как миллионы их современников-сограждан, бесславно отживших отпущенный им срок, если бы по их лицам не скользнул в начале века взгляд художника.

Взгляд Чехова.

Он выхватил их, первых встречных, из толпы подобных им, живущих своей частной жизнью. Жизнью обыкновенных смертных.

И пошел дальше, продолжая думать о своем.

О пьесе, обещанной Художественному театру.

О своей последней пьесе.

И они попали в пьесу.

Дав импульс творческой фантазии художника, уточнив в ее причудли­вом полете какие-то черты, штрихи, детали, ракурсы, маленькие люди, не зацепившие памяти потомков, кроме своих родных, закрепились в «Виш­невом саде» Чехова то ли обликом, то ли строем чувств и мыслей, застиг­нутых писателем врасплох. То ли проброшенным словом, долетевшим до уха писателя. Или жестом, заставившим его обернуться. Или, быть может,

7

отозвались неведомо чем и как в психологически тупиковых ситуациях «Вишневого сада». В мотивации поступков или бездействием его персона­жей. Или еще чем-то совсем неуловимым — между строк, реплик, логики и ремарок автора, что добавило магически-завораживающей искренности, подлинности в ауру чеховского шедевра.

Маленькие, обыкновенные люди, не оставившие следа в истории, ос­тавили свой след в литературных образах чеховского «Вишневого сада».

Чехов обессмертил их.

Они остались жить в веках в рамках изящной словесности незримо, невидимками — в бесконечном пространстве литературы и ее истории. Ми­кроскопические дозы реальных маленьких людей — Алексеевых, Штеке­ров, Бостанжогло-Смириовых, родственников Станиславского, — без кро­потливых изысканий не разглядеть в ростках, в переработанных чернови­ках персонажей чеховского «Вишневого сада». Как библейское зерно, упав­шее в землю — в творческий гений Чехова и проросшее в нем, — они почти исчезли, растворились в человеческом составе чеховских Раневской и Гае­ва, Пети, Ани, Шарлотты и гаевских слуг, дав фантомам творческого воображения писателя свои измерения.

В третьей части книги пьеса раскручивается вперед. Эта часть отдана будущему: чеховских персонажей, как его понимали критики; будущему Алексеевых и их родных, навеявших Чехову «Вишневый сад», как считал Стаиилавский, и полувековой сценической истории спектакля Станислав­ского и Немировича-Данченко после кончины писателя. Он шел на шехте- левской сцене в Камергерском, с перерывом в середине 1920-х, с 17 января 1904 года - своей премьеры — до начала 1950-х, пока играла в нем и пока жива была его душа — Ольга Леонардовна Книппер-Чехова — Раневская.

«Вишневый сад» Станиславского и Немировича-Данченко, постав­ленный в тесном соавторстве с Чеховым, актеры Художественного театра сыграли за полвека 1209 раз.

Судьба этого спектакля-долгожителя сложилась счастливо. Хотя:

к 1917-му он износился, одряхлел;

в 1919-м, разделив участь «бывших», неугодных Советской России, отправился в изгнание, в спасительную эмиграцию;

постранствовав, вернулся домой, но дома сцены не нашел и вновь от­правился на Запад, на этот раз с разрешения властей — представлять в Ев­ропе и Америке советское театральное искусство.

В 1928-м, морально устаревший, он был Станиславским капитально подновлен.

А в 1930-х, свершив свои круги, и счастливые, и печальные, и глобаль­но-исторические, и микроскопические, невидимые миру, забронзовел, уже при репертуарной жизни отлившись в легенду.

Судьба маленьких, обыкновенных людей, попавшихся Чехову на гла­за летом 1902 года, судьба пра-Гаева, пра-Раневской и их потомков, кото­

рым Чехов уготовил в «Вишневом саде» «новую жизнь», оказалась драма­тичнее судьбы спектакля Художественного театра. Алексеевы и их родные, купцы первой гильдии, потомственные почетные граждане Москвы, в нача­ле века молодые и совсем юные, их дети и внуки, те из них, кто не отправил­ся после 1917 года в эмиграцию и не смог укрыться под крыло Станислав­ского, их ангела-хранителя, фаворита Кремля, были репрессированы. Младший брат и кузен Станиславского в начале 1920-х были расстреляны, другие — его племянники и внучатые племянники, родные и двоюродные,

* сгинули как враги народа в исправительно-трудовых сталинских лагерях.

Они и предлагают свое разрешение не разрешенного у Чехова сюжета жизни и звукового аккорда в финале пьесы, дописывая своими жизнями не написанный драматургом пятый акт. Чеховское предчувствие трагическо­го в звуке лопнувшей струны, замирающем и печальном, обернулось в дан­ной конкретной версии реальности — в продолжении чеховского «Вишне­вого сада» — катастрофой.

Быть может, лирико-драматический элемент на страницах этой книги, посвященных маленьким людям — чеховским моделям и их потомкам, — чрезмерен и инороден для традиционных, канонических форм театроведе­ния, неизбежных в изучении генезиса пьесы и сценической истории спек­такля. Им, безвестным, попавшимся Чехову на глаза, когда он думал о бу­дущем «Вишневом саде», их детям и внукам отдано в книге не меньше ис­следовательской энергии, страниц и непреодолимой симпатии, чем пьесе, спектаклю и знаменитостям, их создателям.

Хотя и знаменитостям досталось от большевиков и советской власти.

Может быть, документы, принадлежащие частным лицам, людям из публики, их простодушные письма и записки проиграют аналитике - рус­ской мысли, связанной на протяжении полувека с пьесой Чехова и спектак­лем Художественного театра. Пастернак считал, что «стихи», преобразую­щие витальную органику в искусство, убивают «стихию», поставленную ря­дом со «стихами», — жизненную прозу, не обработанную искусством, суще­ствующую вне искусства.

Или наоборот, театроведческие фрагменты в соседстве с документаль­но-биографическими, раскрывающими мощь и масштабы трагедии, постиг­шей чеховские модели и их потомков, покажутся флюсом.

Но чистый жанр в эпопее, растянувшейся на сто лет, от середины де­вятнадцатого века до середины двадцатого, — невозможен. И эта книга - столь же акт покаяния за истребление цивилизованного слоя московского купечества, приближавшегося к дворянскому, сколь и театроведческое ис­следование.

Задержка, остановка на лицах и голосах чеховских моделей по версии Станиславского (дольше и пристальнее Чехова: до него в первых главах книги и вслед за ним после его кончины — в последних) как бы компенси­рует нашу вину перед ними.

9

Вину без вины.

Люди обыкновенные и знаменитые равны на внимание к себе в этой книге. Испытания, выпавшие на долю тех, кто родился в девятнадцатом ве­ке, а умер на протяжении двадцатого, в его первой половине, и умноженные на сколько их было, ставят маленьких людей в один ряд с большими, людь­ми искусства. Уравновешивая, как кажется, своей трагической общностью, страданиями ни за что, творческое подвижничество и всемирную славу дра­матурга, режиссеров и актеров разных поколений, державших «Вишневый сад» Стшшславского и Немировича-Данченко на афише Художественного театра.

Сведенные под одну обложку оба пласта книги — витальный и вирту­альный, беллетризованный и театроведческий — составляют ее единый сю­жет. Он движется от протообразов персонажей «Вишневого сада» — по вер­сии Станиславского — от середины девятнадцатого века к литературным образам пьесы, появившимся в начале века двадцатого; от образов — к ро­лям и к изменению их трактовок, режиссерской и актерских, на протяже­нии первой половины двадцатого века синхронного существования и про­тообразов, и литературных образов, и ролей, и режиссеров, и актеров, заня­тых в «Вишневом саде» Чехова, Станиславского и Немировича-Данченко, и самого спектакля в репертуаре Художественного театра.

Станиславский, он же Алексеев, наследник старинной московской ку­печеской династии, — ключевая фигура книги.

Как Алексеев и как Станиславский он проходит через оба пласта «Вишневосадской эпопеи»: описательно-биографический, опирающийся на архивные источники и предъявляющий их читателю, и театроведческий, написанный главным образом по материалам сиюминутных откликов на «Вишневый сад» Художественного театра в газетно-журнальной периодике.

Книга строится вокруг Станиславского, единого в трех лицах: купца Алексеева — модели Чехова, прообраза чеховского купца Лопахина, купца с «тонкими, нежными пальцами, как у артиста», и «тонкой, нежной душой»; Станиславского — автора спектакля и первого Гаева Художественного теат­ра и Станиславского — педагога и теоретика драматической сцены, работав­шего в 1930-х с литературным материалом чеховского «Вишневого сада».

К.С,Алексеев-Станиславский вытягивает сюжет монографии по ли­ниям своей житейской и духовно-творческой биографии. Они сливаются в единую линию его жизни в искусстве театра. Он делит столетие, отведен­ное «Вишневосадской эпопее», на 10 узлов, связанных с чеховским «Виш­невым садом». Каждый из 10 глав-очерков самостоятелен, но освещен пер­соной Станиславского, непрерывно менявшейся за годы земного пути в предлагаемых обстоятельствах исторического времени, но сохранявшей и в стрессовых ситуациях XX века, испытывавших личность, нравственные заповеди своих праотцов, потомственных почетных московских граждан.

ЧАСТЬ ПЕРВАЯ

«ВИШНЕВОГО САДА» А.П.ЧЕХОВА

ГЛАВА 1

ОТЦЫ И ДЕТИ АЛЕКСЕЕВЫ, БОСТАНЖОГЛО И ДРУГИЕ

Разветвленные многодетные семьи купцов первой гильдии Алек­сеевых и Бостанжогло перевиты замысловатым старинным вензелем.

Алексеевы, текстильные фабриканты, выходцы из крепостных ярославских русаков, работали с хлопком, шерстью и золотой и сереб­ряной иитыо-канителыо.

Бостанжогло, из обрусевших нежинских греков, — табакопланта- торы и табакоторговцы.

Родственные и свойственные связи Алексеевых и Бостанжогло пе­рекрещивались и переплетались и вдоль, и поперек колен и в девятнад­цатом веке, и в двадцатом, так что не разберешь, кто кому и в каком ко­лене брат, а кто племянник или дядя, и чем младше потомок, тем труд­нее размотать клубок, смесь, помесь в нем Алексеевых и Бостанжогло в долях и старшинстве кровей.

Да и не к чему, пожалуй.

Не в крови дело.

Кажется, все дело в поколении.

И в индивидууме.

И в его пассионарности, как сказал бы Лев Гумилев, в том, что цен­но для истории.

Но главное для этой книги - в близости семей Алексеевых и Бос­танжогло, составлявших один дружный московский купеческий клан, начиная с поколения родителей Станиславского.

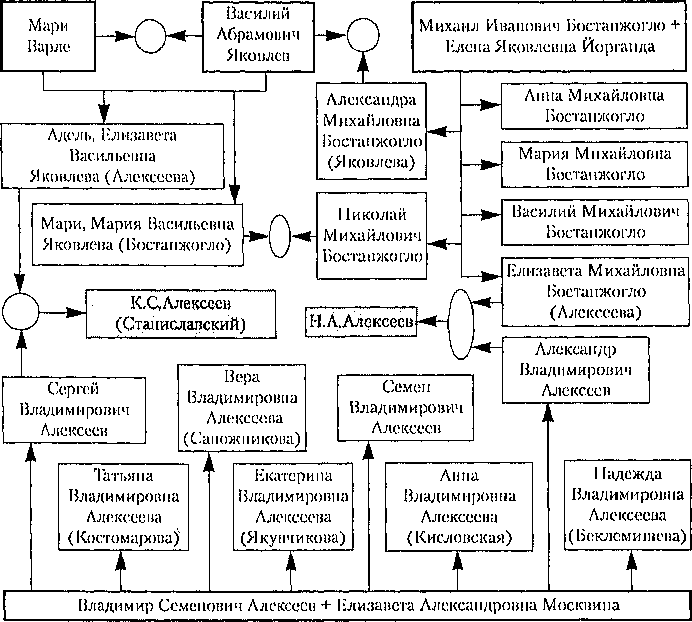
Чтобы разобраться во внутриклановых семейных связях двух ста­ринных купеческих фамилий, заглянем в родословие Станиславского. Хотя и на генеалогическом древе Алексеевых и Бостанжогло трудно пробиться сквозь частокол замысловато переплетенных веток и ответв­лений.

Пусть древо растет от основателей московских фабрик, давших им свое имя: золотоканительной «Владимир Алексеев» — Владимира Се­меновича Алексеева, деда Станиславского по отцу, он на четыре года старше Пушкина; и табачной «М.И.Бостаижогло и сыновья» — Михаи­ла Ивановича Бостанжогло. Он родился в 1789-м.

Тогда Станиславский — третье колено Алексеевых.

Забудем до поры о Станиславском, главном персонаже этой книги. Забудем о его братьях и сестрах, о кузенах и кузинах, о племянниках и племянницах с отцовской и материнской сторон, с которыми познако­мится Чехов в 1902 году.

12



Алексеевы, Бостанжогло, Яковлевы. Первое и второе колена

Никого из них еще нет на свете.

Родители Станиславского — отец Сергей Владимирович, младший из сыновей Владимира Семеновича Алексеева, и мать Елизавета Васи­льевна Алексеева, урожденная Яковлева, — еще не встретились друг с другом и не родили своих десятерых детей, братьев и сестер Станислав­ского. (Их третий ребенок умер младенцем).

Корневые фигуры древа — Владимир Семенович Алексеев и Ми­хаил Иванович Бостанжогло — приведут нас в середину XIX века.

В середине XIX века они были отцами больших семейств.

У Владимира Семеновича было три сына: Александр Владимиро­вич — 1821 года рождения, Семен Владимирович — 1827-го и Сергей Владимирович, отец Станиславского. Он родился в 1836-м. И пять до­

13

чек. Дочери Владимира Семеновича — тетки Станиславского — обрели хорошие фамилии: Сапожниковой, Беклемишевой, Кисловской, Косто­маровой и Якунчиковой.

Александр Владимирович, первенец Владимира Семеновича, был старше младшего из братьев — Сергея Владимировича — на 15 лет. В ку­печеских и фабричных реестрах Сергей Владимирович и старшие его сыновья — Владимир и Константин Сергеевичи — идут как члены се­мьи Александра Владимировича.

Старшая из дочерей Владимира Семеновича Вера Владимировна, по мужу Сапожникова, заменила Сергею Владимировичу мать, рано умершую от туберкулеза. Вообще туберкулез безжалостно косил и се­мью Алексеевых, и семью Бостанжогло, и семью Чеховых; несмотря на материальный достаток и комфортные бытовые условия жизни состоя­тельных потомственных москвичей, в отличие от выходцев из Таганрога.

Своего деда Алексеева Станиславский не знал. Тот, вдовец, умер в

1. м, за год до его рождения. И Михаила Ивановича Бостанжогло, ос­нователя с сыновьями знаменитой на всю Россию московской табачной фабрики, не знал. Этот умер в 1863-м и тоже вдовцом. Но в главе о ста­рой Москве в мемуарной книге «Моя жизнь в искусстве» — она писа­лась в начале 1920-х, в другой исторической эпохе, — Станиславский упомянул его как «старика Б.» и рассказал его легенду: жену свою Еле­ну Яковлевну Йорганду «старик Б.» похитил в гареме турецкого султа­на. И было у него с «султаншей» шестеро детей, греков и гречанок по от­цу и турок и турчанок по матери, — два сына и четыре дочери. Два сына

* Василий Михайлович и Николай Михайлович — и соучредили с от­цом табачную фирму «М.И.Бостанжогло и сыновья» с многими актива­ми за границей. Две дочери — Александра Михайловна и Елизавета Ми­хайловна, удачно вышедшие замуж, получили от отца отличное прида­ное, как положено в состоятельных купеческих семьях. Они и повязали замысловатым плетением через своих мужей и брата Николая Михай­ловича род Бостанжогло с Алексеевыми.

Две другие дочери Михаила Ивановича и «султанши», тоже впол­не благополучные, к этой путанице отношения не имеют и больше в этой книге не появятся.

Причудливое смешение Алексеевых с Бостанжогло произошло в се­редине XIX века в московском доме «старика Б.» на Старой Басманной.

Городские дома Владимира Семеновича Алексеева, деда Стани­славского, и Михаила Ивановича Бостанжогло находились на террито­риях их фабрик: золотоканительной «Владимир Алексеев», внутри квартала между Большой и Малой Алексеевскими улицами в Рогож­ской части Москвы, близ Таганской площади; и табачной «М.И.Бостан- жогло и сыновья» на Разгуляе, внутри квартала по Старой Басманной улице у церкви святого Никиты-великомученика. Построенная в сере­

14

дине XVIII века по проекту архитектора Д. В.Ухтомского, автора коло­кольни Троице-Сергиевой лавры, барочная церковь Никиты-великому- ченика и по сей день, свежеотреставрироваиная, украшает Старую Бас­манную, где жили в Москве с отцом, еще батарейным командиром, — по случайному совпадению — три чеховские сестры Прозоровы: Ольга Сергеевна, Мария Сергеевна и Ирина Сергеевна. И куда они так стре­мились.

Внук Михаила Ивановича Бостанжогло Михаил Николаевич, третье колено Бостанжогло, если считать от Михаила Ивановича, до 1917-го был в храме Никиты-великомученика церковным старостой.

В бывшие московские дома основателей династий — Владимира Семеновича Алексеева на Большой Алексеевской и Михаила Иванови­ча Бостанжогло на Старой Басманной — можно зайти и сегодня.

Большой, с классическим фронтоном и двумя крыльями, обрам­лявшими двор, особняк на Большой Алексеевской был удобен для се­мьи респектабельного барина Владимира Семеновича и его восьмерых детей. Удобен, прекрасно обставлен и оборудован особо усовершенство­ванными кухнями и прачечными. Стены в парадном зале у Алексеевых были зеркальными, парадная лестница была помпезной, она вела из ни­жнего вестибюля с двойным рядом белых колони в аванзал, отделенный от зала аркой. И арка, и потолки, и аванзал, и зал с зеркалами, вделан­ными прямо в стены, без рам, были украшены стильной лепниной.

Особняк на Большой Алексеевской вскоре после рождения Стани­славского был продан городу. В нем тогда же было учреждено общежи­тие для вдов и сирот из купеческих семей. Теперь в нем размещается со­лидный научно-исследовательский институт. В 1990-х улице возвраще­но ее старое название. С 1917-го она именовалась Большой Коммунис­тической.

Владимир Семенович Алексеев, до конца дней с 1850 года - года смерти супруги — остававшийся вдовцом, грузный, степенный, важно­вежливый, запомнился его детям в неизменном черном сюртуке и по­пыхивавшим гаванской сигарой. Сам он был грамотный, писал, считал. Троих сыновей своих — Александра, Семена и Сергея Владимировичей

* Владимир Семенович учил языкам, русскому и иностранным, и арифметике, приглашая к ним учителей. Так было принято в москов­ских дворянских семьях.

Богатевшие купцы тянулись за культурными, но бедневшими дво­рянами.

Сергей Владимирович, отец Станиславского, как и оба его брата Александр и Семен Владимировичи и их пятеро сестер владели немец­ким и французским. Алексеевская фабрика обслуживала иностранных клиентов.

Да и по Европе они путешествовали.

15

На лошадях, конечно, как и дореформенные Гаевы, родители Ра­невской, Андрей Гаев и его супруга из чеховского «Вишневого сада».

В знании французского Сергей Владимирович Алексеев не усту­пал своей будущей жене - полуфранцуженке (француженке со стороны матери) и детям, французам на четверть крови.

Все остальное, все фабричные премудрости, Алексеевы — Влади­мировичи, с малолетства совладевшие с отцом семейной фирмой, хотя на ее вывеске значилось одно имя Владимира Семеновича, осваивали на практике подле старших, у них учась.

Сергей Владимирович прошел все должностные ступеньки — от мальчика в фабричной конторе до коммерции советника.

Александр Владимирович закончил жизнь почтенным мануфак- тур-советником.

По той же схеме братья Алексеевы — Александр и Сергей Влади­мировичи — готовили к делу наследников: Александр Владимирович — сына Николая Александровича, будущего московского городского голо­ву; Сергей Владимирович — двух своих старших сыновей братьев Вла­димира Сергеевича и Константина Сергеевича, будущего Станислав­ского. У среднего сына Владимира Семеновича Алексеева Семена Вла­димировича законных детей — наследников — не было. Он умер холос­тым. Так что вся надежда Алексеевых второго колена возлагалась на Николая Александровича и его кузенов со стороны отца — Владимира и Константина Сергеевичей, они погодки.

Николай Александрович Алексеев, также прославивший род Алексеевых, как и Станиславский — своим театральным псевдонимом, был старше Владимира Сергеевича Алексеева почти на 10 лет и старше Станиславского — на И.

Николай Александрович Алексеев родился в 1852 году.

Барский каменный дом Бостанжогло на Старой Басманной, не по­ражавший масштабами, с фасада двух-, с задней части трехэтажный, совсем старинный, не сгоревший в московском пожаре 1812 года, как и многие особняки на Разгуляе, тоже отличался добротной роскошью. Он и по интерьерам, и по благоустроенности не уступал алексеевскому на Большой Алексеевской, хотя строился много раньше его, как и уютный особнячок Василия Львовича Пушкина, дяди поэта, по соседству на той же Старой Басманной.

Парадная лестница, извивисто изогнутая из глубины широкого ве­стибюля на площадку второго этажа, и лестничные площадки в доме Бостанжогло были выложены тарусскими и подольскими камнями.

Оштукатуренные внутренние стены, сводчатые потолки и перего­родки в парадных комнатах были украшены лепниной, стены в зале бы­ли мраморные.

16

Участковый архитектор, следивший за состоянием дома Бостан­жогло и перестраивавший его, совершенствуя удобства и убранства, ос­тавил описание парадных и служебных комнат, описание полов — ка- менноплитных, мозаичных, досчатого, соснового и дубового паркета, оконных переплетов, дверей внутри дома и входных дверей — дубовых, отличной столярной работы. Двери на лестничных площадках изготов­лялись из палисандрового дерева. Подоконники в парадных комнатах — из белого или подольского мрамора. Отапливался дом русскими печа­ми. Очаги выкладывались голландскими изразцами или майоликовой плиткой, камины украшались белым и черным мрамором. Мраморные ванные комнаты утеплялись двумя калориферами. В ванные и клозеты к концу века, в бытность Николая Александровича Алексеева головой, в дом Бостанжогло была проведена вода. Как и в другие богатые мос­ковские дома.

Николай Александрович по должности следил за городским хо­зяйством.

Участок на Разгуляе по Старой Басманной, вглубь квартала от на­рядной бело-красной церкви Ухтомского, уныло прозаичен. Весь квар­тал, принадлежавший Бостанжогло, был обнесен забором с широкими въездными воротами. Он напоминал отдельный город почти в центре Москвы. Здесь же, разумеется, были кошошии, кучерская, каретный са­рай с экипажами. Бостанжогло имели свой транспорт, обслуживавший господ, они же — фабричное начальство. В фабричных строениях, окру­жавших господский дом, размещались: литография, цеха по производ­ству папирос и гильз, сортировочно-резальные и укупорочные цеха, склады сырья и готовой продукции, кладовые бумаги и бандеролей с множеством разных подсобок. В одно- и двухэтажных домах, каменных и деревянных, но на каменных фундаментах, с пристройками, подвала­ми и антресолями, жили рабочие и служащие фабрики. Тут же, в столо­вой, им раздавали обеды.

Теперь этот дом, бывший Бостанжогло на Старой Басманной, с ви­ду, снаружи вполне барский, внутри совсем казенный, как и алексеев- ский на Большой Алексеевской. В нем размещается НИИ Газпром.

Первой из шестерых детей «старика Б.» и «султанши»- упорхнула со Старой Басманной Александра Михайловна, урожденная Бостан­жогло. Она вышла замуж за петербургского купца первой гильдии Ва­силия Абрамовича Яковлева. Василий Абрамович владел каменоломня­ми в Финляндии и подрядами по поставке мрамора и гранита для стро­ительных работ в северной российской столице. Его имя увековечено цельной глыбой Александровской колонны, доставленной из Финлян­дии в Петербург и воздвигнутой архитектором Монфераном перед Зим­ним дворцом.

1. Бродская, том I

17

Василий Абрамович Яковлев перевез Александру Михайловну из Москвы в свой петербургский дом, где запросто бывали знаменитые ак­теры императорской Александринки, и взял в свою новую семыо ма­леньких дочек от первого брака с француженкой Мари Варле, актрисой французской труппы Петербургского Михайловского театра. Таким об­разом, одна из. дочерей «султанши» Александра Михайловна, веселая, общительная, как и полунищая Мари Варле, первая жена Василия Аб­рамовича, стала мачехой Мари-младшей pi Адели Яковлевых, дочерей Мари Варле и Василия Абрамовича Яковлева.

Девочки-полуфранцужешси Мари-младшая и Адель были креще­ны в православии как Мария Васильевна и Елизавета Васильевна.

Адель — Елизавета Васильевна, рожденная в Петербурге Яковле­вой, впоследствии Алексеева, жена Сергея Владимировича Алексеева,

* это и есть мать Станиславского.

Другая дочь «старика Б.» и «султанши» — Елизавета Михайловна

* вышла замуж за Александра Владимировича Алексеева, дядю Стани­славского, старшего из братьев Алексеевых — Владимировичей, и стала матерью Николая Александровича, их первенца, единственного сына, и трех дочерей - Александры, сверстницы Станиславского, Марии и Ели­заветы, старшей и младшей из сестер Алексеевых с отчествами: Алек­сандровны.

А перепутал колена Алексеевых и Бостанжогло своей женитьбой младший брат Александры Михайловны и Елизаветы Михайловны — Николай Михайлович Бостанжогло, один из соучредителей с отцом и старшим братом Василием Михайловичем табачной фабрики «М.И.Бо­станжогло и сыновья».

Он женился на Марии Васильевне Яковлевой. Кажется, Алексан­дра Михайловна просто выдала старшую падчерицу за брата. Таким об­разом, мачеха и муж Марии Васильевны, дочери Мари Варле и Василия Абрамовича Яковлева, — родные брат и сестра.

Александра Михайловна поселилась у супруга в столице, а Мария Васильевна Яковлева, ставшая Бостанжогло, переехала из Петербурга к Николаю Михайловичу в его московский басманный дом. Потом к сес­тре из Петербурга в Москву, в дом на Старой Басманной, приехала и Адель, младшая падчерица Александры Михайловны. Вернее, по семей­ным легендам, юная Адель бежала от мачехи в сопровождении гувер­нантки Елизаветы Ивановны Леонтьевой. Здесь, на Старой Басманной, в доме своего близкого друга Николая Михайловича Бостанжогло, же­натого на Марии Васильевне Яковлевой, и увидел Сергей Владимиро­вич Алексеев свою будущую жену Елизавету Васильевну, еще Адель Яковлеву.

Участница ее авантюрного побега гувернантка Елизавета Иванов­на Леонтьева всю свою московскую жизнь прожила в семье Елизаветы

18

Васильевны и Сергея Владимировича Алексеевых и скончалась в 1900 году.

Сестры Яковлевы еще раз, после супружеской пары: Александр Владимирович Алексеев и Елизавета Михайловна, урожденная Бостан­жогло, — соединили через своих мужей-друзей текстильных фабрикан­тов с табачными.

Вот такая путаница купеческих фамилий Алексеевых и Бостан­жогло произошла в особняке Михаила Ивановича Бостанжогло и его супруги турчанки Елены Яковлевны Йоргаиды на Старой Басманной.

Каждое лето дед Станиславского по отцу Владимир Семенович Алексеев вывозил детей, вплоть до их замужества или женитьбы, с пыльной фабричной Алексеевской улицы на Рогожской заставе в Москве в подмосковную усадьбу Елизаветино в Покровском-Стрешне­ве. Елизаветино Владимир Семенович нанимал в долгосрочную аренду. Видимо, где-то рядом жили летом и Бостанжогло, потому что в сохра­нившихся письмах повесы Семена Владимировича Алексеева, среднего сына Владимира Семеновича, о его дачных похождениях мелькает юная Елизавета Васильевна Яковлева, очаровательная девочка-беглянка, еще мадемуазель Адель. Она жила в семье сестры Марии и Николая Михай­ловича Бостанжогло.

В Адель были влюблены оба брата: и Семен Владимирович, и Сер­гей Владимирович.

В Покровском-Стрешневе все дышало праздником. Он длился с вечера до утра и с нового вечера до утра следующего дня с перерывом на пешие прогулки по березовой роще из Елизаветина в Покровское, на купанья, на катанья на лодках или в экипажах в село Троицкое и в село Братцево, на бесконечные шатанья друг к другу на чай, на кофе, на зва­ный обед и просто так.

Все таскаюсь по разным семействам. Пил кофе у Гоер — мадемуа­зель Адель поила чудным кофе; пил чай у Редлих — чай изрядный; пил ко­фе у Малый — отличный, превосходный, — разливала его старшая дочь. Все эти визиты, мне очень приятны и па все эти кофе и чаи я был пригла­шен в воскресенье на танцах, —

писал приятелю Семен Владимирович, самый разбитной из Алек­сеевых — Владимировичей (L2.№ 18487:97).

Каждое лето 15 июля, в день своего рождения, Владимир Семено­вич давал бал.

Бал начинался с торжественного обеда,

К обеду к Алексеевым в Покровское-Стрешнево съезжалось ка­валькадами экипажей до двухсот гостей. Везде — в комнатах, на терра­

19

2\*

сах, на лужайках в парке у дачи стояли накрытые столы. Столы ломи­лись от еды и питья. После обеда гоняли чаи и кофе и ели мороженое.

К вечеру обед плавно переходил в торжественный ужин и собст­венно бал с танцами, музыкой и фейерверками.

На одном из круглых юбилеев у Владимира Семеновича было «шесть генералов с белыми плюмажами», — писал приятелю Семен Владимирович. О таком бале, наверное, и вспоминал чеховский Фирс, прислуживавший дореформенным Гаевым: «Прежде у нас на балах тан­цевали генералы, бароны, адмиралы».

А вообще балы в Покровском-Стрешневе и у Алексеевых, и у их соседей следовали один за другим.

Алексеевы — Владимировичи, их кузены со стороны отца Алексе­евы — Петровичи, Бостанжогло — Михайловичи и мадемуазель Адель, Елизавета Васильевна Яковлева, упивались этими балами. Снова про­цитируем обаятельного тридцатилетнего Семена Владимировича Алек­сеева, дядю Станиславского. Он строчил свои письма, едва успевая при­сесть за них от бала до бала:

Все были разговорчивы, милы, горячи, словом, милашки, соединяю­щие в себе все возвышенные достоинства. Бал был превосходный: две му­зыки (бальная и полковая); царицею бала была, разумеется, Адель. Пир­шество продолжалось до пяти утра. В воскресенье была музыка в оран­жерее, и я до того танцевал, — передать трудно. Скажу только, что весьма и весьма удачно. Мадам Редлих, у которой во вторник был бал, пригласила меня. Мадемуазель Адель ангажировала меня через фолъкма- на на кадриль, ибо, ты знаешь, что если я замечаю, что за девушкой кто- то волочится, то я оставляю ее в покое. Она дивное создание!!!! Потом мадам Форш подзывает меня к себе и говорит: «Зачем я не танцую с ее дочерьми?» Я тотчас же ангажировал младшую, весьма приятную де­вочку. Наконец, вмешавшись в мой разговор с Валуевым, мадемуазель Маслова говорит: «М-r Алексеев, я весьма желаю потанцевать с Вами кадриль». А я этому рад, — взял и пошел. Уж что мы с ней говорили — не в силах рассказать. Она всех нас благодарила и Семена Петровича за иг­ру на флейте, говоря: Жак Ваш братец был любезен и добр, играя вече­ром недалеко от нашей дачи; мы долго, долго слушали его». Еще скажу, что меня приглашала мадам Гоер придти к ним пить кофе и просила сблизиться. Ну, просто чудо разлюли! Приехавши в понедельник из По­кровского в Москву, не доспав, в ужасном чаду, с бьющимся сердцем, — ух, ох, увы. Нынче опять там буду! (1.2.№ 18487:96)

На балах в Елизаветине молодые Алексеевы и Бостанжогло обря­жались во фраки и белые панталоны.

20

Барышни — Адель, Маслова, Редлих — все, кто был к Семену «бла­госклонен и до крайности внимателен» и кого он заранее ангажировал «на три кадрили каждую», с вечера рвали цветы для букетов и продумы­вали праздничный наряд.

Адель, Елизавета Васильевна, когда ее дети были маленькими, а она с Сергеем Владимировичем выезжала на обеды, балы и в маскарад, все делала так, как было во второй половине 1850-х у Алексеевых и Бо- станжогло-старших. В красной гостиной ее дома на Садовой Черногряз­ской перед трюмо ставился стол и все, что надо было для прически: щипцы, гребенки, накладные локоны, цветы или венок. Прислуга при­носила вешалку с парадным платьем и шелковые, в цвет платья, туфли. Сергей Владимирович притаскивал квадратный ларец с драгоценностя­ми: с бриллиантовыми брошами, с серьгами, украшенными разными камнями, с браслетами, кольцами, медальонами, крестиками, длинными жемчужными нитями. Давно готовый, во фраке и цилиндре, он пото­рапливал Елизавету Васильевну, пока она, завершая туалет, отдавала приказания няне Фекле Максимовне и горничным относительно детей.

Впоследствии дух, культуру и каноны упоительных стрешневских балов Алексеевы - Вера Владимировна Алексеева-Сапожиикова, Сер­гей Владимирович с Елизаветой Васильевной и Николай Михайлович Бостанжогло перенесли в свои подмосковные имения Любимовку и Та­расовку — в 5 — 7 минутах ходьбы одно от другого, купленные в конце 1860-х. В 1864-м Николай Михайлович Бостанжогло овдовел, и девять детей Сергея Владимировича Алексеева и четверо осиротевших - по­койной Марии Васильевны и Николая Михайловича Бостанжогло — росли под присмотром их крестной матери Елизаветы Васильевны в той же атмосфере непрерывного пышио-праздничного фейерверка.

Семьи Веры Владимировны Алексеевой- Сапожниковой и Сергея Владимировича Алексеева после смерти Владимира Семеновича жили одной семьей. В Москве — в соседних домах у Красных ворот. Летом — в общем любимовском доме с двумя флигелями, поделенными между Алексеевыми и Сапожииковыми. Их называли «ушами».

Когда Алексеевым и Сапожниковым, купившим в конце 1860-х любимовский дом, стало в нем тесно, Вера Владимировна и ее взрослые сыновья Александр и Владимир Григорьевичи Сапожниковы купили землю в соседнем сельце Финогеновка и построили собственный дом, оставив Алексеевым старый. От новенького дома Сапожниковых, свер­кавшего белизной, окруженного садом, полным цветов, к Клязьме спу­скалась каменная лестница, выводившая на такую же каменную при­стань, где всегда было привязано несколько изящных лодок и стоял большой пароход «Александр», с трудом разворачивавшийся даже в са­мых широких местах реки. Украшенные в дни бальных праздников цве­тами и флагами, алексеевские и бостанжогловские лодки отчаливали от

21

берега, вывозя молодежь и гостей, прибывших на бал, смотреть фейер­верки с воды.

Летом 1902 года с лодки будут смотреть фейерверки Чеховы, Ан­тон Павлович и Ольга Леонардовна, а на веслах будут сидеть внуки и внучки покойных Веры Владимировны Алексеевой-Сапожниковой, Сергея Владимировича Алексеева или Николая Михайловича Бостан­жогло.

Утром, «навеселившись вдоволь», «еще шальные», переодевшись, выпив чаю с папой — Владимиром Семеновичем, молодые Семен и Сер­гей Владимировичи выезжали из Покровского-Стрешнева в Москву на алексеевскую фабрику золотой канители. А потом точно так же с папа­ней Сергеем Владимировичем Алексеевым и Николаем Михайловичем Бостанжогло выезжали из Любимовки и из Тарасовки Владимир и Кон­стантин Сергеевичи Алексеевы и их кузен Михаил Николаевич Бостан­жогло. И из Фииогеновки - Александр и Владимир Григорьевичи Са- пожниковы. Никакие удовольствия мира, никакие праздники, затянув­шиеся до утра, не могли нарушить порядка, заведенного дедами и отца­ми, даже если и вовсе не доводилось прилечь до начала рабочего дня. Святого для Алексеевых, Бостанжогло и Сапожииковых.

Фабрики «Владимир Алексеев», «М.И.Бостанжогло и сыновья» и текстильные фабрики «А. и В. Сапожниковы» держались внутрисемей­ными связями и развивались и процветали в лоне трудовых и духовно- нравственных семейных традиций, заложенных в детях, потом во вну­ках и правнуках основателями династий. Эти традиции были прерваны в 1917-м. Передававшиеся с середины XIX века из поколения в поколе­ние, они цепко держали в объятиях семей и клана каждого из сыновей и Алексеевых, и Бостанжогло, и Сапожниковых. Братья сменяли друг друга на постах членов правления и в том же порядке старшинства в должностях директоров и директоров-распорядителей своих стреми­тельно расширявшихся с начала 1860-х, реорганизовывавшихся и бога­тевших торгово-промышленных фирм. Вне традиций, заложенных Вла­димиром Семеновичем Алексеевым, Михаилом Ивановичем Бостан­жогло и их сыновьями, не понять купцов третьего колена Алексеевых и Бостанжогло: братьев Владимира и Константина Сергеевичей Алексее­вых, их кузена со стороны отца Николая Александровича Алексеева и их кузена со стороны матери Михаила Николаевича Бостанжогло.

Внук Михаила Ивановича Бостанжогло Михаил Николаевич бес­сменно с 1891 года — года смерти своего отца Николая Михайловича — и до 1918-го возглавлял товарищество «М.И.Бостанжогло и сыновья», включавшее фабрику, южные табачные плантации и табачные магази­ны. В Москве магазин табачной торговли Бостанжогло находился на Кузнецком мосту, в Петербурге — на Невском проспекте. Не случись на­ционализации, Михаила Николаевича сменил бы в должности директо­

22

ра-распорядителя товарищества Николай Сергеевич Смирнов, его пле­мянник, сын его сестры Елены. Другие мальчики четвертого колена Бо­станжогло, правнуки Михаила Ивановича с одной стороны и Мари Вар­ле с другой, одаренные — в прабабку-француженку кто артистически, кто музыкально, — не имели к фабричной деятельности никаких'склон­ностей.

Все мальчики четвертого колена Бостанжогло — Василий Василь­евич Бостанжогло, сын Василия Николаевича, Борис Александрович Гальнбек и Николай Сергеевич Смирнов, сыновья Александры Никола­евны и Елены Николаевны, урожденных Бостанжогло, бывшие табач­ные фабриканты, были репрессированы. Василий Васильевич Бостан­жогло был арестован в первый раз в 1920-м вместе с тогда же расстре­лянным отцом, во второй раз — вместе с дядей Михаилом Николаевичем — в конце 1920-х. Бориса Галы-хбека и Коку Смирнова, как его звали дома, арестовали в 1930-х.

Внуки Михаила Ивановича Бостанжогло и Владимира Семенови­ча Алексеева, третье колено династий, успели пройти до 1917-го — младшие за старшими, не ломая традиций, — весь положенный им путь снизу, от служащих в конторах своих фабрик, к высшим должностям в правлениях фамильных торгово-промышленных фирм.

Из поколения в поколение они «выращивали свой сад», если поль­зоваться образом Вольтера. Или свой «Вишневый сад», — если по-рус­ски, по Чехову. Из поколения в поколение, наследуя сырьевые базы, фа­брики и магазины, они расширяли и модернизировали и производство, и торговлю, наращивая капитал во благо собственное и России, и пере­давали свое дело детям.

Замечательный, огромный, редкой красоты, плодоносивший дваж­ды в год чеховский Вишневый сад, достопримечательность губернии и основа благосостояния его владельцев — старинного дворянского рода чеховских Гаевых, — был занесен в «Энциклопедический словарь».

Золотоканительная фабрика «Владимир Алексеев» и табачная «М.И.Бостанжогло и сыновья» были занесены в энциклопедический словарь «Вся Россия», ежегодно издававшийся с изменениями и допол­нениями издательской империей А.С.Суворина. Они составляли славу России. Вся Россия, поднимавшаяся из феодального рабства, вставшая в 1861 году с колен и вступившая на путь экономического и культурно­го процветания, гордилась ими.

В 1862 году, после смерти Владимира Семеновича Алексеева, три его сына — Александр, Семен и Сергей — создали товарищество, сохра­нив на вывеске имя и фамилию отца «Владимир Алексеев». Бразды правления золотоканительной фабрики перешли, как положено, в руки старшего, Александра Владимировича. Однако фактически делами за­правлял не Александр Владимирович, а Семен Владимирович, средний

23

сын Владимира Семеновича, вечно пылко влюбленный и самый талант­ливый из Алексеевых — Владимировичей по фабричной части.

Владимир Семенович и Александр и Сергей Владимировичи Алексеевы принадлежали к типу так называемых купцов-консервато- ров, прижимистых, осуществлявших на фабрике политику «скопидом­ства». Они знали дело, вели его солидно, аккуратно, очень осторожно, перестраховываясь со всех сторон, и щепетильно — особенно там, где речь шла о чужих интересах. Репутация Алексеевых была на высоте и среди конкурентов, и среди покупателей.

Семен Владимирович вел дело иначе, не нарушая при этом нравст­венных заповедей рода.

Он умер очень рано и многого из задуманного не успел.

Он был новым типом пореформенного делового человека, просве­щенным купцом европейского склада. Ни Владимир Семенович, ни Александр и Сергей Владимировичи, тоже вполне просвещенные, не мешали Семену вести дело так, что оно приобретало масштабы чуть ли не концерна.

Он закупил паровые двигатели и механизировал весь технологиче­ский процесс изготовления на фабрике золотой канители.

Обладавший врожденным коммерческим чутьем, он изучил конъ­юнктуру российского и мирового рынка и, заставив работать каждую копейку с вложенного капитала и с прибыли, успешно торговал с отече­ственными и иностранными покупателями.

Он подготовил объединение всех алексеевских сырьевых баз, раз­бросанных по России, всех производств и торговлю шерстяной пряжей и разнообразной текстильной мануфактурой в торговый дом «Влади­мир Алексеев». Александр Владимирович не отважился бы на такие смелые реформы, которые задумал Семен Владимирович. Доведены они были до конца и закреплены на вывеске в 1881-м, после смерти Се­мена Владимировича, Александром и Сергеем Владимировичами и под­росшим Николаем Александровичем Алексеевым, сыном Александра Владимировича.

Торгово-промышленное товарищество «Владимир Алексеев» включало овцеводческие хозяйства (стада, пастбища и переработка сы­рья), конные заводы в Закавказье, хлопковые угодья в Средней Азии, золотоканительную и прядильную фабрики в Москве, в Рогожской ча­сти, механическую шерстомойню и химический завод-красилыпо в селе Григоровка Харьковских уезда и губернии. Григоровские объекты унас­ледовал третий сын Сергея Владимировича Георгий Сергеевич, по-до­машнему Юра. В 1878-м мериносовая шерсть Григоровской фабрики была удостоена на Всемирной промышленной выставке в Париже брон­зовой медали. В 1882-м на Всероссийской выставке в Москве — золо­той. Для складирования и для производства торговых действий по оп~

24

товой покупке и сбыту готовой продукции товарищество располагало в Москве 33 амбарами, 29 лавками и железными бараками на городской земле внутри Гостиного двора на Ильинке. Торговали в Средних торго­вых рядах на Красной площади, в Ситцевом, Серебряном, Сапожном, Москательном и Охотном рядах.

Первые роли в товариществе после смерти Александра Владими­ровича Сергей Владимирович уступил племяннику, сыну Александра Владимировича. Умом, трезвостью, быстротой, точностью решений, ор­ганизаторской хваткой и навыками Николай Александрович был в Се­мена Владимировича. Поговаривали даже, что Николай Александрович

* сын не Александра Владимировича, а Семена Владимировича. В юно­сти Семен волочился не только за мадемуазель Аделью, Елизаветой Ва­сильевной, будущей супругой Сергея Владимировича, но и за Елизаве­той Михайловной, супругой Александра Владимировича. И та проявля­ла к нему повышенный интерес. Когда Алексеевы — семья Александра Владимировича — съехала с Большой Алексеевской, Елизавета Михай­ловна поселила Семена в своем с Александром Владимировичем особ­няке на Пречистенке. И все родные находили, что не только ее сын Ни­колай Александрович похож на Семена, но и Лиза — Елизавета Алек­сандровна, младшая из ее дочерей, — одно с Семеном лицо.

Но разве племянники и племянницы не бывают похожи на дядьев?

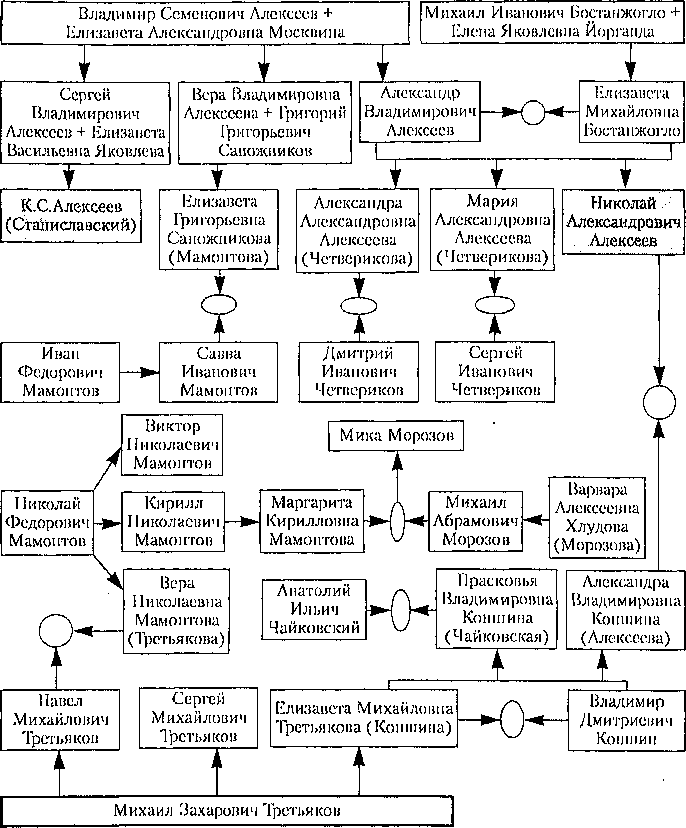
Алексеевы, Сапожниковы и Бостанжогло состояли в родстве и в свойстве и друг с другом, и с самыми знатными московскими купечес­кими фамилиями — с Четвериковыми, Мамонтовыми, Третьяковыми, Коншиными. Эти династии владели всей текстильной промышленнос­тью Москвы. В четвертом поколении к ним присоединятся текстильные фабриканты Рябушииские. Они породнятся с семьей Владимира Серге­евича Алексеева, старшего сына Сергея Владимировича.

В 1930-м эти фамилии пройдут в списке лиц, арестованных и осужденных по делу Промпартии — «контрреволюционной вредитель­ской и шпионской организации в текстильной промышленности».

Сапожниковым, Вере Владимировне, урожденной Алексеевой, старшей сестре Александра и Сергея Владимировичей, и ее сыновьям Александру и Владимиру Григорьевичам, принадлежала ткацкая фаб­рика у Красных ворот, известная качеством своей продукции — шелко­вых тканей и парчи — и высокой художественностью их росписи. Мас­тера выполняли ее в разных стилях. С 1852 года фабрика работала по за­казам церковных, придворных и военных ведомств. Она поставляла об­лачения для духовенства к священным дням коронаций императоров, а также мебельные ткани и ткани на знамена, штандарты и орденские ленты. С этого же года фабрика получала высокие отечественные и международные награды на разных мануфактурных выставках, всерос­сийских и европейских. Сапожниковскую парчу с оригинальными ри-

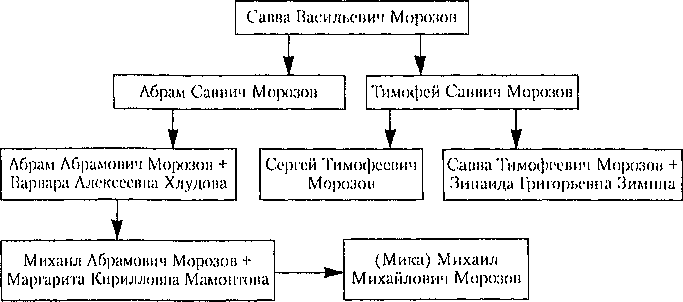
25

сушками буддийского культа экспортировали на Восток. Ее заказывали бухарцы, монголы и тибетский далай-лама. Легкие шелковые сапожни- ковские ткани выписывали модные мастерские Парижа и Лондона.



Алексеевы-Сапожниковы, Мамонтовы, Третьяковы, Коншины, Четвериковы, Морозовы, Алексеевы-Бостанжогло

26



Династия Морозовых

В 1907 году тяжелая парча Сапожииковых вместе с подлинными тканя­ми XVII века играла в «Борисе Годунове» Художественного театра,

В 1874 году Сапожниковы прикупили в Подмосковье, рядом с Лю­бимовкой и Фшгогеновкой, еще и сельцо Куракино со старым помещи­чьим домом и по инициативе Владимира Григорьевича в Куракино бы­ла построена вторая шелковая фабрика, вошедшая в торгово-промыш­ленное товарищество «А. и В, Сапожниковы». В 1930-х бывшая Кура- кинская фабрика называлась «Передовая текстильщица». «Передовая текстильщица» поглотила куракинскую усадьбу, помещичий дом пре­вратился в общежитие для ткачих и фабричных рабочих, а от усадьбы остался пруд, заросший осокой, и аллея из лип. Этот дом, когда он был куплен Сапожниковыми, у Сапожииковых нанимали в долгосрочную аренду под дачу Третьяковы, семья Павла Михайловича и Веры Нико­лаевны, урожденной Мамонтовой.

Сапожниковы состояли с Третьяковыми в свойстве.

Дочь Веры Владимировны Алексеевой-Сапожниковой Елизавета Григорьевна Саиожиикова была замужем за купцом-промышленником и любителем искусств Саввой Ивановичем Мамонтовым. Савва Ивано­вич приходился Вере Николаевне Третьяковой кузеном.

Через Веру Николаевну, супругу Павла Михайловича, Третьяко­вы, владельцы льняной Ново-Костромской мануфактуры «Братья П. и С. Третьяковы и В.Д.Коишин», состояли в свойстве с Морозовыми, вла­дельцами Тверской мануфактуры: племянница Веры Николаевны Мар­гарита Кирилловна, урожденная Мамонтова, дочь Кирилла Николаеви­ча Мамонтова, владельца фабрики лаков и красок, была замужем за Михаилом Абрамовичем Морозовым, «ситцевым королем», — двою­

27

родным племянником Саввы Тимофеевича Морозова, главы Николь­ской мануфактуры.

Мика Морозов, изображенный на портрете Серова, впоследствии основоположник современного шекспироведения Михаил Михайлович Морозов, — это сын Маргариты Кирилловны и Михаила Абрамовича Морозовых.

Владимир Дмитриевич Коншин, коммерции советник, давний друг и коллега братьев Александра и Сергея Владимировичей Алексее­вых по Купеческой управе, был братьям Павлу и Сергею Михайлови­чам Третьяковым больше, чем компаньон. По завещанию Михаила За­харовича Третьякова, основателя Ново-Костромской мануфактуры, старший доверенный приказчик этой фабрики В.Д.Коншин был наре­чен женихом, а по достижении совершеннолетия дочери Михаила Заха­ровича Елизаветы Михайловны ее мужем.

Елизавета Михайловна Коншина, урожденная Третьякова, родная сестра братьев П. и С. Третьяковых, добрая, тихая, больная чахоткой, постоянно жила за границей. Русский климат ей был вреден. Дети Ели­заветы Михайловны и Владимира Дмитриевича Коншина (три брата и две сестры — Александра и Прасковья Владимировны, урожденные Коншины) воспитывались в Европе, большей частью в Женеве. Елиза­вета Михайловна Третьякова-Коншина лето проводила в Баденвейлере, зимой оседала в Пизе или в Ментоне.

Владимир Дмитриевич Коншин наезжал в Европу к жене и детям, совмещая свидания с деловыми поездками. В 1870-м гроб с телом Ели­заветы Михайловны Третьяковой-Коншиной прибыл в Москву из Егип­та, где она провела последний год перед кончиной. Дети Коншины посе­лились у отца, и каждое лето, когда Сапожниковы купили землю и поме­щичий дом в Куракино и сдали его в аренду Павлу Михайловичу Треть­якову, Александра и Прасковья Владимировны проводили у дяди.

Старшая — Александра Владимировна Коншина — считалась неве­стой Александра Григорьевича Сапожникова. Младшая — артистичная Прасковья Владимировна, подружка Натальи Васильевны Якунчико- вой, кузины Станиславского, и юный Станиславский - Костя Алексеев

* детьми играли в спектаклях Саввы Ивановича Мамонтова в его са- пожниковском доме у Красных ворот.

Александра Владимировна Коншина; кузены Станиславского, а потом и супруги Владимир Григорьевич Сапожников и Елизавета Васи­льевна, урожденная Якунчикова, и Николай Александрович Алексеев, их и Станиславского кузен, — это была одна веселая, шумная компания. Их пикники, их розыгрыши, их шатания из Финогеиовки в Любимовку и в Куракино и обратно — эти села отстояли друга от друга на 5 — 10 ми­нут ходьбы — описал Станиславский в «Моей жизни в искусстве». Александра Владимировна Коншина и Николай Александрович Алек­

28

сеев поженились после неожиданной смерти Александра Григорьевича Сапожникова в 1877 году.

Станиславскому, Константину Сергеевичу Алексееву, в 1877 году

* 14 лет.

Через дочь В.Д.Коншина и Е.М.Третьяковой-Коншиной Алексан­дру Владимировну, вышедшую замуж за Николая Александровича Алексеева, Коншины, Третьяковы и Морозовы породнились с Алексее­выми и Четвериковыми. Сестры Николая Александровича Мария и Александра Александровны Алексеевы, дочери Елизаветы Михайлов­ны и Александра Владимировича Алексеевых, вышли замуж за братьев Четвериковых, Сергея Ивановича и Дмитрия Ивановича, владельцев Городищенской суконной мануфактуры. После внезапной трагической кончины Николая Александровича Сергей Иванович Четвериков, муж Марии Александровны, занял все его посты в товариществе «Владимир Алексеев».

Николай Александрович Алексеев, по матери он Бостанжогло, и Александра Владимировна Алексеева, урожденная Коншина, по матери Третьякова, замкнули к концу 1870-х круг родства и свойства всех пере­численных знатных текстильных и табачных фабрикантов.

А к началу 1880-х, когда в жизнь вступали купцы третьего колена династий, в руках разбогатевшего московского купечества, отцов Нико­лая Александровича, братьев Алексеевых - Сергеевичей, Бостанжогло

* Николаевичей и Николая Сергеевича Третьякова, оказалась и город­ская власть. Либеральные реформы 1860-х открыли купцам-промыш- ленникам доступ в Городскую думу. Быть избранным, в соответствии с новым положением об органах городского самоуправления, утвержден­ным в начале 1860-х, мог любой, без различия классов и сословий, но — в зависимости от имущественной состоятельности, от владения в Моск­ве недвижимостью или производственным предприятием. К началу 1880-х купцы первой гильдии, купцы-фабриканты и домовладельцы, потомственные почетные московские граждане, вытеснили из Думы бедневших, разорявшихся и мало энергичных чиновииков-дворян и привели к высшей выборной городской московской власти самых своих деловых и честолюбивых представителей. Заботившиеся о своей карье­ре, купцы стремились попасть в гласные Московской думы. Гласные из­бирались каждые четыре года всем населением Москвы. Из числа иму­щих гласных избиралась Городская управа, исполнительный орган вла­сти. В ней заседало от двух до восьми человек, в зависимости от величи­ны города и количества проживающих в нем граждан. Управа избирала городского голову — представителя всего города как самоопределяв­шейся территориальной единицы.

Голова - хозяин Москвы — председательствовал и в Управе, и в Думе.

29

Сын Михаила Ивановича Бостанжогло Василий Михайлович, со- учредивший с отцом и братом табачную фабрику, дважды побеждал баллотировавшегося на пост городского головы дворянина князя

В.А.Черкасского. Четыре года городским головой был Сергей Михайло­вич Третьяков и восемь лет — два срока - племянник Василия Михай­ловича Бостанжогло Николай Александрович Алексеев, женатый на племяннице братьев Третьяковых, Павла и Сергея Михайловичей. И богатство, и власть - через богатство, через собственность, открывав­шую путь в Думу, - передавались по наследству самым достойным в ку­печеских династиях, защищавшим в Думе интересы города и своего со­словия.

Дума решала все вопросы городского хозяйства: дорог, организа­ции почтового дела, освещения, водопровода, канализации, свалок, все это были больные места Москвы, пожарного обоза, расквартирования войск, содержания казарм, заключала контракты на строительные и ре­монтные работы. В ее ведении находились также важнейшие вопросы налогообложения - подушных податей, просвещения и здравоохране­ния. Участие купцов-фабрикантов во власти и купеческие деньги позво­ляли решать проблемы бедных слоев городского населения, так называ­емые социальные вопросы. Динамично поднимавшееся с начала 1860-х и десятилетиями продолжавшее свое восхождение во власть москов­ское купечество, владельцы торгово-промышленных фирм — Бостан­жогло, Третьяковы, Алексеевы, Морозовы, Коншины, определявшие экономический потенциал Москвы, — строили городские больницы, школы, дома призрения, приюты, оказывали неимущим разного рода материальное вспомоществование.

Василий Михайлович Бостанжогло, старший сын «старика Б.», дважды победивший на выборах в Управе дворянина князя В.А.Черкас- ского, в разное время — греческий консул в Москве, глава московского отделения маиуфактур-совета, эксперт всероссийских мануфактурных выставок, председатель совета Коммерческого банка. Заседавший до 1867 года в московской палате уголовного суда, он считался в Думе «за­коноведом». Как старшина московского купечества, городской голова, и как попечитель учебных заведений, он особое внимание уделял школам и мещанским училищам, бывшим до него в упадке. Попечительствовал он и в совете Московского художественно-промышленного музеума.

Литургии и панихиды по Василию Михайловичу Бостанжогло, крупному благотворителю, совершались в домовых церквах: при Андре­евской богадельне, при богадельном доме братьев Солодовниковых, при Николаевском доме призрения бедных купеческих вдов и в Алек- сандро-Мариинском Замоскворецком училище, которые он опекал.

За выдающуюся и усердную деятельность на пользу отечествен­ной промышленности и за заслуги перед первопрестольной российской

30

столицей Государь Император пожаловал Василию Михайловичу Бос­танжогло орден кавалера Императорского святого равноапостольного киязя Владимира 4-й степени.

Купец Николай Александрович Найденов, гласный Московской думы с 1866 года, с 1876-го - председатель Московского биржевого ко­митета, посмеивался над честолюбием Василия Михайловича. А может быть, просто завидовал ему. Имевший в начале думской деятельности «только Станислава в петлице», Василий Михайлович в течение 8 лет на посту хозяина Москвы достиг «Владимира на шее и чина действи­тельного статского советника, что для купцов было редким явлением; но этого для него было мало, — писал Найденов в своих мемуарах, - не­доставало ленты; честолюбие его было настолько велико и смешно, что, когда он получил чин действительного статского советника, в журналах Купеческой управы, им подписывавшихся, он стал означаться „Его Превосходительство г-н В.М.Б.”»1.

Николай Михайлович Бостанжогло, брат Василия Михайловича, также имел солидный послужной список общественных должностей: окружной попечитель при холерном комитете, попечитель московских мещанских училищ. Тот же Найденов считал его человеком «неделовым в общественном отношении». Как гласный Городской думы Николай Михайлович всецело и «безгласно» подчинялся Василию Михайлови­чу, обеспечивая ему поддержку - большинство голосов, равно как и Александр Владимирович Алексеев, мануфактур-советник, супруг сес­тры Василия Михайловича Елизаветы Михайловны, отец Николая Александровича. Александр Владимирович — с 1864 по 1868 год член Московского коммерческого суда, с 1866-го выборный от Купеческого общества — гласным стал в 1869 году.

Сергей Михайлович Третъяков, член московского отделения ману- фактур-совета, с 1860 года — городской староста сиротского суда, с

1. го — товарищ старшины, с 1864-го — старшина московского купе­ческого сословия и член попечительских советов разных мещанских училищ, — головой избирался в четырехлетие с 1877 по 1881 год.

Братья Третьяковы, Павел и Сергей Михайловичи, кроме того, что передали городу свои коллекции русской и западноевропейской живо­писи, на основе которых была открыта городская Художественная гале­рея, своим капиталом спасли от ликвидации и расширили московское училище для глухонемых, известное в Москве как Арнольдовское. Мар­гарита Кирилловна Морозова, урожденная Мамонтова, вспоминала: когда она в детстве ездила к тетке Вере Николаевне Третьяковой, супру­ге Павла Михайловича, в Куракино, она встречала в парке у старинной белой куракинской дачи глухонемых девочек из Арнольдовского учи­лища. Эти девочки приезжали к дочкам В.И. и П.М. Третьяковых в гос­ти и гуляли вместе с барыньками, которые с удовольствием осваивали

31

ручную азбуку, чтобы изъясняться друг с дружкой. Барской спеси, кото­рой грешили необразованные купцы, в Третьяковых не было вовсе.

И Сергей Владимирович Алексеев, отец Станиславского, коммер­ции-советник, занимавший ответственные посты на фабрике, в товари­ществе и текстильной отрасли, занимал их в местной, городской власти. В 1875 — 1891 годах он избирался депутатом Городской думы и гласным Московского уездного ведомства. Член выборной Купеческой управы, товарищ старшины, он с 1877 года — старшина московского купечества.

Всех членств его в благотворительных обществах, попечительст- вах, комиссиях и комитетах не перечесть. Фабрика не держалась на нем. Были на фабрике хозяева посильнее его, братья Семен и Александр Владимировичи, а потом племянник Николай Александрович, заменив­ший в 1882-м в дирекции и правлении канительной фабрики «Влади­мир Алексеев» покойного отца. Но в благотворительной работе Сергей Владимирович был незаменим.

В тяжелые для России 1877 — 1878 годы русско-турецкой войны он как мог заботился о русских воинах. Когда на родину возвращались раненные и искалеченные на войне и часть их проезжала мимо дома купца Алексеева у Красных ворот, вся его семья выходила на улицу с корзинами, наполненными едой, раздавала калачи, говядину, поила ча­ем, дарила солдатам рубашки, кисеты с табаком и трубками, — вспоми­нали собравшиеся у могилы Сергея Владимировича о его добрых делах. Среди тех, кто встречал русских воинов, освобождавших славян, брать­ев по вере, от турецкого, мусульманского порабощения, — так оценива­ли русско-турецкую войну Алексеевы и Бостанжогло, истово право­славные, — были и подростки братья Владимир и Константин Сергее­вичи. Родители воспитывали их в национал-патриотическом духе. Правда, Константин Сергеевич больше запомнил, как проходили мимо дома не русские воины, а пленные турки, и далее собирался включить какой-то занимательный эпизод в главу о старой Москве в «Моей жиз­ни в искусстве». Но почему-то этот замысел не реализовал.

В сельце Комаровка, по соседству с Любимовкой, где Алексеевы купили маленькое имение, бывшее Нарышкиных, Сергей Владимиро­вич, освятив, открыл для бедных и больных бесплатную лечебницу с бесплатной раздачей лекарств и содержал ее на собственные средства. При комаровской лечебнице он устроил специальное помещение на шесть коек для солдат, получивших ранения в русско-турецкой войне. Медперсонал Сергей Владимирович нанимал из московских студентов- медиков, получавших в университете дипломы врачей. Здесь со студен­ческих лет работали доктор Владимир Акимович Якубовский, прини­мавший роды у всей женской половины Алексеевых. Работы у него в многодетных семьях Сергея Владимировича и его детей всегда было много. В комаровской лечебнице начинали Константин Константино­

32

вич Соколов, Костенька, женившийся на старшей из дочерей Сергея Владимировича Зинаиде Сергеевне, и Александр Павлович Деконский, женившийся на сестре К.К.Соколова Юлии Константиновне. Все они, вливаясь в алексеевскую семью, наращивали ее культурный слой.

Как старшина московского купечества, Сергей Владимирович за­ботился о вдовах, сиротах и о тех, кто потерял в боях трудоспособность.

Собирал он деньги у купцов и на Добровольческий флот — для войны России на Черном море и на Дунае: южнорусский флот к тому времени обветшал и устарел.

С 1877 года Сергей Владимирович — попечитель московской Со- лодовниковской богадельни. На деньги московского купечества, также собранные Сергеем Владимировичем, на территории богадельни под его наблюдением был сооружен и украшен храм. А в 1886 году здесь бы­ла выстроена новая больница.

В списке его добрых дел — общество попечения о детях сосланных в Сибирь, комитет шелководства, дома призрения и ремесленного обра­зования бедных детей в Петербурге, комиссия по устройству в Москве публичных научных чтений, Харьковское общество исправительных приютов, попечительские советы Александровского коммерческого училища, убежища глухонемых, целого ряда начальных школ и учи­лищ. И т.д. и т.д. За время голода 1891 — 1892 годов он пожертвовал большие деньги на помощь крестьянам разных российских губерний.

Усилиями именитых купцов, заседавших в Думе, в Управе, в дру­гих выборных общественных учреждениях, в разных комиссиях, коми­тетах и попечительствах, коих было множество в России в эпоху царст­вования Александра II и его реформ, Москва из выморочного грибое- довского царства, где коротали свой век обнищавшие баре «фамусов- ского закваса», превращалась в культурный центр России, во второй по­сле Петербурга столичный город. Знаток пореформенной Москвы бел­летрист П.Д.Боборыкин так писал об этих процессах вхождения во власть и в культуру московского купечества: «Миллионер-промышлен­ник, банкир и хозяин амбара не только занимают общественные места, пробираются в директора, в гласные, в представители разных частных учреждений и председатели благотворительных обществ; они начинают поддерживать своими деньгами умственные и художественные интере­сы, заводят галереи, покупают дорогие произведения искусства для сво­их кабинетов и салонов, утверждают стипендии, делаются покровителя­ми разных школ, ученых обществ, экспедиций, живописцев и поэтов, актеров и писателей. В последние двадцать лет завелась уже в Москве своего рода маленькая Флоренция, есть уже свои Козьмы Медичи, сла­гается класс денежных патрициев и меценатов... И рядом с мелкими че­столюбцами, рядом с грубыми инстинктами чванства выплывают и вхо­дят в жизнь разные попытки, уже прямо связывающие мошну, амбар и

1. Бродская, том 1

33

фабрику с миром идей, с мозговой работой. Издаются книги, заводятся библиотеки, покупаются редкие рукописи, наконец, основываются жур­налы и газеты на купеческие деньги и к ним привлекаются все налич­ные интеллигентные силы Москвы»2.

Культура — музыкальная, художественная, издательская, теат­ральная — все это создавалось в Москве на купеческие деньги Бостан­жогло, Алексеевых, Третьяковых, Мамонтовых, Морозовых, Конши­ных, Рябушинских. Третье колено династий - Алексеев-Станиславский и Николай Александрович Алексеев - формировалось в совсем другой Москве, чем та, в какой родились их деды и отцы.

Начало историческому процессу превращения Москвы во второй культурный центр России положил Николай Григорьевич Рубинштейн, задумавший создать Московское отделение Русского музыкального об­щества — по типу Петербургского, возглавлявшегося его старшим бра­том Антоном Григорьевичем.

Московское отделение общества, МО РМО, каким оно задумыва­лось, должно было курировать московские симфонические концерты и музыкальные классы, которые готовили бы и музыкантов, и преподава­телей музыки. Богатевшие купцы первой гильдии, вышедшие из преж­ней замкнутости и тянувшиеся за дворянами, нуждались в культурном досуге и в настоящем музыкальном образовании для своих детей.

Музыкальные классы стали первоосновой Московской консерва­тории.

Сам Николай Григорьевич Рубинштейн, вышедший из купеческо­го сословия, был совершенно неимущий. Отец его, купец третьей гиль­дии, промотавший сначала кузницу, потом проволочный заводик, а по­том и последнее — производство булавок и карандашей, лишил младше­го сына средств к существованию и льгот, предоставлявшихся лицам купеческого звания, в том числе и самой важной для одаренного юноши

* освобождения от воинской повинности. Ради того чтобы избавиться от солдатчины, Николай Григорьевич, вундеркинд, концертировавший в России и Европе как пианист, поступил на юридический факультет Московского университета и окончил его с дипломом присяжного пове­ренного. Окончившие университет получали дворянство и освобожда­лись от военной службы.

На жизнь Николай Григорьевич зарабатывал частной юридической практикой и частными уроками музыки в богатых купеческих домах. Бо­гатые купцы охотно приглашали и его самого, и его учеников в домаш­ние учителя музыки. Зарабатывая на жизнь, ученики Рубинштейна час­то играли и на домашних балах. Москва славилась балами и знала в них толк. Ученики Рубинштейна высоко котировались в Москве. А Николай Григорьевич лично, пока был жив, заботился о них, подыскивая им бога­тых учеников и их родителей, любителей потанцевать.

34

Здесь, на этой раздольной ниве, работы хватало всем. Даже Чехов, приехавший в Москву из Таганрога в конце 1870-х, далекий от купече­ской элиты, был наслышан об учениках Рубинштейна, служивших в бо­гатых купеческих домах. В юмореске, напечатанной в журнале «Зри­тель», Чехов обращался от лица своего персонажа к Евтерпе, музе музы­ки: «Молит тебя кончивший курс в консерватории и бравший уроки у Рубинштейна! Нет ли у тебя, матушка, где-нибудь на примете местечка тапера в богатом купеческом доме?»'\* Кончившие курс в консерватории играли на фортепиано мазурки, котильоны, grand гопсГ ы, другие баль­ные танцы, популярные в барских гостиных, «закатывали» «вальсы, ка­дрили-монстры да гремучие марши», — говорил тапер, ученик Рубин­штейна, в одном из ранних рассказов Чехова. Этот чеховский ученик Рубинштейна метил в композиторы и пианисты, а попал в таперы на свадьбу дочери отставного подполковника и купеческого сына'1.

Концерты и композиция учеников не кормили. Как и Рубинштейна.

Знал Николай Григорьевич и купеческую дочку Елизавету Васи­льевну, мать Станиславского, еще мадемуазель Адель Яковлеву. Она была способной пианисткой. Он слышал в ее исполнении салонные пье­сы и виртуознейшие рапсодии Листа, предлагал ей быть его ученицей и сожалел, что она променяла врожденный дар и неплохую пианистичес­кую школу на заботы многодетной матери. Ученики Рубинштейна учи­ли музыке детей Елизаветы Васильевны. И разумеется, жили в ее доме. На музыкальное и артистическое развитие и девочек, и мальчиков она не жалела ни сил, ни средств. Николай Григорьевич Рубинштейн оста­вался для нее высшим авторитетом в этом вопросе. К нему Елизавета Васильевна обращалась за советом и рекомендациями. Первым учите­лем Володи, Владимира Сергеевича, старшего сына Елизаветы Василь­евны, унаследовавшего ее музыкальность, был студент Московской консерватории ученик Николая Григорьевича В.И.Вильборг. Потом для Володи взяли II.Т.Конева, рекомендованного Алексеевым Карлом Клиидвортом, выдающимся пианистом и педагогом, учеником Листа и другом Вагнера. Клиндворт был приглашен в консерваторию все тем же Николаем Григорьевичем Рубинштейном.

К сожалению, и Владимир Сергеевич Алексеев, не просто способ­ный, а редко талантливый, мало развил свой музыкальный дар.

Но частная юридическая практика и доходы от частных уроков в Москве, кормившие Рубинштейна, не могли дать начального капитала для создания Московского отделения Русского музыкального общест­ва. Тут нужны были другие деньги. Бессребреник Рубинштейн мог рас­считывать только на меценатство. Душа любого общества, он имел ши­рокий круг общения среди богатых горожан.

А здесь он отдавал предпочтение влиятельным купцам перед дво­рянами.

з\*

35

«У одних он играл в карты, у других обедал и занимал всех своим умом и разговорами, у третьих он играл на фортепиано и приводил в восторг слушателей, четвертым он давал уроки музыки... ухаживал. Со­брав капитал, он основал консерваторию и симфонические концерты»,

* писал о Н.Г.Рубинштейне, свернувшем горы на пути создания в Москве музыкальной цивилизации, Станиславский, подготавливая к изданию в 1920-х годах свои мемуары (1.4:508).

Николай Григорьевич часто бывал в открытом пречистенском до­ме Александра Владимировича и Елизаветы Михайловны Алексеевых и встречался с нужными людьми.

Елизавета Михайловна вела светскую жизнь и давала обеды и ба­лы, гремевшие на всю Москву.

В ее громадном особняке с широкой лестницей, наполненном тол­пою вышколенных слуг, залитом светом бесчисленных свечей в хрус­тальных люстрах, с двухсветным парадным залом, с многочисленными гостиными и сотней комнат, на званых обедах, журфиксах, вечерах, ба­лах, пирах собирались титулованные и нетитулованные дворяне, фи­нансовые тузы, доктора и адвокаты, генералы, офицеры, помещики, из­вестные артисты, иностранцы. Ее дом привлекал гостей роскошью и хлебосольством.

У этих Алексеевых Рубинштейн был своим человеком.

Николай Александрович, сын Александра Владимировича и Ели­заветы Михайловны, с детства боготворил маэстро.

«Характера он довольно сухого и черствого, — но исключением в этом отношении была его привязанность к Николаю Григорьевичу Ру­бинштейну, которая после его смерти перешла на дело Музыкального общества», — писал о Николае Александровиче Петр Ильич Чайков­ский, столкнувшийся с ним в РМО в начале 1880-х5.

Поклонение Рубинштейну Николай Александрович пронес через всю жизнь.

В 1897-м вдова Николая Александровича Александра Владими­ровна передала в дар Третьяковской галерее портрет Н.Г.Рубинштейна кисти художника И.М.Крамского, хранившийся в семье.

В МО РМО под руководством Рубинштейна Николай Александ­рович начинал свое восхождение во власть. С конца 1870-х до осени 1885-го — до своего избрания городским головой — Николай Александ­рович служил самому Рубинштейну, у него учась, а с 1881-го, после его кончины, верой и правдой — его великому делу.

Потомственные почетные московские граждане второго колена ку­печеских династий, купцы-меценаты, расширяя производство, набирая общественный вес и поддерживая городскую культуру, обеспечивали будущее своих детей. И воспитывали их деловые качества собственным примером — без отступлений от дедовских канонов посвящения в высо­

36

кое купеческое звание, ведя их вверх по должностным ступенькам - от мальчиков в конторах фабрик до их директоров-распорядителей.

Купеческие жены, опираясь на семейный капитал, вели дом, каж­дая на свой лад, раскрываясь в своей женской индивидуальности.

Елизавета Васильевна, мать Станиславского, обремененная семь­ей, всю себя отдавала детям — своим девятерым и четверым — покойной сестры Марии Васильевны, в замужестве Бостанжогло.

Владимир Семенович Алексеев сначала противился браку Сергея Владимировича и мадемуазель Адель — Елизаветы Васильевны. Считал его мезальянсом. Но Елизавета Васильевна покорила и его. Открытую, приветливую, лихую наездницу, музыкальную, поклонницу знаменито­го комика-буфф Живокини из Малого театра, с блестящим француз­ским, хотя и несколько по-купечески взбалмошную, ее нельзя было не полюбить. И Алексеевы приняли ее.

Обвенчавшись, молодые Сергей Владимирович и Елизавета Васи­льевна Алексеевы, второе колено Алексеевых, если считать от Владими­ра Семеновича, поселились в дедовском доме на Большой Алексеев­ской. Владимир Семенович был крайне ласков к жене младшего сына, и когда стучался в ее комнату, всегда спрашивал: «Допускаются грешные в рай?»

Елизавета Михайловна, супруга Александра Владимировича, Елизавету Васильевну невзлюбила, когда та появилась у Алексеевых. Она была старше свояченицы на 11 лет. Елизавета Михайловна боя­лась, что повеса Семен Владимирович, приметивший Елизавету Васи­льевну, еще мадемуазель Адель, на стрешневских балах, всерьез увле­чется ею. Она ревновала к Елизавете Васильевне даже старика Влади­мира Семеновича.

В 1864-м, после смерти Владимира Семеновича, Сергей Владими­рович и Елизавета Васильевна съехали с Большой Алексеевской в соб­ственный дом на Садовой-Черногрязской у Красных ворот. Красново- ротский дом был хорош, да и по соседству с сапожниковским, Веры Владимировны.

Быт Сергей Владимирович и Елизавета Васильевна устроили со­лидно, основательно, как было заведено Владимиром Семеновичем на Большой Алексеевской. Не то, что молодые Станиславский и Лилина, переехавшие в 1903-м с Садовой-Черногрязской в собственную кварти­ру в доме у театра «Эрмитаж» в Каретном ряду. Эти, оторвавшиеся от ку­печеского клана, уже совсем творческая интеллигенция, жили на своих квадратных метрах, немалых и безбедно, но среди театральных вещей — шкафов, дверей со средневековыми запорами, светильников и бутафо­рии, купленных для спектаклей театра Общества искусства и литерату­ры и Художественного театра и отыгравших свое на сцене; среди книг ре­жиссерской библиотеки, ее Станиславский собирал с ранней юности, и

37

среди эскизов театральных художников, развешанных по стенам. Худож­ники дарили их своему режиссеру в память о совместном творчестве, но отнюдь не для коллекции. Никаких коллекций Станиславский не соби­рал. Художественной ценностью они стали впоследствии.

В красноворотском доме родителей Станиславского были школь­ные классы и дортуары для мальчиков и для девочек; музыкальные и танцклассы и гимнастический зал. Танцам детей обучали сначала быв­шая прима-балерина Большого театра Е.А.Саиковская, потом И.А.Ер- молов, дядя Марии Николаевны, артистки Малого театра.

Отдельную комнату в красноворотском доме Елизаветы Васильев­ны и Сергея Владимировича Алексеевых занимала библиотека, устав­ленная шкафами о трех растворах.

Обедали все в красной столовой.

Детские и взрослые балы давали в желтом зале, украшенном жи­выми пальмами и цветами.

В синей гостиной, где стоял рояль, купленный для занятий музы­кой, братья-малолетки разыгрывали с любимыми игрушками — гутта­перчевой обезьянкой, двумя клоунами и куклами сестер — церковные обряды свадеб и крестин. Свадьбы и крестины в многодетных купечес­ких семьях справляли часто и пышно, дети непременно участвовали в них. В этих играх один из клоунов с двигающимися руками и ногами превращался в попа.

Чуть позже, но тоже очень рано старших мальчиков вывозили в большой четырехместной карете вместе с отцом или кем-нибудь из взрослых в цирк или Большой театр на итальянскую оперу или балет с Гейтен или Карпаковой, московскими примами.

В Большом театре Сергей Владимирович абонировал для семьи ложу на 40 — 50 спектаклей в сезоне. Сначала это была ложа бельэтажа № 7, потом ложа бенуара № 4 с правой стороны, совсем рядом со сце­ной, — запомнил Владимир Сергеевич.

Возвратясь домой, мальчики пели в терцию восхитившую их арию. Или разыгрывали с сестрами Зиной и Нюшей (другие дети были много младше их) разные сцены, сцену морской бури и кораблекрушения, на­пример, как в балете «Корсар». И все это — с ранних лет — под акком­панемент Владимира Сергеевича, обладавшего редким слухом, музы­кальной памятью, даром импровизации и - заботами Елизаветы Васи­льевны — прекрасным домашним музыкальным образованием.

Николай Александрович, единственный сын Александра Влади­мировича Алексеева и Елизаветы Михайловны Бостанжогло, рос в пре­чистенском особняке родителей совсем в другой атмосфере. В атмосфе­ре пышной светскости, которую создавала и которой верховодила Ели­завета Михайловна. Постановку дома на аристократический лад и при­дворные привычки Елизавета Михайловна унаследовала от матери-

38

«султанши». Воспитанием и образованием детей она не занималась, что отозвалось впоследствии в думской деятельности Николая Александ­ровича: «Образование он получил весьма скудное; воспитание не при­учило его сдерживать необузданность в сущности несколько грубой на­туры»0. Властная, деспотичная — восточная женщина и дочь купца-от- ца, она была настоящим самодуром. И крепостницей — со слугами. Она и на мужа, высокого, благообразного подкаблучника, смотрела, как на старшего приказчика.

Алексеевы тяготились его.

Станиславский находил в Елизавете Михайловне черты москов­ской Кабанихи Островского.

Она была «как шип: насмешки, колкости, критика», — вспоминала старшая из сестер Станиславского Зинаида Сергеевна (1.2.№17342:12).

В Елизавете Васильевне не было ни чванства, ни язвительности, ни деспотизма Елизаветы Михайловны. Взбалмошная, неуравновешен­ная, она могла накричать и тут же посочувствовать. Офранцуженная, утонченная славянская отзывчивость выгодно отличала ее от полутур- чанки Елизаветы Михайловны. Она была мягче, демократичнее — либе­ральнее Елизаветы Михайловны. Чехов, когда жил в загородном подмо­сковном доме Елизаветы Васильевны летом 1902 года, видел в ней «ли­беральную барыню», «либеральную старуху». В 1902-м Елизавете Ва­сильевне — за шестьдесят.

Елизавета Михайловна на прислугу орала, надрывая горло. Она требовала, чтобы та ступала в доме неслышными шагами и молчаливо. Горе тому, кто стучал каблуками или у кого скрипели сапоги. Епиходо- ва она бы не потерпела. Во время службы у стола от лакеев, одетых во фраки и белые жилеты, требовалась такая же полная тишина. Упавший нож или вилка, случайно стукнувшая тарелка — все это выводило ее из себя. Попробовал бы лакей приставать к барыне или барину с разгово­рами, как было в доме демократичных Сергея Владимировича и Елиза­веты Васильевны Алексеевых, а потом и в доме Станиславского! Лакей Станиславского Егор Андреевич Говердовский донимал и Чехова разго­ворами, когда писатель жил у Алексеевых.

Елизавета Михайловна не терпела никакого беспорядка и жила по часам, в отличие от безалаберной Елизаветы Васильевны, путавшей день с ночыо.

Сумасбродство Елизаветы Михайловны не имело границ. Она могла беспричинно кого-нибудь невзлюбить и всю жизнь относиться к нему с неприязнью, открыто и резко выражаемой. А могла кого-нибудь полюбить и в этой блажи не знала удержу. Полюбив, к примеру, малень­кого сына извозчика, она взяла его в барский дом, поселила в роскош­ных апартаментах на первом этаже своего пречистенского дома-дворца, приставила к нему воспитателя-француза, наняла учителей и так изба­

39

ловала его, что он, когда подрос, стал кутить, играл в карты, сильно пил, делал долги и умер незадолго до смерти самой Елизаветы Михайловны. Делового и любящего ее Лопахина из приемыша не вышло.

Обе купчихи Алексеевы: Елизавета Михайловна, мать Николая Александровича, и Елизавета Васильевна, мать Станиславского, — умерли вдовами. Елизавета Михайловна, похоронившая Александра Владимировича в 1882-м, скончалась в 1908-м, пережив и мужа, и един­ственного сына, которым гордилась.

Сергей Владимирович Алексеев умер в 1893-м, Елизавета Василь­евна — в 1904-м.

Обе старухи, и верующие, и дремуче-суеверные, оставили полную инструкцию своих похорон: и по облачению, и по ритуалу погребения. Елизавета Михайловна, уже при смерти, диктуя из последних земных сил дочерям текст завещания, приказала положить ее в гроб в любимых отделанных мехом валенках-ботинках, чтобы ноги не мерзли, — записал племянник Станиславского Г.А.Штекер со слов стариков, помнивших Елизавету Михайловну (1.2.№18487:117).

Чехов не знал этого факта, а то непременно вставил бы в пьесу. Или, по крайней мере, в записную книжку. Когда-нибудь бы пригоди­лось.

Елизавета Михайловна командовала в доме.

В доме Елизаветы Васильевны тон задавал — при всей его мягкос­ти — все же отец Станиславского Сергей Владимирович. «Образ заме­чательного семьянина, который при всех своих общественных занятиях всегда был попечительным главою своей семьи и умел так устроить свою семыо, что при входе в нее особенно близкому человеку невольно чувствовалось, что вот здесь во всей крепости pi чистоте сохранилось христианское и русское семейное начало», — этот образ покойного Сер­гея Владимировича нарисовал в своей надгробной речи в январе 1893 года священник болшевского прихода7.

В болшевском приходе, объединявшем прихожан всех соседних с Любимовкой деревень — Болшева, Тарасовки, Финогеновки, Комаров- ки, Максимкова, Куракина, Мамоитовки, — Сергей Владимирович был церковным старостой.

Много десятилетий спустя Г.А.Штекер, сын Айны Сергеевны, урожденной Алексеевой, записал со слов еще живых стариков в «Сведе­ниях о купеческом роде Алексеевых» о своих бабке и деде — родителях Станиславского: «Простота, скромность, деликатность, доброта, полное отсутствие мысли о своем превосходстве над людьми менее богатыми и врожденная глубокая порядочность ума и сердца, серьезное отношение к жизни, какая-то присущая им всем добротность во всем, что они дела­ли, — вот те черты, которые Елизавета Васильевна и Сергей Владими­

40

рович передали детям, охарактеризовав тем самым самих себя» (1.2.№ 18487:195 - 196).

«Мы кость от кости, плоть от плоти, дух от духа этих людей. Что­бы понять нас [...] надо иметь в виду землю, природу, корни, от которых растет наше родовое дерево, которого мы являемся сучьями и листья­ми», — писал Станиславский о себе, своих братьях и сестрах, о своих ку­зенах и кузинах, о своих друзьях детства и юности и о своих и их роди­телях в начале советских 1920-х, оглядываясь назад, на свое далекое счастливое детство подле любящих друг друга добрейших Елизаветы Васильевны и Сергея Владимировича (1.4:504).

Музыка и театр были образом жизни детей третьего колена купе­ческих династий Алексеевых, Бостанжогло, Третьяковых, Коншиных, Якунчиковых.

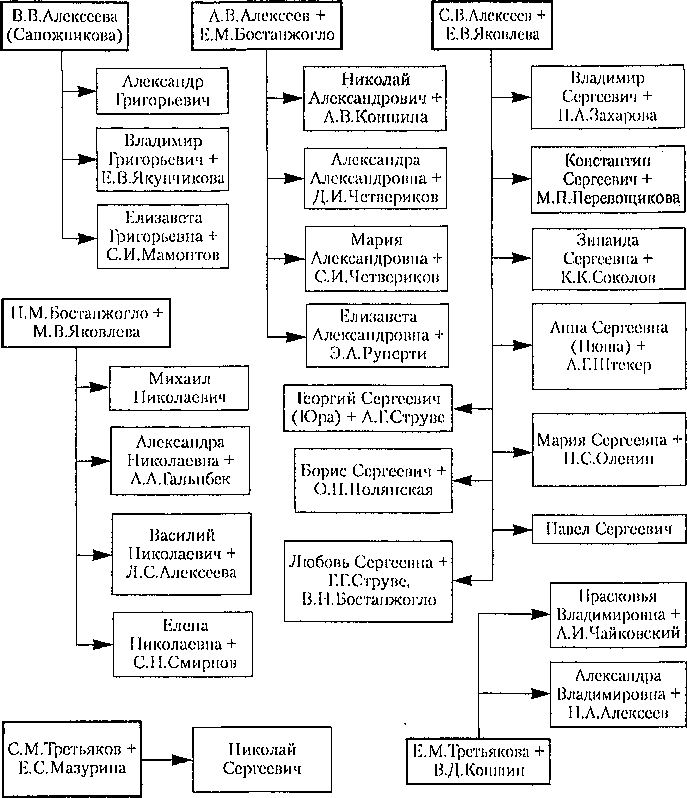
С конца 1870-х Станиславский; Николай Сергеевич Третьяков, сын Сергея Михайловича; кузина Станиславского Наталья Васильевна Якунчикова, будущая Поленова, жена художника, и Прасковья Влади­мировна Коншина, одна из дочерей Владимира Дмитриевича, — играли взрослые роли вместе со старшими в доме Сапожииковых (покойной тетки Веры Владимировны) у Красных ворот. Душой домашних спек­таклей у Сапожииковых был Савва Иванович Мамонтов, женатый на Елизавете Григорьевне, дочери Веры Владимировны. В зале сидела вся родня будущего Станиславского: и папаня, и маманя, и Владимир Гри­горьевич Сапожников с Елизаветой Васильевной, и Елизавета Григорь­евна с Саввой Ивановичем, и Якунчиковы, и Третьяковы. Для оформле­ния своих спектаклей Савва Иванович приглашал знаменитых худож­ников.

Театральная лихорадка, охватившая младших Алексеевых и Бос­танжогло, привела к созданию домашнего Алексеевского кружка. Каж­дое лето с конца 1870-х молодые Алексеевы и Бостанжогло, их гуверне­ры, гувернантки и репетиторы, их друзья и соседи по даче, объединив­шиеся в домашний театральный Алексеевский кружок, разыгрывали спектакли на сцене любимовского театра. В театре, выстроенном Серге­ем Владимировичем, были двухсветный зрительный зал с хорами и гри­муборные для артистов.

В первой половине 1880-х Алексеевский кружок играл и на сцене московского театра, пристроенного Сергеем Владимировичем к его красиоворотскому дому. И этот театр был настоящий — с залом, рассчи­танным на триста гостей, с малиново-красным занавесом, расшитым зо­

41

лотым рисунком и с золотыми кистями, отделявшим сцену от публики, с декорациями, которые папаня, как и Савва Иванович Мамонтов, зака­зывал профессиональному художнику.



Алексеевы, Бостанжогло, Сапожниковы, Третьяковы, Коншины. Третье колено

42

Алексеевы — Сергеевичи с трудом и неохотой отрывали время от любимых занятий театром для школьных уроков и домашних заданий. Но к серьезным занятиям, требовавшим отрешения от игр, Елизавета Васильевна и Сергей Владимирович детей не принуждали. На науку и образование смотрели как на забаву, которая ничего не прибавит в жиз­ни купца и промышленника. Они страшно боялись перегрузок в уче­нии, способных подорвать здоровье. Физическое здоровье считалось куда более важным, чем образование, и первые гимназические классы старшие сыновья Сергея Владимировича и Елизаветы Васильевны Алексеевых Володя и Костя проходили дома с учителями в щадящем учебном режиме. Но это были лучшие в Москве учителя: А.Г.Кашкада- мов, Ю.Ф.Виппер, университетски образованные и не заставлявшие де­тей зубрить, как просили Елизавета Васильевна и Сергей Владимиро­вич. Они развили в них навыки и способность к самообразованию.

Жалея мальчиков, родители перевели их из Четвертой мужской гимназии, где они продолжали общее образование, после домашнего, в Лазаревский институт восточных языков, работавший по облегченной гимназической программе. Гимназические курсы Лазаревского инсти­тута не обременяли учащихся излишней строгостью. Родители имели еще и дальний прицел: знание восточных языков могло пригодиться и пригодилось Володе, Владимиру Сергеевичу, когда он, один из директо­ров товарищества «Владимир Алексеев», инспектировал алексеевские сырьевые базы в Закавказье и Средней Азии, откуда на московскую фа­брику, на харьковскую шерстомойню и в Даниловскую камвольную прядильню поступало сырье: хлопок и шерсть. Все же старших мальчи­ков в первую очередь приготовляли к фамильному делу.

Гимназические классы Лазаревского института окончил и Нико­лай Ефимович Эфрос, выходец из купеческой семьи, будущий театраль­ный критик. Правда, он, в отличие от братьев Алексеевых, окончил еще и юридический факультет Московского университета.

Елизавета Васильевна и Сергей Владимирович Алексеевы обере­гали детей от умственных нагрузок и от огорчений, от отрицательных эмоций в случае учебных неудач. Константин Сергеевич, по-домашнему Костя, Кокося, воспринимавший казенную учебу как мучительный кошмар, часто впадал в «невдух». И Володя, по-домашнему Вовося, «невдуху» был подвержен тоже. И в зрелые годы «невдух» не отпускал их. Летом 1903 года Станиславский жаловался Чехову на сплин. Стар­шие о таком состоянии духа ни в молодости, ни в пожилые лета не веда­ли. Маманя Елизавета Васильевна, страшась «невдуха», утешала Кос­тю, провалившего очередной гимназический экзамен, приговаривая, что нельзя так убиваться: «Ради Бога, не унывай, голубчик мой, и не трусь так экзаменов, а то у тебя рассудок и мысли все пропадут во вре­мя extemporale$> (1.16:38). А папаня Сергей Владимирович, чтобы снять

стресс, дарил сыну шестисотрублевого английского скакуна, как велела Елизавета Васильевна, баловавшая детей, что культивировало в них черты барства. Но, с другой стороны, не подавлялась, не заглушалась, не разъедалась ни извне, ни изнутри — рефлексией и комплексами, а рас­цветала богатейшая природа Константина Сергеевича, отмеченная ар­тистизмом. Бог дал ему яркую внешность, красивый голос, драматичес­кий талант и мощно фонтанировавшую фантазию. Воспитание и систе­ма обучения, вернее, отсутствие ее не ограничивали и не деформирова­ли его натуру. Он рос и развивался свободным человеком. Как и все его восемь братьев и сестер и четверо кузенов и кузин Бостанжогло, детей покойной Марии Васильевны, которым их тетка и крестная Елизавета Васильевна заменила мать.

Старшие братья Алексеевы — Сергеевичи не преуспевали в казен­ной учебе. Но и не отлынивали от нее. Классическое образование, пре­стижное для состоятельного пореформенного купца, тянувшегося за дворянами, они все же получили. Володя был прилежнее, послушнее Кости. Он даже год после окончания Лазаревского института проучил­ся на математическом факультете в университете. Но потом бросил его. А Костя, на год по возрасту отстававший от брата, и последнего класса из восьмилетнего гимназического курса не одолел. Ушел из института с разрешения родителей, когда Володя окончил его. Так скучно, так тош­но ему было учиться по заведенному распорядку. Никто по этому пово­ду не горевал. Алексеевы — деды и родители — гимназий не кончали, а дела вели отменно, и на их бескультурье никто не жаловался. И Нико­лай Александрович Алексеев, будущий голова, в гимназии не учился, как и его родители. Он знал, как положено, арифметику, русский язык, музыкальную грамоту и три языка, кроме русского, — французский, не­мецкий и английский.

Бросив гимназию, Константин Сергеевич пошел по стопам своих предков.

Карьеру потомственного купца он начал с фабричной конторы в товариществе «Владимир Алексеев». С 1881 года, с восемнадцати лет, он весь день проводил на фабрике. Сначала под присмотром дяди Алек­сандра Владимировича, руководившего конторской слулсбой. А с 1882 года, после смерти Александра Владимировича, подчинялся кузену Ни­колаю Александровичу, сменившему отца на этом посту. Под непосред­ственным наблюдением Николая Александровича он колдовал с доля­ми золота и серебра, использовавшимися при изготовлении канители. Эту операцию нельзя было доверить чужому. Константин Сергеевич взвешивал драгоценный металл на очень чувствительных коромысло- вых весах правой рукой, а левой одновременно считал на счетах, что требовало известной ловкости. И витал в мечтах о свидании с кем-ни­будь из балетных подружек, только что вышедших из императорского

44

Театрального училища. Все они — персонажи его дневниковой лирики, отнюдь не литературно-театральной: Михайлова, Кувакина, Калмыко- ва-вторая — Е.Н.Калмыкова, Е.Д.Полякова, Евгения Дульгоф, Ольга Николаевна Френева, Евгения Константиновна Марковская, Софья Витальевна Черепова, по сцене Черепова-вторая. Всех фигуранток, ставших после выпуска из Училища кордебалетными танцовщицами Большого театра, не перечислить. Кажется, Софья Витальевна Черепо­ва дольше других задержала на себе его благосклонное внимание. Они даже обменялись фотографиями с дарственными. Софья Витальевна надписала на своей: «Помните меня, берегите». Она успела разглядеть его житейское легкомыслие и фанатичную устремленность к сценичес­кому успеху. Он бредил своим театром, во сто крат усиливавшим лич­ный успех. И Сонечка Череповатолысо мелькнула в его жизни, как и ос­тальные танцовщицы короткого периода его балетомании.

Истинной гимназией и университетами братьев Алексеевых были все же вольная воля и впечатления и занятия музыкальные и драмати­ческие.

Свободой, предоставленной им с детства и обеспеченной матери­ально, Владимир и Константин Сергеевичи пользовались от души.

Родители не одергивали их.

Напротив, к искусству приобщали, участвуя во всех домашних за­теях детей. Папаня даже выходил с ними на сцену в возрастных ролях. Считалось, что домашняя сцена, объединяя детей, укрепляет в них чув­ство семьи и дома. Дом и семья в условиях пореформенной России, ког­да купцы вышли из прежней замкнутости, отгороженности, снесли глу­хие заборы и распахнули ворота настежь, по-прежнему оставались для Сергея Владимировича и Елизаветы Васильевны фундаментом жизни и фамильного дела, которое сыновьям предстояло продолжать. Они не предполагали, что увлечение музыкой и театром так далеко заведет их.

Красноворотский дом Алексеевых жил, дышал в атмосфере игр и театральных представлений.

Амплуа Владимира Сергеевича -- музыкального авторитета Алек- сеевского кружка — определилось с первого его выхода на сцену в пер­вом любимовском спектакле, состоявшем из трех одноактных комедий. В них солировали Константин Сергеевич и Саша Бостанжогло, Алек­сандра Николаевна, будущая певица Мамонтовской частной русской оперы в Москве Александра Николаевна Гальнбек. Мамонтов, должно быть, приметил ее в Алексеевском кружке. В одной из незатейливых ко­медий любимовского триптиха Владимир Сергеевич сыграл, вернее, не сыграл свою единственную в жизни драматическую роль — роль бессло­весного лакея. Выйдя на сцену, он так струсил и смутился, что все пере­путал, не туда поставил поднос с шампанским, что-то уронил, разбил и поспешно ушел за кулисы, не дождавшись обращенной к нему реплики.

45

У младшего страха перед сценой не было. Вернее, он научился справляться с ним.

Володя страха сцены не одолел.

С тех пор Владимир Сергеевич занимался исключительно музы­кальной стороной спектакля: режиссировал и репетировал оперетки и водевили, аккомпанировал куплетам и танцам, проводил спевки пев- цов-солистов и хора. Он один заменяет оркестр, которого не было в Алексеевском кружке, — восхищался братом Константин Сергеевич, когда Володя был у рояля. Или с гитарой. Или с духовым инструмен­том. Взрослым он брал частные уроки у солиста оркестра Большого те­атра трубача А.К.Марквардта и играл в оркестре любителей камерной музыки партии первого пистона и первой трубы.

А из всех московских развлечений молоденький купчик-меломан Владимир Сергеевич Алексеев предпочитал оперетку.

Он обожал опереточные спектакли в антрепризах М.В.Лентовско- го и французскую певичку Анну Жюдик, выступавшую и в сольных концертах, и у Лентовского. Ее он видел во время своего первого загра­ничного путешествия в Париже и потом дважды на гастролях в Москве

* в комедиях-опереттах Эрве «Лили» и «Маленькая баронесса».

Рецензент московского юмористического журнала «Будильник» А.Гиллин присвоил Жюдик титул опереточно-водевильной Сары Бер­нар, знаменитой французской драматической актрисы. Читатели его за­метки «с натуры» - «На спектакле Жюдик», — читатели-обыватели, не попавшие в театр Лентовского, где проходили гастроли Жюдик, узнава­ли о счастливцах, ее лицезревших: «Родовитая знать сидела рядом с сю­жетами высших чинов. Миллионы [...] рядом со светилами наук и стол­пами интеллигенции. Именитое купечество самой благонамереино-рос- сийской закваски также удостоило Жюдик своим почетно-потомствен­ным вниманием.

* Знай наших, мол!»8

Рецензент явно подтрунивал над сословием, вздумавшим приоб­щиться к европейской культуре.

«Именитое купечество самой благонамеренно-российской заквас­ки» представляли в зрительном зале Лентовского и молоденькие братья Алексеевы — Владимир и Константин Сергеевичи.

Владимир Сергеевич, поклонник Анны Жюдик, настоял включить «Лили» в репертуар Алексеевского кружка. Он приобрел клавир Эрве, перевел хоровые и сольные партии с французского на русский, разучил их с братьями и сестрами и другими артистами-любителями Алексеев­ского кружка, и все они с удовольствием разыграли этот маленький му­зыкальный спектакль из репертуара Жюдик на сцене театра в их мос­ковском красноворотском доме.

46

Станиславский пел и с юмором играл в «Лили» роль солдата. И имел успех.

Он имел успех и в других ролях в Алексеевском кружке — в ма­леньких пьесках с пением и куплетами. У него был «недурной голос», как считал он сам, — баритональный бас и врожденная комедийная лег­кость. «Мне бы надо быть опереточным актером», — говорил Стани­славский своему биографу Николаю Ефимовичу Эфросу в 1918 году, вспоминая домашнюю сцену и захватывавшие его в юности музыкаль­ные представления у Лентовского, которые они с Володей копировали9.

Станиславский любил, как и Володя, оперетки у Лентовского — яркие, зрелищные, с хором, с балетом, с оркестром. Ои знал наизусть во­кальные партии опереточных премьеров Лентовского — Чернова, Родо- на, Давыдова. Восхищался непринужденностью их общения с публи­кой. Учился и у них, и у Лентовского — режиссуре музыкально-драма­тического спектакля и зрелищ, которые ставил антрепренер в город­ском увеселительном саду Эрмитаж.

Когда в подмосковной Любимовке устраивались летом празднич­ные гулянья и спектакли на эстрадках, сооруженных в парке у воды, на берегу Клязьмы, с иллюминацией и фейерверками, то стремились к то­му, чтобы было «побольше похоже на Эрмитаж»10.

Но бредил Станиславский — до поры ~~ балетом.

Для него вечер в Большом — праздник, как и счастливо прожитый день. Каждый свободный вечер ои проводил в Большом, если не играл у себя в кружке. Или на других любительских сценах. Фабричная служ­ба, в которую ои включился с восемнадцати лет, ничуть не мешала ему мечтать о балете с раннего утра и жить им до вечера, когда Большой ста­новился реальностью.

Не сам балет, а антракты балета или оперы с балетом были кульми­нацией жизии-праздиика. Он дефилировал в фойе, сливаясь с расфран­ченной, принаряженной толпой праздных счастливцев, баловней судь­бы, самый рослый, самый красивый из всех. И самый привлекательный для юных дам. Дамы звали его меж собой: «Большой» или «Красавчик Кокося». Он возвышался над всеми, отвечая на их взгляды-стрелы, на него направленные, и в фойе до начала спектакля, и в антрактах, по пу­ти в курильню. Они летели к нему отовсюду, едва он появлялся в зале: из партера, из лож рядом и напротив, когда он занимал свое место в се­мейной ложе. Барышни, дамы глядели на него в упор или косили глаза, или откровенно лорнировали, желая его рассмотреть.

А он чувствовал себя так, как, наверное, Пушкин, выпущенный из Царского Села, дорвавшийся до свободы, еще непуганый, не затрав­ленный.

Бывало, и во время действия кто-то из первой линии кордебалета делал ему глазки. Это называлось «мимический телеграф». А кто-то от­

47

вешивал ему со сцены низкий поклон. «Я был на седьмом небе», — за­писывал он вечером в дневничке. Закончив мазурку в опере, фигурант­ки спускались в антракте в фойе. С кем-то, остановившись, он плел ве­селую чушь, выясняя отношения. С кем-то пересмеивался, с кем-то ду­рачился. Он умудрялся перемолвиться, перекинуться междометиями, зацепиться взглядом и пофлиртовать с каждой в отдельности и со все­ми одновременно. Кто-то из танцовщиц мог, с ним столкнувшись, фыркнуть и убежать. А иная могла притвориться, что не видит его. И обиженно или с вызовом отвести глаза. Случалось, он конфузился, встретив подружку с мужем. Но та не упускала желанной мимолетной встречи. Улучив миг, когда муж отворачивался, кому-то кивая, она шеп­тала невесть как оказавшемуся рядом Кокосе, как с ним весело и как с мужем скучно. И приглашала его на свидание. Он моментально вклю­чался и в эту игру, пикантность ситуации добавляла ему куража.

Он успевал в антракте послать за кулисы розу, и с этой розой за корсажем танцовщица, если ему отвечала взаимностью, могла выйти на сцену в следующем акте. Это был ответ. И ему присылали из-за кулис цветок. Или конфетку. Конфетку и привет от поклонницы мог принес­ти домой отец, если вдруг Кости не было в театре. Отец с дочерьми то­же ездил в Большой.

Костю в Большом ждали. Его высматривали. Без него было прес­но. Он был не только обаятельно легок. Он был холост. И любил весе­лых, легких подружек. Завидным, богатым женихом он болтался до сво­их двадцати шести. По тем временам долго. Это пугало Сергея Влади­мировича и Елизавету Васильевну: они узнавали в характере и повад­ках сына черты Семена Владимировича, азартного ухажера, но умерше­го холостым и бездетным. Это было самое неприятное. Родители Ста­ниславского были бы счастливы женитьбе сына и внукам, наследникам. Он тянул с женитьбой, отодвигал ее, бегал от невест. А невесты по нему вздыхали и на него вешались.

Родные пытались его образумить. Кузен Николай Александрович и Александра Владимировна Алексеевы его активно сватали. Они сво­дили его, например, с сентиментальной, белокурой, талантливой иемоч- кой-скрипачкой. Она пришлась им по вкусу. Она приехала из Германии в Москву с мамой по приглашению Московского отделения Русского музыкального общества на сольные концерты. Николай Александрович в то время был одним из директоров рубинштейновского МО РМО и принимал гастролеров. Специально для Кости и для немочки Николай Александрович устраивал у себя в особняке в Леонтьевском торжест­венные обеды и приемы, расхваливал ему — ее, а ей — его. В заговоре участвовал, кажется, и Петр Ильич Чайковский, содиректор Николая Александровича по РМО.

48

Константин Сергеевич безукоризненно исполнял ритуал обеда или ужина, подчиняясь воле кузена и его супруги, но про себя думал: «Они не заснут спокойно, пока не свяжут узами брака счастливого, бес­печного молодого человека, который еще хочет жить, скитаться по све­ту, а не запираться с женой у душного семейного очага» (1.4:111).

Он не желал менять свободу на женитьбу.

По окончании жениховской церемонии у кузена он успевал на ко­нец спектакля в Большой и одну из кордебалетных фифииочек увозил ужинать. Фифипочки — это слово из его добрачных писем и записок хо­лостым приятелям. Видно, оно было обиходно-жаргонным в купечес­кой среде. В ресторане и в продолжение его он гулял, предаваясь кабац­ким настроениям. Папаня на него за гульбу сердился. Но не долго. И ве­ликовозрастным детям разрешалось и прощалось все. Впрочем, как и еще не написанный купец Ермолай Алексеевич Лопахин, молодой ку­пец Константин Сергеевич Алексеев знал, что «всякому безобразию есть свое приличие». Собственно, тривиальным купцом, сочным, быто­вым, неотесанным — из мужиков, гогочущим и неумеренным в возлия­ниях, — ои никогда не был. Да и на сцене бесшабашно-разудалых само­дуров из темного, дореформенного купеческого царства он не играл. Не хотел быть ряженым. За такие роли не брался, интуитивно чувствовал,

* сформулировал ои много позднее, — что непосильные роли при от­сутствии у любителя внутренней техники подтолкнут на плоское, тра­фаретное исполнение.

Придя домой, он прокручивал в воображении всю ленту вечерних впечатлений и перебирал в дневнике одну за другой промелькнувших перед ним в Большом фифипочвк.

Вот и вся его балетомания.

Все молодо, весело, на ходу. Никто из постоянных, абонементных, как и ои, зрителей, не толкова.)! в Большом о спектакле, его видели мно­жество раз, а в курильне, в мужской компании, обсуждались лишь до­стоинства и изъяны новеньких.

Он не был настоящим поклонником балета, поклонником «колен, пяток и носков». Специалисты «по икроножной части» смаковали каж­дое «па», — писал о подобных молодой Чехов.

Но Станиславский не был в Большом и случайным человеком. О случайных зрителях Большого из богатых нецивилизованных купцов, вырвавшихся из своего захолустья в Москву, тот же Чехов писал, что эти зевают и смотрят на сцену «с тупым онемением во взорах, с каким быки глядят на железнодорожный поезд» (11.4:125).

Станиславский схватывал в Большом живые впечатления жизни, которая гнездилась на сцене в самих танцовщицах, его подружках, но в большей степени бурлила в фойе и за кулисами, куда он был вхож.

Он и мысленно не возвращался к виденному на сцене.

1. Бродская, том I

49

В отличие от спектаклей в Малом.

В Большом он терял голову. Пребывал в эйфории, застилавшей рассудок.

В Малом был сосредоточенно серьезен.

В Малом ои учился у его актеров быть похожим на сцене на живое лицо, выбирая для себя, любителя, образцы для подражания и копируя их или европейских гастролеров, наводнявших Москву конца XIX века. Гастролеры играли обычно на сцене Большого в Великий пост.

Его кумирами были Музиль, Макшеев, Решимов, Ленский, другие премьеры Малого.

Вечером, придя домой после драматического спектакля, ои анали­зировал в дневничке свои наблюдения, размышляя о собственных спек­таклях в Алексеевском кружке и о том, что у него как артиста не полу­чилось и почему, и его дневничок повесы а 1а дядя Семей постепенно превращался в «Художественные записи». Под таким названием ои был впоследствии издан и переиздан.

Малый театр, Большой, представления у Лентовского, концерты в Благородном собрании... Славный град Москва, второй после Петер­бурга культурный центр России, в котором Станиславскому выпало жить, ненавязчиво пестовал артистический талант своего потомствен­ного почетного гражданина.

И дачная жизнь у молоденьких братьев Володи и Кости была не­прерывным праздником. В нетеатральный сезон — с мая по октябрь — Алексеевы жили в Любимовке. В Любимовке, Финогеновке, Комаровке и Тарасовке, раскинувшихся вдоль живописно-красивого берега подмо­сковной Клязьмы, все было стараниями Елизаветы Васильевны, Сергея Владимировича и Николая Михайловича Бостанжогло, как в дедов­ском Покровском-Стрешневе: купанья, шатанья друг к другу на чай, на кофе, просто так, лодки, лошади, экипажи кавалькадами, прогулки по парку, свиданья влюбленных при луне, приключения, новые знакомст­ва, торжественные обеды с двумя оркестрами, полковым и бальным, в честь именин, рождений, свадеб и крестин, концерты и представления с иллюминацией и фейерверками, как у Лентовского, и, конечно, балы с танцами с вечера до утра и с обеда до следующего утра.

Традиционно участвовали в дачных развлечениях лодки. Лодок, привязанных к пристаням на берегу Клязьмы, у Алексеевых, у Сапож- никовых, у Штекеров, у Б ост анжо гл о - Смирновых и у Третьяковых бы­ла целая флотилия. В-одной из них, когда в Любимовке устраивались праздники с фонарями и фейерверками на воде, помещался полковой оркестр из 20 — 30 музыкантов. Александра Павловна Третьякова, дочь Павла Михайловича и Веры Николаевны, впервые увидевшая Костю и Володю Алексеевых в Куракине двеиадцатилетней девочкой и не за­бывшая до старости, когда писала свои мемуары, как они были ослепи­

50

тельно красивы, воспитанны и артистичны, вспоминала об этих лодках: «Я помню первое появление у нас в Куракине 16-ти и 17-ти летних бра­тьев Константина и Владимира Алексеевых. Это был воскресный день. Павел Михайлович был дома, у нас в гостях был Григорович. Молодые люди катали нас на большой семейной, полированного дерева лодке. Юноши, одетые в чесучовые брюки, блузы, были свежие, светлые, до­вольные и произвели на меня блестящее впечатление»11.

И лошадей, выведенных на алексеевских и сапожниковских кон­ных заводах, в любимовской конюшне было предостаточно. Не меньше, чем в дедовском Елизаветиие. Лошадей для выездов запрягали в экипа­жи. Экипажи стояли тут же, в каретном сарае, и всегда были наготове, на ходу. Кучер подавал их к платформе Тарасовка, где останавливался поезд из города, и утром, и вечером, провожая на фабрику и встречая после окончания рабочего дня папаню Сергея Владимировича и его сы­новей Владимира и Константина. Этот порядок, заведенный Владими­ром Семеновичем, не нарушался ни балами до утра, ни музыкально-те­атральными представлениями в любимовском театре или на эстрадке, сооруженной прямо у воды. Они затягивались, бывало, до восхода лу­ны. Как в имении Аркадиной в еще не написанной чеховской «Чайке».

За верховыми лошадьми Володя и Костя ухаживали сами, не дове­ряли конюхам. Кормили, мыли и чистили их. У каждого была своя ло­шадь, подаренная родителями на рождения, на именины, за экзамены, пусть и проваленные. Костя обожал Причудника, английского скакуна, на котором ои был живописно-хорош. Оседлав коней, вместе с Володей, тот тоже верхом, или оба пешком, братья отправлялись на прогулку ли­бо в Пушкино, где был ресторан и жила на даче семья Архиповых, при­сяжного поверенного, друга Сергея Владимировича, или в Звягино, или в Листвяны, или в Мамонтовку. Тут все было по дороге. Шли рощей вдоль бескрайних полей или вдоль берегов Клязьмы в шумной компа­нии сестер, кузин и кузенов Алексеевых, Бостанжогло и Сапожииковых с их женихами и невестами, вместе с молодыми гувернантками и гувер­нерами, репетиторами и воспитательницами сестер, с соседями и при­ятелями, гостившими у Алексеевых. Места и душевного тепла у Алек­сеевых хватало всем. Костя красовался на Причуднике перед встречны­ми жуковскими барышнями Набоковыми, или перед барышнями Крес- товниковыми, или перед купчихами сестрами Захаровыми, Паничкой и Пелагеей, дочерьми старозаветного русского купца второй гильдии с «лабазным взглядом на жизнь», как говорил драматург А.И.Сумбатов- Южин в одной из своих пьес о купцах дореформенного склада.

Захаровы жили на даче в Пушкине.

Сам Захаров занимался мраморными подрядами, как и купец Ва­силий Абрамович Яковлев, дед Станиславского по материнской линии. Ои ходил в поддевке, высоких сапогах и длинном сюртуке, носил длин­

51

4\*

ную бороду и стригся под скобу. Дома у Захаровых целый день кипел самовар, все опивались чаем, истово молились в церкви, устраивая тор­жественные богослужения, приглашая на них лучший московский цер­ковный хор и певчих. И сами пели обедню. Таких — из «темного царст­ва» эпохи раннего Островского — в окружении цивилизованных купцов Алексеевых не было. Темные, дремучие, набожные Захаровы крепко держались за прошлое и внутренне не были готовы расстаться с ним.

Одна из сестер Захаровых, бойкая Паничка, Прасковья Алексеев­на, в 1881 году женила на себе робкого двадцатилетнего Володю Алек­сеева, в нее влюбившегося. Ради нее он бросил университет. Женив­шись, он брал на себя ответственность за семью. Так было заведено у купцов первой гильдии, потомственных почетных московских граждан.

Паничка, в которую и Станиславский был влюблен, когда она не была еще невестой брата, кажется очень похожей на чеховскую Наташу из «Трех сестер», подчинившую себе мягкого, интеллигентного Андрея Прозорова, мечтавшего о лекторской университетской кафедре. Стани­славский жалел брата. Но брак Володи с Паничкой был счастливый. Владимир Сергеевич прожил с ней всю жизнь до ее смерти в 1922 году и очень горевал, когда остался один.

Алексеевы — Николай Александрович и Сергеевичи, Владимир и Константин;

Бостанжогло — Василий и Михаил Николаевичи;

Сапожниковы — Александр и Владимир Григорьевичи;

Николай Сергеевич Третьяков — один сын на двоих братьев Треть­яковых — Михайловичей;

Михаил Абрамович Морозов — из потомственных владельцев Тверской мануфактуры, сын купчихи Варвары Алексеевны Морозовой, урожденной Хлудовой, известной благотворительницы, — молодые купцы третьего колена богатых фамилий крутились в вихре праздного веселья. Но лишь в часы досуга, услаждая его загородными пикниками, заграничными поездками, со страстью отдаваясь в городе кто мелома­нии, кто балетомании, кто музицированию и театральному любительст­ву, а кто — коллекционированию живописи и графомании, как М.А.Мо­розов. Михаил Абрамович писал под псевдонимом М.Юрьев. Еще од­ной страстью Михаила Абрамовича были карты. Страстным и удачли­вым картежником и балетоманом был также молодой барии Михаил Николаевич Бостанжогло. Итогом балетомании Михаила Николаевича Бостанжогло стала жена-танцовщица. Почему-то в своих арестантских анкетах, заполнявшихся в начале 1930-х, ои в графе «семейное положе­ние» указывал: холост, а не вдов или разведен\* И детей у него не было. Одним из постоянных партнеров по карточной игре его беспечных и беспечальных молодых лет был князь А.И.Сумбатов-Южин. В архиве Сумбатова-Южина сохранились письма от Михаила Николаевича. Они

52

начинались с обращения «Саша», «Дорогой князь». Михаил Николае­вич излагал «дорогому князю» свои непрерывно совершенствовавшие­ся математические расчеты игры на выигрыш, и Сумбатов, творчески изучая их, вносил свои поправки и отсылал их Михаилу Николаевичу на Старую Басманную. «Желаю тебе полного успеха в проведении тво­ей системы и собрать как можно больше дани с княжества Монакского»,

* писал Михаил Николаевич князю перед отъездом его в Европу, согла­шаясь с его поправками и сожалея, что фабричные обязанности задер­живают его дома12. Они собирались в Монако выигрывать на пару.

Все же фамильное дело, дело «золотых», по слову Сумбатова- Южина, дедушек и бабушек Михаила Николаевича, Михаила Абрамо­вича и им подобных, было у Михаила Николаевича Бостанжогло, ди­ректора-распорядителя товарищества «М.И.Бостанжогло и сыновья», на первом плане.

А прославился Михаил Николаевич тем, что выиграл за одну ночь то ли в Купеческом, то ли в Английском клубе, в источниках по этому поводу - разночтения, сумму фантастическую, баснословную по тем временам — свыше миллиона рублей — у Михаила Абрамовича Моро­зова.

За Михаилом Абрамовичем, проигравшим эти свыше миллиона Михаилу Николаевичу Бостанжогло, с легкой руки и меткого пера кня­зя Сумбатова-Южина закрепилось прозвище Джентльмен. Князь, автор популярной комедии «Джентльмен», списал с Михаила Абрамовича своего героя, джентльмена «купеческой породы» Лариона Рыдлова. Во всяком случае, зрители и В.И.Немирович-Данченко узнавали в джентльмене Ларионе Рыдлове М.А.Морозова. Премьера пьесы, напи­санной в начале 1890-х, прошла в Малом театре в 1897-м, накануне «Чайки» в Художественно-общедоступном.

Сумбатовский Ларион Рыдлов, купец, гордился перед вырождав­шимися дворянами и своей свежей кровыо, и своим капиталом, давав­шим ему право на любые прихоти и свободу — заниматься театром, му­зыкой, журналистикой, коллекционированием. Ларион Рыдлов из «Джентльмена» так формулировал особенность молодых людей из тре­тьего колена купеческих династий, к которому и он принадлежал: «Я русский самородок, но смягченный цивилизацией» |'\ Конечно, это и о Морозове, и о Бостанжогло — Николаевичах, и об Алексеевых — Серге­евичах, и о Николае Сергеевиче Третьякове. Новый тип московского купца, не утратившего честолюбия его предков, его дедов и отцов, но на­правлявшего свою энергию и в создание материальных ценностей, и в искусство, вытеснял купцов-мужиков и в городской жизни конца века, и в литературе, обращавшейся к купеческой теме. Этот новый тип мос­ковского купца закреплялся в романах П.Д.Боборыкииа и драматургии А.И.Сумбатова-Южииа и В.И.Немировича-Данченко. О таких —

53

джентльменах из купцов, «смягченных цивилизацией», но купцов, не утративших со своим сословием генетических связей, — писал в «Ново­стях дня» (1897, 31 октября), посмотрев «Джентльмена» Сумбатова- Южина в Малом театре, рецензент спектакля Lolo (Л.Г.Мунштейн):

В душе «поэзия» клокочет,

Пусть ей эстетика близка,

Но все ж творит его рука Все, что нога его захочет,

И крепко держит свой безмен Наш меценат и джентльмен.

Третье колено московских купцов первой гильдии оставалось на­стоящими купцами. А за их временем закрепилось название «века джентльменов». Крепко державшие свой безмен, они, как и их предки, строили новые фабрики, приумножая богатство клана и Москвы.

По инициативе Владимира Григорьевича Сапожиикова, например, была пущена, кроме куракинской шелковой, еще и ковровая фабрика в Сетуни, близ Кунцева, влившаяся в фирму «А. и В. Сапожниковы».

Владимир Григорьевич — самый старший в третьем колене мос­ковских купеческих династий. Он был на 10 лет старше своего кузена Николая Александровича Алексеева, на 21 год старше Станиславского и годился ему в отцы. Тихий, скромный, необщительный в быту, много сделавший для процветания отечественной шелковой промышленнос­ти, он всей душой отдавался рисованию — придумывал рисунки для парчовых тканей. Его фантазия, говорят источники, была неистощима. Значит, и ей была «эстетика» близка.

Летом 1902 года Владимир Григорьевич придет к Чеховым, Анто­ну Павловичу и Ольге Леонардовне, поселившимся у Алексеевых в Лю­бимовке, отрекомендоваться и пригласит их гулять в его парке.

Сергей Иванович Четвериков, муж Марии Александровны, урож­денной Алексеевой, одной из сестер Николая Александровича Алексее­ва, принявший на свою ответственность после смерти отца обанкротив­шуюся фамильную суконную Городищенскую фабрику, принужден был оставить музыкальные занятия, которыми прежде безмерно увлекался. Он музицировал в домашнем фортепианном квартете Третьяковых, се­мьи Павла Михайловича, сочинял ноктюрны и романсы и исполнял их перед коллегами-купцами. Увлечение музыкой было настолько сильно, а конторская служба так тяготила и шла так неважно, что главный бух­галтер петербургского филиала фабрики Четвериковых, где Сергей Иванович проходил стажировку, жаловался его отцу: «Никогда хорош купец не будет»1'1.

54

Но когда пришла его пора — старшего сына — сменить отца в ди­рекции и правлении фамильной четвериковской мануфактуры, Сергей Иванович вернулся на стезю предков: заплатил отцовские долги и дан­ные ему кредиты; восстановил производства и торговлю Городшценской фабрики; модернизировал устаревшее оборудование, уничтожив ручные станки.

Все купцы третьего колена династий, заботившиеся о процветании своих фамилий, равно заботились и о бедных. Они состояли членами попечительских советов разных школ, училищ, приютов, больниц, вкладывали деньги в их учреждение и строительство.

Как и их отцы.

И.А.Алексеев, начавший строительство шерстопрядильной фабри­ки на берегу Москвы-реки за Даниловской слободой, уже в 1878 году был избран решением Городской думы на должность санитарного участ­кового попечителя.

В 1879-м он был назначен Харьковским училищным советом попе­чителем Григоровского народного училища. В Григоровке под Харько­вом Алексеевым принадлежала шерстомойня. Летом 1898 года Стани­славский будет писать в Григоровке режиссерский план постановки в Художественном театре чеховской «Чайки».

В 1880-м, купив имение в Кучине, впоследствии проданное Рябу- шинским, Николай Александрович и здесь стал почетным «блюстите­лем» казенного народного училища.

А вообще в бытность свою городским головой ои построил в Моск­ве 30 городских училищ для бедных детей, 18 для мальчиков, 10 для де­вочек и 2 смешанных. В 1884-м в память об отце Александре Владими­ровиче он построил 3-е Рогожское училище для мальчиков и передал его в дар городу, сохранив за собой его попечительство.

Он был членом разного рода благотворительных обществ и распо­рядительных комиссий и комитетов по заведениям общественного при­зрения, по сбору пожертвований в пользу голодающих. В 1889 году ои собрал 1 миллион рублей на устройство на Канатчиковой даче больни­цы для душевнобольных. Больница была открыта вдовой Николая Александровича Александрой Владимировной Алексеевой и долгое время после революции 1917 года носила имя П.П.Кащенко. В 1990-х она была вновь освящена именем Н.А. и А.В. Алексеевых.

С 1880 года Н.А.Алексеев — гласный Московского губернского земского собрания, с 1881-го — гласный Городской думы, а с 1885-го — московский голова, как Василий Михайлович Бостанжогло, его дядя со стороны матери, и как Сергей Михайлович Третьяков, дядя его жены. Став головой, Николай Александрович превзошел Алексеевых, Бостан­жогло и Третьяковых, второго колена и силой своего характера, обеспе­чивавшего его власть в городе, и яркостью следа, оставленного в исто­рии Москвы.

55

С.И.Четвериков, осуществивший на Городищенской фабрике структурную и техническую реорганизацию, провел там же и социаль­ные реформы: сократил рабочую смену и ликвидировал ночной труд женщин и несовершеннолетних.

Много сил и времени уделял он общественной деятельности. Был уездным и губернским гласным, консультировал Государственный со­вет по фабричному законодательству в текстильной промышленности.

Станиславский председательствовал в попечительстве о бедных Рогожской части Москвы.

Владимир Сергеевич Алексеев построил школу в Тарасовке имени своих родителей С.В. и Е.В. Алексеевых с помещением для жилья учи­тельниц.

Михаил Николаевич Бостанжогло, мануфактур-советник, дирек­тор-распорядитель товарищества «М.И.Бостанжогло и сыновья», — по­печитель Алексаидро-Мариинского приюта для беззащитных детей, член Московского губернского присутствия по квартирному налогу, старшина Охотничьего клуба и т.д. и церковный староста церкви свято­го Никиты-великомученика, что на Старой Басманной, — избирался гласным Московской городской думы.

И все же из всех братьев третьего колена купеческих династий Алексеевых, Бостанжогло, Третьяковых, Морозовых, вкусивших плоды культуры и просвещения, настоящую купеческую карьеру, достойную своих праотцов, сделали, пожалуй, только Савва Тимофеевич Морозов, мануфактур-советник, директор-распорядитель Никольской мануфак­туры, Михаил Николаевич Бостанжогло, бессменный до 1918-го дирек­тор-распорядитель табачной фабрики «М.И.Бостанжогло и сыновья», и Николай Александрович Алексеев.

А настоящих купцов из других сыновей Бостанжогло, Третьяковых, Морозовых и Алексеевых — из Василия Николаевича Бостанжогло, из Николая Сергеевича Третьякова, единственной надежды знаменитых братьев, из Михаила Абрамовича Морозова и из Алексеевых — Сергее­вичей, слишком отравленных «эстетикой», — не вышло. Воспитанные в атмосфере театра, музыки, изобразительных искусств и добрых дел сво­их отцов, дети третьего колена купеческих династий становились музы­кантами, актерами, художниками-любителями и писателями.

Михаил Абрамович Морозов, директор Тверской мануфактуры, гласный Московской думы, один из директоров Русского музыкально­го общества и казначей Московской консерватории, окончил историко- филологический факультет Московского университета и больше извес­тен как коллекционер, благотворитель и автор научных трудов - «Карл VI и его время» и «Спорные вопросы западноевропейской истории». Свое собрание русской и европейской живописи он завещал Третьяков­

56

ской галерее. На его средства создан античный зал в Музее изящных ис­кусств на Волхонке.

Василий Николаевич Бостанжогло окончил Вторую мужскую московскую гимназию и в 1888 году юридический факультет универси­тета с дипломом кандидата прав, но увлекся естественными науками, стал ученым, открыл какую-то редкостную бабочку и написал книгу «Орнитологическая фауна Арало-Каспийских степей, материалы к по­знанию фауны и флоры Российской империи», изданную в Москве в 1911 году. И в товариществе, не работая в нем, только получал дивиден­ды со своих паев, завещанных ему, как и другим детям, Николаем Ми­хайловичем Бостанжогло.

А братьев Алексеевых - Владимира и Константина — занятия му­зыкой и театром совсем сбивали с пути отцов. Однако и они крепко дер­жали безмен в своих руках и не выронили его, пока революция 1917 го­да не вырвала у них орудий и средств производства, лишив их фабрики, превратив их собственность — в государственную.

\* 5){ S|« sjs

В душе Николая Александровича Алексеева, кузена Станислав­ского, сына полутурчанки-полугречанки Елизаветы Михайловны, урожденной Бостанжогло, и купца Александра Владимировича Алексе­ева, «поэзия» не ночевала. Его натуре, «в сущности несколько грубой», «эстетика» не была близка. Он был «кость от кости, плоть от плоти, дух от духа» его предков и тех, и других, не отшлифованных цивилизацией. В нем восточная порода Бостанжогло и почвенная российская — Алек­сеевых, не смягченная «эстетикой», — достигли иаивысшего расцвета, дав энергетический выброс. Он сделал блестящую общественную карь­еру, пронесясь над Москвой как метеор, — писали о нем современники.

Начав свое восхождение во власть со службы в Московском отде­лении Русского музыкального общества, основанном Николаем Григо­рьевичем Рубинштейном в 1860-м, и под его руководством, ои пошел дальше и выше — по стопам дяди Василия Михайловича Бостанжогло и Сергея Михайловича Третьякова, дяди его супруги Александры Вла­димировны Коншиной,

Учителя у него были великие.

Как раз в год женитьбы Николая Александровича и. Александры Владимировны Сергей Михайлович был избран московским головой и ушел из дирекции МО РМО и консерватории, освободив место дирек­тора-казначея в ведомстве Николая Григорьевича Рубинштейна двадца- типятилетиему Николаю Александровичу, уже достаточно проявивше­

57

му себя на ниве попечительства и благотворения. Близкий друг Нико­лая Григорьевича Рубинштейна с их общего замоскворецкого детства, Сергей Михайлович посвятил во все тонкости дела супруга своей пле­мянницы, а не единственного своего сына Николая Сергеевича. Худож­ник-любитель и любитель-актер, впоследствии сотрудничавший с акте- ром-любителем Костей Алексеевым в театре Общества искусства и литературы, Николай Сергеевич не желал урывать у занятий искусства­ми для деятельности общественно полезной драгоценные часы и дни.

А Николай Александрович, «очень умный, необыкновенно живой, даровитый, энергический, неутомимый в работе, с большим практичес­ким смыслом, обладающий даром слова», «как будто был создан для то­го, чтобы командовать и распоряжаться»15.

Все премудрости хозяйствования и общественной работы он осва­ивал на практике.

Директор-казначей РМО и консерватории ведал всем: заготовкой дров (дрова везли в Москву по Нижегородской железной дороге); по­купкой свечей в магазинах Серебрякова и у Крестовниковых и кероси­на у Зотова; покупкой роялей и других инструментов для консервато­рии. Ои распоряжался расстановкой мебели в ложах, в комнатах Благо­родного собрания и на концертной эстраде — пультов с оркестровыми партиями на них; командовал печатанием программ и билетов на сим­фонические концерты; составлял списки книг по библиотечным и нот­ным фондам, списки консерваторских учеников и следил за перечислением денег консерваторским педагогам; связывался с архитекторами, разными ма­стеровыми, с переписчиками нот, с нотным магазином Юргенсоиа и , ведал всеми финансовыми операциями по РМО и консерватории.

Очень скоро вследствие ума, самостоятельности и властности ха­рактера молодой директор перерос свою должность и приобрел в РМО и консерватории «преобладающее влияние», — свидетельствует П.И.Чайковский.

Чайковский был не просто сослуживцем Николая Александрови­ча, его содиректором по РМО и консерватории. В доме Алексеевых в Леонтьевском он был своим человеком. Родная сестра Александры Вла­димировны Коншиной, супруги Николая Александровича, Прасковья Владимировна Коншина вышла замуж за Анатолия Ильича Чайковско­го, брата Петра Ильича. Анатолий и Модест, известный драматург, — младшие братья Петра Ильича, братья-близнецы.

Петр Ильич Модеста сторонился, сознавая через него свою из­бранность, непохожесть на других, свое в какой-то мере изгойство, — считает Н.Н.Берберова, автор беллетризованной биографии компози­тора. Зато в компании общительно-открытого Анатолия и сестер Прас­ковьи Владимировны и Александры Владимировны Коншиных он от­дыхал душой. К Паничке он относился с большой нежностью, как и

58

многие другие, поклонявшиеся ее доброте и красоте. Как Антон Григо­рьевич Рубинштейн, например, бросавший к ее ногам с эстрады розы, только что преподнесенные ему зрительницами. И как все те, кто посе­щал ее дома-салоны в Москве и Тифлисе. Анатолий Ильич, следова­тель, прокурор, служил в судебной палате. Петр Ильич и в Москве, и в Тифлисе у Анатолия и Панички жил. В Москве он охотно бывал с ними и у Алексеевых — Николая Александровича и Александры Владими­ровны, которых признавал своими родственниками, и на обедах у ста­рика В.Д. Коншина, отца Александры Владимировны и Прасковьи Вла­димировны.

У Алексеевых в Леонтьевском «Петр Ильич играл в винт, беседо­вал, ужинал. Меньше всего говорили о музыке. Все старались не утом­лять его. Я помню чувство бережного отношения к нему»10, — вспоми­нала Александра Павловна Третьякова-Боткина, дочь Павла Михайло­вича Третьякова, кузина Александры Владимировны и Прасковьи Вла­димировны. По матери Елизавете Михайловне, рано умершей, сестры Коншины — Третьяковы. Сестры Коншины умеряли, должно быть, буй­ный и хозяйски-начальствениый нрав Николая Александровича, когда Чайковский играл в Леонтьевском в виит, беседовал и ужинал.

Станиславский, также бывавший, хотя и томившийся на светских раутах у кузена, запомнил Чайковского «нервным и непоседой» (1.4:112).

В шумно-веселом доме Алексеевых в Леонтьевском, в купеческой среде, Чайковский чувствовал себя все же не слишком уютно. «Умом понимая благородные потребности и побуждения, умея подчас идти с ними в полном согласии», Николай Александрович «нередко своими резкими приемами оскорблял не только утонченные понятия изящного, но и простое чувство приличия. Этим он многих отталкивал от себя», — писали о нем мемуаристы17.

Невозделанный, сын своей восточной матери Елизаветы Михай­ловны Бостанжогло, приумноживший ее азиатчину широтой и разма­хом русского купеческого характера, настоящий купец-самодур, Нико­лай Александрович подавлял родных, как подчиненных. Как Елизавета Михайловна — Александра Владимировича.

Ои мог быть почтительным, ласковым — лисой: Знал, с кем сбли­зиться, кого держать на расстоянии, с кем дружить и до каких границ. Но — только как практическая натура, в делах, которыми воротил на фабрике, в РМО, как гласный Московского губернского земского со­брания и как гласный Московской думы. Сослуживцы знали его как «хитрого и уклончивого грека». Но в частной жизни он был неуемен, хо­тя и в деловых контактах мог сорваться. Внук «старика Б.» и бабки, по­хищенной в гареме турецкого султана, Николай Александрович унасле­довал ее гаремность. Наблюдавший супругов Алексеевых Николая

59

Александровича и Александру Владимировну, Чайковский за Алексан­дру Владимировну страшился. Она была в постоянном напряжении по поводу бесконечных загулов мужа, и Чайковский советовал ей, заметив, как она худеет и как она нервна, уехать на время, чтобы рассеяться. Ког­да Николай Александрович стал головой, домашняя ситуация, кажется, разрядилась. Впрочем, есть версия о том, что у него была вторая семья и внебрачный сын. Эта версия обрастала сплетнями после того, как Ни­колая Александровича застрелил в его думском присутствии неизвест­ный посетитель, признанный впоследствии психически больным. Гово­рили, что он якобы мстил Николаю Александровичу за поруганную честь своей сестры. Дело это, чтобы не предавать огласке, не было до конца расследовано, и все версии безвременной трагической кончины Николая Александровича так и остались версиями. И неизвестно, было ли убийство Николая Александровича выходкой сумасшедшего, фак­том личной мести или акцией политической. Оно случилось как раз в тот день, когда через несколько часов решался вопрос об его третьем че­тырехлетии на посту городского головы.

Чайковский относился к Николаю Александровичу по меньшей мере двойственно.

Болезненно чувствительный к грубости, к бесцеремонности, он был до Николая Александровича в частной жизни «не особенный охот­ник». Это его собственное признание18. Но в делах достоинства Нико­лая Александровича перевешивали его недостатки, и перед «великими дарованиями» Николая Александровича Чайковский преклонялся. Ои так и сказал о голове, скорбя о его кончине. Отпугивавший купеческой бесцеремонностью, Николай Александрович многих, как и Чайковско­го, «привлекал своею даровитостью, а на других действовал своим силь­ным характером»19.

Петр Ильич чрезвычайно дорожил им как человеком «просто ум­ным и деятельным», «с весом и положением», - как «генералом от му­зыки». Он отлично понимал, что Николай Александрович достоин большего, создан для большего, чем РМО и консерватория: «Он некото­рым образом приносит себя в жертву. Говорю это нисколько не ослеп­ленный, ибо особенно симпатии к нему не питаю. Но деловитость его, его ум, энергию не могу не ценить и счел бы огромной утратой для дела, если бы он ушел»20. Чайковского вполне устраивал характер делового общения с Николаем Александровичем. «Говоря с ним, вы знаете, что ои говорит именно то, что думает. Убедить его возможно очень легко, и Вы увидите, что он на всякие Ваши предложения будет согласен, если они будут клониться к общему благу, — а так как они несомненно будут та­ковы, то я уверен, что никаких неприятностей от Алексеева ждать нече­го», — рисовал Чайковский деловой портрет своего сослуживца по ди­рекции РМО для тех, кто, мало зная Николая Александровича, подозре­

60

вал в нем личную корысть и желание личной власти — в ущерб процве­танию РМ О и консерватории21. А когда после смерти Николая Григорь­евича Рубинштейна консерватория осталась без директора и среди про­фессорско-преподавательского состава, как водится, начались интриги, с которыми мог справляться один Николай Григорьевич, Чайковский находил ему адекватную замену единственно в лице Николая Алексан­дровича. Он считал, что Николай Александрович мог бы быть идеаль­ным директором консерватории. Он умел уладить дело. Его «диплома­тия» не снимала конфликтов. Он давил авторитетом и добивался фор­мального примирения, подчиняя себе все конфликтующие друг с дру­гом стороны.

«Как жаль, что Алексеев, вероятно, считает несоответственным своему достоинству или неподходящим в отношении карьеры место ди­ректора, — сокрушался Чайковский, зная о намерении Николая Алек­сандровича выставить свою кандидатуру на выборах головы. — Увы, он метит гораздо выше»22.

Весь укладывавшийся в строчку Lolo: «...творит его рука все, что нога его захочет», Николай Александрович шел наверх за авторитарной властью. Шел напролом, быстро набирая известность, силу и общест­венный вес.

То, что хотела его нога, со всей пышностью проявилось в преддве­рии его первой баллотировки, не давшей результата, но продемонстри­ровавшей и мощный потенциал будущего хозяина Москвы, и худшие черты купеческого характера, не смягченного искусствами.

Чайковский в 1883-м хлебнул и того, и другого.

Еще в 1880-м, продвигаемый Сергеем Михайловичем Третьяко­вым, тогдашним городским головой, Николай Александрович вошел в состав комиссии по разработке вопроса об участии Москвы в торжестве священного коронования Их Императорских Величеств.

В 1881-м, после кончины Александра II, престол занял его сын Александр III.

В соответствии с планом, разработанным комиссией и утвержден­ным В.А.Долгоруковым, тогдашним генерал-губернатором Москвы, Николай Александрович заказал Чайковскому сочинить специально для предстоявшей церемонии коронации Александра III на Красной площади торжественную кантату «Москва» — в честь Императора и его империи. Кантата Чайковского, а также аранжированные Чайковским гими «Боже, царя храни» и хор «Славься» из «Жизни за царя» Глинки, должны были исполняться, и исполнялись при въезде Императора на Красную площадь.

В апреле 1883-го Долгоруков был назначен Высочайшим рескрип­том — Верховным маршалом при проведении коронационных торжеств,

61

Николай Александрович Алексеев и Сергей Михайлович Третьяков — генеральными распорядителями въездной церемонии.

Участие в коронации, доверие, оказанное ему, было для Николая Александровича, гласного Московской думы, весьма почетным и вос­принималось им как ступенька к дальнейшему продвижению наверх, к посту городского головы — «лорд-мэра», как говорил Чайковский, чувствуя в Алексееве-купце претензии на европеизм. Соображения че­столюбивые Алексеев, строивший карьеру, ставил выше музыкально­грамотной исполнительности23. Своей музыкальной ущербности, ни­чтожной малости в сравнении с грандиозностью такого события, как ко­ронация Императора, где он был заметной фигурой, Николай Алексан­дрович счастливо не ощущал. Заказывая музыку, оплачивая «нищен­ской подачкой» сочинения композитора, нуждавшегося в деньгах, и их исполнение на площади, он подчинялся только Долгорукову, выполняя распоряжения начальства. А тот, угождавший Императору, его двору и его свите, исходил лишь из соображений пышности и торжественности церемонии, которая тем значительней, чем громче и многолюднее.

Композитор, сочинивший великодержавную кантату и аранжиро­вавший гимн и хоры для церемонии на Красной площади, нервничал. «Скажи Алексееву, что унисоном нельзя учиться петь», — просил Чай­ковский Юргенсоца, своего друга и нотного издателя, также входивше­го в состав дирекции РМО, растолковать Алексееву его требования к хористам, которыми нельзя пренебрегать при спевках24. Алексеев ста­новился невыносим в своей заносчивости и пренебрежении к музыкан­ту, когда дорывался до властных полномочий или жаждал очередного повышения по службе. Подчинение заказчику, богачу и неучу-диктато­ру, вторгавшемуся в творческий процесс и попиравшему элементарные законы хорового пения, подчинение «за деньги фантазии Алексеева», как говорил Чайковский, раздражало, унижало и коробило композито­ра. Он предпочитал общаться с Алексеевым через третьи лица.

Юргенсон дословно передавал Николаю Александровичу требова­ния к хору на площади, сформулированные Чайковским: «Тема “Славь­ся” такова, что если заставлять петь все голоса одну мелодию, то все равно, инстинктивно, вся эта масса собьется на гармонию, подобно то­му, как и крестьяне никогда не поют песню (исключая запева) настоя­щим унисоном, а всегда с побочными голосами, образующими простые аккордные комбинации. И, кроме того, тема будет звучать плохо, жид­ко, слабо, если басы начнут где-то очень низко подпевать, а не петь. Не­обходимо, чтобы хор был хором. Другое дело, если к ученому хору при­станет весь народ, который будет стоять на площади, — или им придет­ся петь как попало, и тогда те, у кого слух получше, непременно попадут в свой диапазон и будут петь что следует, а у кого похуже, те пускай под­певают тему»23.

62

Чайковский так расписал хоровую партитуру по голосам, что по­бочные, подголосочные темы разучивались легко.

Но все просьбы композитора проходили мимо Николая Александ­ровича.

«Какой он все-таки самодур», — говорил уязвленный Чайковский об Алексееве, командовавшем музыкальным парадом.

Тот упорно навязывал хормейстерам свои убогие конъюнктурные соображения максимальной громкости, которой легче добиться через многолюдное унисонное пение.

Масштабы РМО и консерватории и функции «генерала от музыки» не удовлетворяли амбиций Николая Александровича. Он дей­ствительно тянулся в сферы, более просторные для его дарований. Не один Чайковский понимал это.

Масштабы коронации Императора вполне соответствовали его масштабам будущего «думского генерала».

В Думе Николай Александрович был на своем законном месте.

Став гласным в 1881 году, ои уже в 1882-м — «выскочка-мальчиш­ка» — претендовал быть «градским головой», — ворчал купец Найденов, гласный с солидным думским стажем. И кляузничал на «нахального» Алексеева, чье достоинство - «только богатство», в письмах к Победо­носцеву. Обер-прокурор Синода, действительный тайный советник, первое лицо подле императора Александра III, курировал обществен­ные институты. С приходом Алексеева, с которым «нет сладу», к рас­прям купцов с остатками дворян, с выборными от мещан, цеховых и с «красной» партией добавились думские стычки молодых купцов со ста­рыми26. Алексеев был заводилой молодых купцов. «Красную» партию в Московской думе начала 1880-х возглавлял С.А.Муромцев, земский де­ятель, профессор Московского университета, юрист, один из лидеров кадетов, в будущем - председатель 1-й Государственной думы.

Старые купцы молодого Алексеева не любили; с Найденовым он был на ножах, — свидетельствует Чичерин, избранный в 1881-м город­ским головой. «Думает все перестроить на новый лад, — все старое не­годно. Горе нам теперь с этими реформаторами», — негодовал Найденов, столкнувшись с Николаем Александровичем при обсуждении вопроса об обязательном устройстве школ при фабриках27.

«Молодой Алексеев, при большом богатстве и громком голосе, не обладая достаточным образованием, к сожалению, пользуется некото­рым влиянием на Городского Голову. Как это ни кажется странным, но верно!» — доносил в 1882-м тому же Победоносцеву Долгоруков, мос­ковский генерал-губернатор28, когда Николай Александрович включил­ся в думские баталии за назначение известного педагога барона Корфа на освободившуюся должность инспектора городских училищ, члена Управы.

63

Отношения с Долгоруковым у Николая Александровича не складывались, несмотря на блестяще проведенную церемонию въезда Императора на Красную площадь, которой он командовал.

И вообще в ту, раннюю пору думской деятельности, у «выскочки- мальчишки» было больше врагов, чем сторонников. Потом врагов по­убавилось, или они затаились. Когда он стал городским головой, пред­седательствовавшим и в Думе, и в Управе, гласные его побаивались и помалкивали. Знали, как он может затерроризировать красноречивых.

Конфликт Алексеева и Долгорукова с думской истории барона Корфа, кажется, и начался.

Кандидатура Корфа, автора книги «Русская начальная школа. Ру­ководство для земских гласных и учителей сельских школ», реформи­ровавшего сельские школы в южных губерниях России, ни Долгоруко­ва, ни Победоносцева не могла устроить. Эти провозглашали исключи­тельную привилегию догматичной благонамеренности в вопросах вос­питания. «Педагогическая направленность барона Корфа, ставящего впереди всего естествознание и грязь житейского обихода и потом уже на втором месте, ради только приличия, касающегося богопознания, — идет в прямой разрез с основными началами Москвы: православием и самодержавием. Москва была и есть хранилище народной святыни: она всегда отличалась набожностью и крепостью духовной жизни, но если бы выбор навязываемого ей барона Корфа состоялся, то подрастающее поколение было бы направлено на путь материализма и безбожия. Яд, вливаемый в обучающихся детей под инспекторским влиянием барона Корфа, подтачивал бы в них начатки богобоязни и нравственной устой­чивости», — писал Долгоруков, воспротивившийся баллотировке Кор­фа, все тому же Победоносцеву29. «Нашему Полонию», как называли со­ветские историки Победоносцева.

Долгоруков провел интригу против Корфа и победил его сторон­ников в Думе.

А Победоносцев победил либералов, сторонников продолжения политики Александра II, группировавшихся вокруг Александра III, за­нявшего царский трон. Либералы толкали Александра III на принятие конституции, фактически подписанной его отцом, погибшим от бомбы террориста. Победоносцев благословил нового российского Императо­ра, напуганного терроризмом, на укрепление самодержавия старого, до­реформенного образца. Александр III, преемник Александра II, и рос­сийское правительство 1880-х продолжали стимулировать процессы, толчок которым дали реформы 1860-х в промышленности, на транспор­те, в сфере финансов и в торговле. Но считали ошибкой учреждение Ду­мы, городского самоуправления, и предоставление свободы прессе, ви­дя в них оплот политической оппозиции, и расправлялись с этими оча­гами, остатками эпохи Александра II в эпохе Александра III.

64

Николай Александрович был избран в Думу одновременно с пер­вым и, наверное, последним в Москве либеральным головой Борисом Николаевичем Чичериным, университетским другом Герцена, одним из русских авторов «Колокола» (к концу 1850-х они резко разошлись). И за Николаем Александровичем, ладившим с Чичериным и не ладившим со старыми купцами, закрепилась в глазах высокого начальства: москов­ского — Долгорукова и столичного, петербургского — Победоносцева — репутация «лица, которое думает заправлять купеческим либерализмом в Москве и в Думе»'10.

Чичерин, бывший в 1860-х профессор кафедры государственного права в Московском университете, вошел во власть, чтобы исполнить свой гражданский долг - продолжить дело Александра II. «Мы пережи­ваем страшное время, — писал он 11 марта 1881 года, через десять дней после трагической кончины царя - реформатора российского общест­венного уклада, в записке „Задачи нового царствования”, переданной Победоносцеву для ознакомления с ней Александра III. — [...] При ны­нешних обстоятельствах, всякий, у кого есть мозги, обязан сказать свое слово [...] Страшной катастрофой завершилось одно из величайших царствований в русской истории. Монарх, который осуществил завет­ные мечты лучших русских людей, который дал свободу двадцати мил­лионам крестьян, установил независимый и гласный суд, даровал зем­ству самоуправление, снял цензуру с печатного слова, этот монарх, бла­годетель своего народа, пал от руки злодея»31.

Победоносцев, приятель Чичерина, желал только одного: «чтоб Чичерин не попал в люди, власть имущие»'42.

Но Чичерин вошел во власть. Тамбовский помещик, он купил не­движимость в Москве, дававшую право быть избранным в Думу, и стал московским головой.

Отставка Чичерина, однако, была предрешена уже при вступлении в должность. Победоносцев был недоволен тронной речью Чичерина, произнесенной в Московской думе 16 января 1882 года: «Боюсь, что он скоро зарвется далеко; первые его шаги неверны», — сообщал Победо­носцев Александру Ш33.

Поражения одно за другим преследовали Чичерина и его Думу.

История с выдвижением Корфа на пост инспектора городских училищ завершилась - интригами Долгорукова и Победоносцева — до­бровольным соглашением головы и барона об отказе от баллотировки.

В конце 1882-го сорвался думский проект об организации денеж­ных сборов в пользу женских врачебных курсов в Москве.

12 января 1883 года, в Татьянин день, Чичерин высказался на тра­диционном университетском празднике против введения в действие проектов, подготовленных министром внутренних дел графом Д.А.Тол- стым. Министр, назначенный самим Императором, предложил ввести

1. **Бродская, том 1**

65

карательную цензуру, отмененную министрами Александра II, и рефор­мировать систему просвещения. Один из циркуляров Толстого запре­щал «кухаркиным детям» обучаться в гимназиях и поступать в средние и высшие учебные заведения. Другой насаждал в гимназиях класси­цизм. Третий пересматривал либеральный университетский устав 1863 года, предоставлявший университетам широкую автономию: право са­мостоятельно решать учебные, научные и финансовые вопросы, выби­рать ректоров, деканов и профессоров с последующим утверждением их министром народного просвещения, — и переподчинял университеты министру внутренних дел.

«Это был вызов, брошенный всему, что думала и чувствовала Рос­сия», — вспоминал Чичерин3,1.

Новый устав, узаконенный Долгоруковым, перевернул весь преж­ний уклад студенческой жизни. Он разрушил ее лучшие традиции и вдохнул в нее «холодный, мертвящий формализм», — писали либералы. После введения устава в действие начались преследования универси­тетской профессуры, вынудившие лучших преподавателей, идеологов российских реформ 1860-х, уехать за границу.

Речь, произнесенная Чичериным 16 мая 1883 года во время торже­ственного обеда перед съехавшимися на коронационную церемонию го­родскими головами, стала для московского головы последней. Государь Император счел образ мыслей доктора прав Чичерина не соответствую­щим занимаемому им месту и выразил желание, переданное через Дол­горукова, чтобы он оставил свою высокую должность.

2 августа 1883 Чичерин подал прошение об отставке.

Николай Александрович Алексеев повел себя в отношении к опальному Чичерину благороднейшим образом. Открывая 9 сентября 1884 года городское Рогожское училище на 100 мальчиков и 150 дево­чек, построенное в память покойного отца Александра Владимировича, Николай Александрович, еще гласный, не избранный головой на выбо­рах 1883 года, пригласил Чичерина приехать в этот день в Москву и «глубоко и искренно» сожалел о том, что «не имел удовольствие» уви­деться с ним:

...Помня Ваше доброе ко мне расположение, позволяю себе предста­вить Вам фотографический снимок со здания училища, которое постро­ено прочно и удобно.

Извините, что напоминаю Вам о Мосте, которая едва ли оставила в Вас доброе воспоминание; скажу только, что много москвичей сердечно сожалеет о Вашем лишь кратковременном пребывании среди нас.

Один из них, преданный Вам

Н. Алексеев'15, —

66

писал Николай Александрович Чичерину. А избранный головой, он на­стаивал иа том, чтобы Чичерин остался гласным.

В короткую бытность головой Чичерин видел в Алексееве своего сподвижника и даже преемника. Ои был надежен, на него можно было опереться: «Всякому делу, за которое он принимался, он отдавался весь. Оно у него кипело, и он упорно и настойчиво доводил его до конца»ж, «Я и тогда и впоследствии, — вспоминал Чичерин в 1890-х, давно от­ставленный, — был с ним в наилучших отношениях. Меня пленяли бле­стящие и благородные стороны этой необыкновенно богатой натуры, а вместе подкупало то неизменное расположение, которое он всегда мне оказывал»37.

Но дремучий, хотя и умный, и одаренный «практическим смыс­лом» Алексеев не мог быть либералом, каковым его считало начальство. Для восприятия и поддержки чичерииских идеалов конституционализ­ма Николаю Александровичу не хватало ни личных качеств, ни образо­вания.

В должности головы он заглушил ростки коллегиальности, проре­завшиеся в Думе при Сергее Михайловиче Третьякове, и предал забве­нию принципы Чичерина, предоставлявшего самостоятельность и пра­во голоса каждому думцу, желавшему высказаться.

Должность головы Николай Александрович получил в 1885-м, по­бедив большинством голосов ставленника Долгорукова и других сопер­ников. И сразу «воцарился» в Думе, как говорил Чичерин. Он мало при­слушивался к гласным. Вернее, совсем не прислушивался. Доклады, об­суждения, споры ои упразднил. Прений не допускал, голосование заме­нил простым вставанием или сидением. «Собрание лишилось самосто­ятельности и превратилось в послушное орудие головы, что в общест­венном самоуправлении вовсе не желательно», — либерал Чичерин не одобрял такого ведения думских заседаний38.

Николай Александрович развалил общественное самоуправление. «Это было уже не самоуправление, а самовластие на общественной поч­ве, — писал Чичерин об Алексееве в мемуарном томе о земстве и Мос­ковской думе. — Своею энергиею, деятельностью, умом, а частью pi бес­церемонностью, ои одних привлек, других обуздал. Купцы гордились им как своим братом и поддерживали его массой; противники частью удалились из Думы, частью замолкли. Ораторов из третьего разряда он осаживал грубым проявлением власти; всякие неприятные ему предло­жения он устранял, не стесняясь. Вообще, несмотря на некоторые до­вольно крупные промахи, дело шло как по маслу. Дума безмолвствова­ла, а голова делал что хотел»39.

Погрязавшая при Чичерине в разговорах, топивших в словах дела, Дума при Алексееве превратилась в учреждение если не действенное, то не тормозившее действие.

67

5\*

О том, чтобы приближаться к идеалам конституционализма, хотя бы в перспективе, не могло быть и речи. Чичерин не судил Николая Александровича. Понимал, политика Александра III, свернувшего с пу­ти отца, защищала интересы московского купечества, и Николай Алек­сандрович Алексеев, купец «благонамеренной российской закваски», верно служил отечеству, сотрудничая с властью. Но идеологию этой вла­сти, определяемую Победоносцевым и царскими министрами, либералы и Чичерин принять не могли: она подавляла независимость, унижала об­щество, глотнувшее свободы благодаря реформам Александра II.

А либерально настроенные гласные, московская интеллигенция и либеральная московская пресса судили Николая Александровича как: мос­ковского «самодержца»: он один держал и Думу, и Москву в своих руках.

Сторонники Чичерина в Думе, попавшие под власть Алексеева, считали, что голова, положивший на служение городскому хозяйству «много труда и энергии, не мог привести городское хозяйство в надле­жащее положение, потому что никакое общественное хозяйство, даже маленькое, уездное земское хозяйство не под силу одному лицу»40.

А о конфронтации Алексеева и либеральной московской газеты «Русские ведомости», стоявшей за сохранение свобод, завоеванных в эпоху Александра II, знал весь город. Вопрос — почему всесильный ку­зен Станиславского — хозяин Москвы, городской голова, и «Русские ве­домости» относились друг к другу враждебно, — интересовал Суворина, редактора проправительственной столичной газеты «Новое время». Ои задал его одному из свидетелей кончины Алексеева и сделал в марте 1893 года соответствующую запись в дневнике: «Почему «Русские ведо­мости» против Алексеева?» И получил ответ: «Очень просто. Они как стали на 60-х годах, так и стоят. Дума — это, по их мнению, приготовле­ние к конституции, она должна искать прав, а Алексеев занимается только делом» .

Действительно, Николай Александрович, когда был избран голо­вой, любил, обращаясь в Думе к разговорившимся гласным, щегольнуть фразой: «Без всяких конституциев, господа...»

«Говорил он прекрасно, громко, в высшей степени деловито, без всяких риторических прикрас, за словом в карман не лез, пускал в ход иногда простонародные выражения [...] приводил сейчас же деловые справки, смело пускал в ход цифры, не всегда, быть может, соответство­вавшие действительности, но производившие эффект», — говорили о нем современники112.

Насчет «риторических прикрас» были и другие мнения.

Склонный к громогласности, к жесту напоказ, он часто выступал ради самого процесса говорения, которым владел виртуозно. Речи его были знамениты и содержанием, и напором, и изобилием в них и про­стонародных, и иностранных словечек, входивших в моду. В его устах

68

они невесть что означали. Он смешивал гигиену с гиеной. Вместо энту­зиаст произносил антузиаст и был искренне убежден, что эссенция и эссентуки одно и то же. Статистические данные для удобства называл сокращенно статическими. (Дума занималась сбором и систематизаци­ей статистических данных.)

Так говорили все необразованные купцы, желавшие показать свою образованность. Вот и Немирович-Данченко вспоминал купца Якова Васильевича Щукина, у которого они со Станиславским в 1898 году арендовали для своего Художественного помещение театра «Эрмитаж». Щукин, советуя Немировичу-Данченко обратиться к цыганке, чтобы та предсказала, в какой день лучше открываться, на шутливый тон Неми­ровича-Данченко, осторожно коснувшись его плеча, прошептал на ухо: «Поверьте, будет антониазм» — вместо энтузиазм (111.2:178). Но Щу­кин был совсем «простой купец», как говорил Немирович-Данченко, а Николай Александрович - «значительным лицом».

Кстати, Немирович-Данченко поверил цыганке, и ее предсказание

* «цифрю бери срединную» — сбылось: среда 14 октября 1898 года, день первой премьеры Художественного, день рождения театра оказался сча­стливым.

В одном из своих рассказов Чехов высмеял купца, подобного Алексееву и Щукину. Его герой путал слова Гейне и гений. В комнате этого купца сильно пахло культурным человеком, — резюмировал Че­хов, завершая свой анекдотический сюжет.

О нахватаниости и нахрапистости Николая Александровича Алек­сеева, проявлявшихся в его думской деятельности, в Москве ходили ле­генды. Городские газеты их охотно тиражировали, цитируя его выступ­ления в Думе.

Ходили легенды и о самодурстве Алексеева, находившегося, как голова, на виду у всей Москвы, об его азиатчине, тянувшейся за ним от бабки-турчанки, о его невежестве, о дурном воспитании.

Николай Александрович Алексеев - городской голова, самовласт­но правивший Москвой, минуя Думу, спешил жить и работать, словно знал, что ему отпущен недолгий срок.

«Высокий, плечистый, могучего сложения, с быстрыми движения­ми, с необычайно громким, звонким голосом, изобиловавшим бодрыми, мажорными нотами, Алексеев был весь — быстрота, решимость и энер­гия», — писал о нем современник, не переставая удивляться тому, как действовал Николай Александрович в Думе.

И говорил, и все решал, и все делал он сам и немедленно, руковод­ствуясь не книжным знанием, которым не обладал, не умозрением, а ис­ключительно практическим здравым смыслом, природной сметкой, на­ходчивостью и единственной целыо: благом вверенного ему города. В нем, сгустке энергии, кипела жажда деятельности. Его не смущали ни

69

препятствия, ни опасности, среди всяких противоречий он двигался смело, без оглядки и без проволочек. Он был человеком и слова, и воли, и моментального решительного действия. Поэтому его слово было пол­новесно, к нему прислушивались и друзья, и недруги. К тому же, ему до­веряли. Он был безупречно честен и бескорыстен. Жалованье в Думе он не брал. Отдавал его на нужды Городской управы и неимущим.

Между его словом и делом не было никакого расстояния. Тут был его дар божий, — говорилось над его могилой. Ои сознавал эту свою си­лу и пользовался ею.

В нас убыло силы, — писали газеты в его некрологах.

Все же главное не в том, что Николай Александрович любил рас­сказать с трибуны «анекдотцы» из своей жизни и как газеты поддразни­вали его за то, что он водил знакомство с антиллигентным меньшинст­вом, от которого набирался своих словечек. И не в том, как виртуозно он добывал миллионы для Москвы и москвичей.

Главное все лее в том, что и сколько он реально сделал.

Всего им сделанного по части внешнего благоустройства города не очертить.

Он превратил Москву из большой деревни в современный столич­ный город.

При нем Москва богатела и хорошела.

Его инициативе и энергии Москва обязана водопроводом и кана­лизацией. Одного этого было бы достаточно, чтобы москвичи не забыли его как выдающуюся личность.

Он ввел освещение в ночное время.

Превратил в скверы городские площади, где торговали сеном и дровами.

Привел в порядок городские бойни.

При нем по проекту архитектора Д,Н.Чичагова на Воскресенской площади было выстроено здание Городской думы, куда весной 1892-го она переехала с Воздвиженки и где через год, по роковой случайности, настиг его смертельный выстрел.

При нем были проложены асфальтовые тротуары, хотя мостовые оставались еще булыжными.

Досчатый забор вокруг Александровского сада был заменен чугун­ной решеткой.

На бульварах он расставил скамейки. Завел для увеселений воен­ные оркестры.

При нем новый, современный вид приобрела Красная площадь. Здесь по проекту архитектора А.М.Помераицева были выстроены в ложнорусском стиле Верхние торговые ряды, нынешний ГУМ, взамен старых, спроектированных в начале XIX века О.И.Бове и давно при­шедших в ветхость. Снести их до него никто не решался.

70

При нем и при его содействии была открыта городская Художест­венная галерея и ей — после его доклада Городской думе и при его под­держке — было присвоено имя братьев Третьяковых, подаривших горо­ду свои коллекции. Галерея сыграла в дикой жизни первопрестольной ту же роль, что МО РМО и Московская консерватория, созданные Ру­бинштейном тридцатилетием раньше: она переменила художественный климат в Москве.

Были у него и неприятные моменты — и мелкие, и серьезные, от­равлявшие жизнь.

Ему не прощали замену фасада Гостиного двора работы М.Ф.Каза­кова на архитектуру А.Н.Померанцева.

Его упрекали за безвкусицу стилизованной архитектуры здания Думы подле древних кремлевских стен. Хотя эти претензии вернее бы­ло бы адресовать архитекторам, которых, правда, ои сам выбирал.

Его вышучивали ежедневные газеты и еженедельники. Он был «ге­роем дня» для пишущей братии, изгнанной из публицистики и окопав­шейся в юмористических изданиях.

Но более всего страдал Николай Александрович от неприязни московского генерал-губернатора, человека неумного, требовавшего ра­болепия и душившего Думу как институт городского самоуправления. Долгоруков недолюбливал и Чичерина. «Ему нужен был лакей, а я был независимый человек, с которым надобно было считаться», — вспоми­нал Чичерин4,1.

Независимый Алексеев многие вопросы решал в обход Долгоруко­ва и вопреки его воле. Их конфликт 1887 года по поводу «водопровод­ного дела» дошел до Д.А.Толстого, министра внутренних дел, и до само­го Императора - через Победоносцева, конечно. Победоносцев оповес­тил и Толстого, и Александра о том, что Долгоруков «замыслил поход против Алексеева». «Очень благодарен Вам за записку о московском го­родском голове. Я видел кн. Долгорукова, но он ничего не говорил мне об Алексееве, а представил записку о московском водопроводе», — отве­чал Император Победоносцеву''4.

Среди бумаг Победоносцева сохранилось письмо к нему Алексее­ва. Николай Александрович страдал от одной только мысли, что Император усомнится в его верноподданности:

Милостивый Государь

Константин Петрович,

В Петербурге мне сказали, что князь В Л.Долгоруков требует мое­го увольнения от должности Московского Городского Головы, что будто бы г. Товарищ Министра В.К.Плеве не прочь удовлетворить это хода­тайство.

71

Неужели все это правда? Неужели мне даже не скажут, за что увольняют, не дадут возможным опровергнуть клевету, если таковая существует?

Ради Бога, умоляю Вас, помогите мне в этом трудном мне делеI За­молвите за меня словечко. Прошу лишь одного: дать мне возможность сказать всю правду по обвинениям, которые на меня вероятно будут воз­водить, хотя положительно не могу себе представить, в чем можно меня обвинять, что я сделал противузаконного или бестактного. Неужели князь В.А Долгоруков все еще мстит мне за Городские Ряды? Он приехал сегодня в Петербург и вероятно лично будет еще говорить Государю.

С радостью покину я, невозможную в Москве, должность Городско­го Головы, но трудно пережить далее предположение, что Государь Им­ператор быть может гневается на меня.

Простите великодушно, что я беспокою Вас, но меня вынуждает к тому та нравственная пытка и тоска, которые я ныне переживаю.

С чувством беспредельной преданности и искреннего уважения имею честь быть Вашего Высокопревосходительства покорнейшим слугою

НАлексеев\*5.

Н.Алексеев испытывал «нравственную пытку и тоску», так ему не свойственные.

Александр III, покровительствовавший Долгорукову, взял тем не менее сторону Алексеева в этом вопросе. «Затея кн. Долгорукова осо­бенно сочувствия Его Величеству не внушает», — сообщал Победонос­цеву В.К.Плеве, товарищ министра внутренних дел40.

Николай Александрович скончался за день до открытия «водопро­водного съезда», первого в России, с участием лучших инженеров, им подготовленного.

Все без исключения, независимо от отношения к Алексееву, мос­ковскому голове, — и думцы, и горожане, и журналисты, и юмористы, и товарищ министра, и даже Государь — отдавали должное его созида­тельной энергии, его выдающемуся организаторскому таланту.

Ему прочили портфель министра торговли.

А он говорил: «Купцом родился, купцом и умру». Гордился тем, что всему в Москве голова. Бахвалился тем, что его власть в городе — абсо­лютна. Он купался в ней.

И после смерти Николая Александровича газеты много писали о нем. Уже без злословия. Оно слишком мелко в сравнении со всем тем, что ои сделал за свою досадно рано оборвавшуюся жизнь. Ои остался в истории города и России и как характерный тип московского купца по­следнего десятилетия XIX века, и как замечательный, выдающийся рус­ский человек, и как эталон настоящего хозяина, внедрившего в город­

72

ской быт и городскую культуру прогрессивные современные европей­ские начала.

С ним сравнивали других купцов-фабрикантов, претендовавших на его роли сильной руки. Но при всех их достоинствах, порою превос­ходивших алексеевские, никто сравнения не выдерживал. С ним ушла в прошлое целая эпоха восхождения купцов, пробившихся к власти. Мо­жет быть, продлись она, не оборвись жизнь Николая Александровича Алексеева, далеко не исчерпавшего свой потенциал иерефлективного лидера, от случайной пули, и история России, неотделимая от истории Москвы, сложилась бы иначе. Может быть, он был бы избран в Государ­ственную думу от Москвы или занял бы все же высокий пост в прави­тельстве России. Именно сильных купцов-мужиков не оказалось во главе России в 1917-м. В1917 году ему было бы 65 лет.

Николая Александровича сравнивали с Саввой Тимофеевичем Морозовым, директором-распорядителем фамильной Никольской ма­нуфактуры в Орехово-Зуеве, председателем ярмарочного комитета на ежегодной Нижегородской ярмарке, председателем Московского бир­жевого комитета и гласным Московской думы. Савва Тимофеевич, младший современник Николая Александровича, сверстник Стани­славского, выходил в 1890-х на передний край отечественной промыш­ленности и всероссийской общественной жизни.

Николая Александровича сравнивали не с Константином Сергее­вичем Алексеевым, успешно — с блеском даже — продолжавшим после смерти кузена их общее семейное фабричное дело. А именно с Саввой Тимофеевичем Морозовым. Станиславский, сделавший карьеру про­мышленную, не сделал карьеры общественной: слишком отдавался теа­тру. Он не стал «настоящим купцом». Родившийся купцом, купцом не хотел умереть. И был вне сравнения с Николаем Александровичем.

Савва Тимофеевич, выпускник естественного отделения физико- математического факультета Московского университета и стажер по химии в Кембридже, был умен, образован по-европейски и имел демо­кратические убеждения. Он хотел жить в свободной России и даже уча­ствовал своими миллионами в начале века в революционном демокра­тическом движении.

Николай Александрович Алексеев и Савва Тимофеевич Морозов были одного поля ягоды. Оттого так отчетливы сходство и различия между ними, «настоящими купцами». Различия, не оставлявшие Рос­сии после смерти Николая Александровича надежд на будущее.

Вот что писали в сравнительной характеристике Николая Алек­сандровича Алексеева и Саввы Тимофеевича Морозова «Новости и Биржевая газета» в 1895 году. Еще и двух лет не прошло с момента ги­бели головы: «С.Т.Морозов — тип московского крупного дельца. Не­большой, коренастый, плотно скроенный, подвижный без суетливости,

73

с быстро бегающими и постоянно точно смеющимися глазами, то руба­ха-парень, способный даже на шалость, то осторожный, деловитый ком­мерсант — политик «себе на уме», который линию свою твердо знает и из нормы не выйдет — ни боже мой!..

Образованный, энергичный, решительный, с большим запасом чи­сто русской смекалки, которой щеголяют почти все даровитые русские дельцы, г. Морозов часто и во многом напоминает хорошо памятного Москве покойного Алексеева. Тот же избыток личной энергии, та же не­насытная жажда деятельности, та лее широта натуры, то же блестящее умение то ласкою, то угрозою ловко поставленного вопроса и вовремя сказанного очаровать собрание и вести его за собой. Как в Алексееве, так и в С.Т.Морозове чувствуется сила. И не сила денег только — нет! От Морозова миллионами не пахнет. Это простой даровитый русский делец с непомерной нравственной силищей. Но у Алексеева не было то­го, что принято называть задерживающими центрами. Он очень часто не знал удержу, зарывался и этим создавал себе массу врагов. Морозов не таков. При всей широте своей натуры, он умеет крепко держать на вожжах свою энергию и из раз намеченных пределов не выходит никог­да. В нем больше чувства законности, больше гражданственности. С ним покойнее...»'17

Но просвещенный Савва Тимофеевич плохо кончил. Ему посчаст­ливилось жить в России, резко рванувшей вперед после финансово-эко­номических реформ Витте, но и в эпоху жесточайшего наступления правительства на политическую оппозицию. История смерти Саввы Тимофеевича еще не распутана. В 1905 году, вывезенный женой за гра­ницу для отдыха и лечения, он якобы покончил с собой. Или его застре­лили террористы - то ли уголовники, то ли политики.

И все же Савву Тимофеевича убила не болезнь, не террористы, а невыплеснутая энергия. Привыкший властвовать полно, бесконтрольно и единолично, как и Николай Александрович, ои не пережил своего без­властия, когда правительство вышибло его из деловой и общественной жизни России. Ои был сломан.

Надежды торгово-промышленного сословия на Савву Тимофееви­ча, купца новой формации, возлагавшиеся на него в 1890-х, в начале XX века не оправдались.

А младшего брата Саввы Тимофеевича — «тихоню» Сергея Тимо­феевича — с его классом текстильных фабрикантов, кажется, вообще ничего не связывало.

Сергей Тимофеевич, в отличие от Саввы, совсем не занимался де­лом предков. Богатый барин, кандидат прав, окончивший юридический факультет университета, он строил в Леонтьевском переулке на свои деньги и собирал музей кустарных промыслов. И занимался благотво­рением. Да и нравственных заповедей Морозовых-стариков, старооб­

74

рядцев, Сергей Тимофеевич не соблюдал: содержал венгерку плясунью, а в своей мастерской поселил живописца какого-то по имени Исаак Ле­витан, «безродного евреенка», — ворчала его мать.

Мария Федоровна, мать Саввы и Сергея Тимофеевичей, и Костю Алексеева бранила, узнав, что он актерствует и что фамилию изменил, чтобы не срамить род, к которому принадлежал, и солидную москов­скую золотоканительную алексеевскую фабрику.

А если сравнивать Николая Александровича Алексеева не с Моро­зовыми, а с его кузенами Владимиром и Константином Сергеевичами, станет еще яснее: Николай Александрович, если не последний в Моск­ве настоящий купец старой закваски, авторитарно действовавший ку­пец-самодур, то в клане Алексеевых он из таких — последний. И вырож­дение сословия, заметное после его кончины, казалось бы, случайной, — процесс все же объективный, исторический.

Может быть, процесс цивилизации купечества, захвативший третье колено династий потомственных почетных граждан Москвы из купцов первой гильдии и превративший их в фабрикантов и купцов просвещен­ных, и повлек за собой убыль «непомерной нравственной силищи», что как раз и поворачивала Россию на путь европейского прогресса.

Видимо, воспитание купеческих детей, в том числе и детей Алексе­евых, Владимира и Константина, в лоне культуры, уводившее их от му­жицких корней в интеллигенты, и обрывало их связи с кланом и фа­мильным делом, возносившим во власть. Им следовало не просто зани­маться, а жить.

Николай Александрович отдавал распоряжения до последнего своего смертного часа. И сразу после ранения. И после операции по из­влечению пули, сделанной доктором Склифосовским в помещении Ду­мы. Он был нетранспортабелен.

Ночыо после операции мать Николая Александровича Елизавета Михайловна писала дочери Александре, супруге Дмитрия Ивановича Четверикова:

Милая Саш

Пишу, чтоб разъяснить тебе и Маше\*, передай ей осторожно. Се­годня утром в Думе кто-то неизвестный - придя передавать или про­сить что-то, выстрелил в Николю в пах. Созваны два доктора - и сказа­ли прямо, что он безнадежен и что вынимать пулю не представляется возможность, полагая, что она пробила мочевой пузырь, а что делать надо наугад. Мы потребовали оперировать - и вот Склифосовский и еще

**\* Марии Александровне Алексеевой.**

75

6 человек хлороформировали его с 6 часов ив 9 кончилась операция, пулю не нашли. Пробита кишка в 2 местах, еще много другого, но слава Богу не мочевой пузырь. Операция была полнейшим вариотоном, то есть как вы­лущивание всех внутренностей.

Склифосовский после операции сказал: «Теперь есть маленькая на­дежда на жизнь». Он уже проснулся. Перед операцией причастился. Про­стился со всеми. Там все это в Думе делается. Его тронуть нельзяI

Сергей Иванович и Александра Владимировна \* ночуют там, а меня услали, но разве легче не видать!!

Молитесь мои милые. Бог, один Бог спасет его.

Ваша Мать\*8.

Перед операцией Николай Александрович приказал, чтобы мерт­вым его в дом не везли. Захотел, чтобы после отпевания его повезли на кладбище по Леонтьевскому и чтобы у дома отслужили литию.

Умирая, он пригласил командующего войсками Московского ок­руга и сказал ему: «Я умираю, как солдат на своем посту». Потом при­шли к нему проститься дочери: старшая - четырнадцати лет и младшая, девятилетняя. Он сказал им сквозь мучительную боль: «Прощаете, дети, я служил верой и правдой Дарю и Отечеству и могу умереть спокойно».

Газеты несколько дней от выстрела в Думе до кончины Николая Александровича публиковали бюллетени о состоянии его здоровья, подписанные Склифосовским и домашним врачом Алексеевых — Ива­ном Арсеньевичем Митропольским. За два месяца до смерти Николая Александровича скончался Сергей Владимирович Алексеев, отец Ста­ниславского; Митропольский не смог спасти его.

Настоятель Архангельского собора Московского Кремля протоие­рей Амфитеатров за день до кончины Николая Александровича отслу­жил молебен в Думе во здравие больного.

Толпа дежурила на Воскресенской площади днем и ночыо, не пре­рывался поток людей, тянувшихся к Думе узнать о голове. «Трудно представить себе такое разнообразие лиц, костюмов, состояний, — пи­сал репортер купеческой газеты «Московский листок», издававшейся Н.И.Пастуховым. — Непосредственно за мужиком в рваной дубленке и валеных сапогах следует нарядная дама, за нею солдат, далее артельщик в фартуке, потом студент, офицер, гимназист, деревенская баба, опять нарядная дама, опять мужик, мальчик, купец, старушка, девочка, наряд­ный барин и так без конца, как в калейдоскопе».

Место, где Николай Александрович служил общественному делу, стало его мавзолеем.

**\* Сергей Иванович Четвериков и Александра Владимировна Алексеева.**

76

Смерть его была горем для родных и горем всей Москвы, ценив­шей его слова и добрые дела. Большой думский зал, где стоял катафалк с открытым гробом, украшенный пальмами и венками, снимал своим кодаком художник В.Д.Поленов, супруг одной из кузин Николая Алек­сандровича (и Станиславского) — Натальи Васильевны, урожденной Якунчиковой. В кадр попали склонившие головы недавно назначенный генерал-губернатор Москвы великий князь Сергей, брат Императора, и его супруга великая княгиня Елизавета Федоровна. А Савва Иванович Мамонтов, супруг другой кузины Николая Александровича (и Стани­славского) - Елизаветы Григорьевны, урожденной Сапожниковой, — снимал с лица покойного маску.

Ранним утром в день смерти Николая Александровича - 11 марта 1893 года — была совершена заупокойная литургия в Даниловском мо­настыре по Николаю Григорьевичу Рубинштейну. Он скончался в этот же день — 12 лет назад. Невероятное совпадение.

В 3 часа дня 11 марта в большом зале консерватории в присутствии директора, профессоров и студентов прошла панихида в память Рубин­штейна.

12 марта там же была совершена панихида по скончавшемуся Ни­колаю Александровичу Алексееву, почетному члену и бывшему дирек­тору МО РМО.

В день похорон Николая Александровича - 14 марта - в симфони­ческом собрании Музыкального общества исполнялась первая симфо­ния П.И.Чайковского «Зимние грезы», посвященная Николаю Григорь­евичу Рубинштейну. Она исполнялась в первый раз в Москве 25 лет на­зад и была первым большим композиторским успехом Чайковского в Москве.

Так символично, прощаясь с Николаем Александровичем, Москва прощалась и с его эпохой.

В благоговейном молчании двигалась процессия за катафалком с гробом Николая Александровича, заваленным венками и цветами, по улицам города от Кремля до Новоспасского монастыря. С одной сторо­ны его шли думцы и вся высшая московская власть, с другой - много­численная родня: Алексеевы, Бостанжогло, Якунчиковы, Сапожнико­вы, Третьяковы, Коншины, рабочие алексеевских фабрик и кучинские крестьяне. Среди венков — фарфоровых, украшенных богатыми тканя­ми, — выделялись роскошью: от вдовы и детей С.В.Алексеева - «Доро­гому и незабвенному Н.А.Алексееву»; от А. и А. Штекер, Анны Сергеев­ны, сестры Станиславского, и Андрея Германовича, ее мужа, — «Дорого­му брату»; от «Товарищества Бостанжогло»; от Н.С.Третьякова, сына Сергея Михайловича; от А.В.Алексеевой, вдовы покойного. Гроб опус­тили в могилу вблизи соборного храма рядом с могилами Александра

77

Владимировича Алексеева, отца Николая Александровича, и его дяди Сергея Владимировича Алексеева.

А 15 марта Его Императорское Высочество московский генерал- губернатор великий князь Сергей принял Константина Сергеевича и Владимира Сергеевича Алексеевых. В тот же день братья Алексеевы были представлены великой княгине Елизавете Федоровне.

Из-за могучей спины покойного Николая Александровича, прота­ранившего родным путь наверх, уже выдвигались новые фигуры - его кузенов.

Константин Сергеевич Алексеев дежурил у постели умирающего днем и ночыо — вместе с Александрой Владимировной. Как самому близкому человеку Николая Александровича и Александры Владими­ровны, ему было поручено сообщить супруге смертельно раненного о выстреле в Думе.

Вместе с Сергеем Ивановичем Четвериковым, мужем старшей из сестер Николая Александровича — Марии Александровны, он оставал­ся распорядителем по делам миллионного наследства Николая Алек­сандровича. Александра Владимировна отписала доверенность на их имена. Им предстояло продолжить незавершенное строительство ле­чебницы на Канатчиковой даче, взять на себя обязанности, лежавшие на Николае Александровиче в дирекции и правлении фабрики «Влади­мир Алексеев» и в Даниловской камвольной прядильне, и обязательст­ва по благотворению и попечительствам. Только в 1912 году Констан­тин Сергеевич передал распорядительные права, доверенные и заве­щанные ему Александрой Владимировной, — Сергею Ивановичу, со­славшись на занятость в Художественном театре.

Александра Владимировна умерла в 1903 году.

гК \* \* \*

Для Станиславского голова был просто Колей, старшим братом. Он восхищался его умом и твердостью, его методами, подчас экзотич­ными, вошедшими в легенды, — добычи денег у московских богачей на нужды города и широтой его души, которую голова, — считал младший брат, — выказывал в создании «лучших учреждений Москвы во всех об­ластях общественной жизни».

А Николай Александрович возлагал серьезные надежды на Костю. Своих сыновей в браке с Александрой Владимировной у него не было. Несмотря на то что Костина душа была отравлена «эстетикой», мешав­шей делу, вырывавшей из его рук «безмен», Николай Александрович го­товил из него себе преемника. Он приобщал Костю к общественным де­

78

лам, которые вел в Думе как ее гласный, стараясь, чтобы тот был на ви­ду, опекая, ведя за собой, как вели его самого за собой Николай Григо­рьевич Рубинштейн, Василий Михайлович Бостанжогло и Сергей Ми­хайлович Третьяков. Он замечал природные склонности Кости, притя­гивавшие к нему людей. Фактор для лидера московского купечества очень важный. Но и одаренность Кости в фабричном деле была несо­мненна, хотя Николай Александрович, Костин фабричный начальник, был им недоволен. Он не замечал усердия, зато наблюдал одержимость младшего кузена сценой. «Золотое дело идет не так потому, что у Кости не то в голове», — ворчал он (1.2.№15881).

Золотое дело шло «не так», потому что Костя не баловался, а отда­вался театру. Ему бывало вообще не до «капители». В апреле 1883 года у него появилась собственная сцена, пристроенная папаней Сергеем Владимировичем к красноворотскому дому. В первом спектакле домаш­него любительского Алексеевскою кружка в новом театре Костя играл две комедийные роли в одноактных пьесках, составивших программу вечера, и пел партию жреца Рамфиса из «Аиды» Верди в дуэте с кузи­ной Сашей Бостанжогло, будущей Александрой Гальибек. У Саши бы­ло отличное драматическое сопрано. Она пела лучше родных сестер Станиславского, которые тоже участвовали в спектакле, Володя, как всегда, был за фортепиано. Саша Бостанжогло приходилась кузиной и Николаю Александровичу. Ее отец Николай Михайлович и мать Нико­лая Александровича Елизавета Михайловна ~ родные брат и сестра.

В одной из ролей Станиславский копировал своего кумира А. II. Л ейского, премьера Малого театра, и настолько удачно, что его до пяти раз вызывали среди действия. Другую роль в этом первом красно­воротском спектакле он впервые в жизни играл, никого не копируя. И тоже имел успех. «Несомненно, у меня есть драматические задатки. Публике очень понравился», — записал он в дневничке (1.5:196).

Сценический успех, выпавший на его долю в спектакле Алексеев- ского кружка, окрылял его. Ои терял голову «Золотое дело» страдало.

Общественная карьера Константина Сергеевича, как и думская - Николая Александровича, началась с участия в организации похорон Николая Григорьевича Рубинштейна. С марта 1881 года он неуклонно поднимался вверх по стопам кузена,

Рубинштейн скончался в Париже на руках у Е.А.Третьяковой, су­пруги Сергея Михайловича, тогдашнего московского головы. Дума еди­ногласно проголосовала похоронить Николая Григорьевича за счет го- родского бюджета и назначила — не без протекции головы — Николая Александровича, одного из директоров РМО и консерватории, только что избранного в гласные, распорядителем похоронной церемонии.

79

Николай Александрович подключил к участию в ней восемнадца- тилетнего кузена, бросившего гимназию и поступившего в фабричную контору под начало Александра Владимировича.

Церемония длилась два дня. Проститься с Рубинштейном высыпа­ла на улицы вся Москва. Москва любила Рубинштейна. И в следующий раз, и еще раз, и еще — при проведении, к примеру, пиршеств на Промы­шленной выставке в Москве в 1882 году, где мериносовая шерсть Григо- ровской фабрики была удостоена золотой медали, Николай Александ­рович подтверждал свое незаурядное дарование организатора. «Маль­чишка-выскочка», «нахал» становился в Москве заметной фигурой, к неудовольствию старых купцов-думцев. А рядом с ним был Костя - са­мый высокий и самый красивый и в уличной толпе. Его нельзя было не заметить. Особенно на похоронах Рубинштейна во главе траурной про­цессии на своем красавце Причуднике в траурной сбруе, одетый во все черное: в длинном черном пальто, прикрывавшем длинные черные сапо­ги, и в черном цилиндре, купленном накануне церемонии специально для нее.

По поручению Николая Александровича Костя начинал шествие и вел траурный кортеж от Московско-Брестской железной дороги, куда прибыл гроб с телом Рубинштейна, к консерватории, украшенной чер­но-белыми траурными полотнищами и флагами.

Здесь духовенство отслужило литию.

Затем гроб перенесли в университетскую церковь. Прощание сту­дентов и преподавателей с выпускником юридического факультета уни­верситета длилось до глубокой ночи.

На следующее утро шествие двинулось через Красную площадь к кладбищу Даниловского монастыря, где тело Рубинштейна было преда­но земле.

По всему пути были зажжены в знак скорби уличные газовые све­тильники, декорированные гирляндами из еловых ветвей и траурных лент.

Константин Сергеевич был упоен собой: «Распоряжался, кажется, недурно: толпа слушалась» (1.6:66).

Толпа его действительно слушалась, чувствуя сильную руку

Прирожденный артист, ои думал об эффекте, который произведет на публику в этой своей выходной сольной партии корифея уличного хора, больше, чем о печальном поводе для нее. И задуманного достиг. Эффект был оглушительный. На следующий день московские газеты, писавшие о похоронах, отметили высоченного статного красавца вер­хом на коне, облаченного в траур.

Антон Григорьевич Рубинштейн, брат покойного, встретившись с Константином Сергеевичем Алексеевым через несколько лет по делам Русского музыкального общества, узнал в нем «печального рыцаря».

80

Владимир Сергеевич Алексеев тоже участвовал в скорбном шест­вии. Но, в отличие от брата, любителя покрасоваться, постеснялся сво­ей неуместной картинности у казенного катафалка, слез с коня и встал в общую колонну.

Только прочитав газеты, уделившие ему столько внимания, боль­ше, кажется, чем знаменитому покойнику, Станиславский понял, что был бестактен, и ему стало не по себе.

Ничего подобного Николай Александрович себе не позволял. «На­стоящий купец» не имел права ронять себя даже в собственных глазах. Ему полагалось источать силу и внушать свое абсолютное превосходст­во в любой ситуации. Быть слабым, неуверенным в себе, признаваться в ошибках, конфузиться, щепетильничать, склонять голову перед подчи­ненным, уступать победу — сильному не полагалось. И Станиславский скрывал перед кузеном свою «тонкую душу артиста» — свой «изъян», боясь насмешек и издевок.

Выращивая из Кости подобие себе, купцу «настоящему», Николай Александрович всячески искоренял в нем «иедокупца», купца «не на­стоящего», ослабляемого, с его точки зрения, «эстетикой». Станислав­ский, когда будет думать о роли купца Лопахина в чеховском «Вишневом саде», устыдившегося своего пьяного куража в ситуации, для Раневской драматичной, вспомнит о Николае Александровиче и «предрассудках», рабами которых были «настоящие» купцы, вроде его кузена, а ои и Лопахин таковыми не были. Но стремились быть — в гла­зах Николая Александровича и купцов Деригаиовых, торговавшихся с Лопахиным за победу на торгах.

Младшим кузеном, отлично проявившим себя на церемонии похо­рон Рубинштейна и отмеченным в газетах, Николай Александрович ос­тался весьма доволен. «Боевое крещение» Костя выдержал достойно.

А старшего, Володю, спешившегося, Николай Александрович пре­зирал, лишив с тех пор и навсегда своего покровительства. Этот, с его точки зрения, был безнадежен как городской авторитет, как лицо, пред­ставлявшее во власти московское купечество.

Володя был напрочь лишен честолюбия.

И если Николай Александрович не говорил Володе в лицо, какое ои ничтожество, то всем своим видом, его откровенно игнорируя, де­монстрировал это. Не считал нужным это скрывать.

«Меня здесь нет, то есть даже еще меньше, чем нет», — жаловался Владимир Сергеевич жене Прасковье Алексеевне на свое положение в товариществе. Костю Николай Александрович держал при себе, в мос­ковской конторе фабрики «Владимир Алексеев», Володю отправил купцом на алексеевские сырьевые базы в Закавказье и Средней Азии.

Мягкий, конфузливый, Владимир Сергеевич и сам сознавал свою никчемность:

**б Бродская, том 1**

81

Если бы только можно, так сейчас бы вышел из товарищества вон и это было бы даже честнее, потому что пользы от меня как от козла молока. Я иногда думаю: на что я был бы годен? И право, до сих пор не мо­гу придумать. Надо только мое хладнокровие, малодушие и недостаток самолюбия, чтобы быть как теперь (1.2.№15881).

Прасковья Алексеевна, Паничка, верховодившая в доме, утешала мужа, когда ои вместе с Колей — Николаем Александровичем и Эдуар­дом Карловичем Бухгеймом, исполнительным директором фабрики «Владимир Алексеев», его третировавшими, уезжал по делам товарище­ства в Закавказье и Среднюю Азию. Уезжал каждый год осенью, когда созревал хлопок и снимали его урожай. Владимир Сергеевич наблюдал за его очисткой, покупал и продавал его, часто себе в убыток; инспекти­ровал склады и перерабатывающие фабрики товарищества в Тифлисе, Эриваии, Владикавказе, пробираясь к ним с опасностью для жизни по Военно-Грузинской дороге, по нехоженым тропам Кавказа или в Сред­ней Азии — в Коканде, Намангане, Андижане. Ои тяготился этими мно­гомесячными поездками, очень скучал, предавался мерехлюндии. «Не- вдуху», как говорил маманя, тревожась за сыновей, когда те слишком расстраивались из-за неприятностей. «Не знаю, что со мной делается, просто до того иногда раскисаю, что мочи нет», — писал Владимир Сер­геевич жене, изливая в письмах к ней свою тоску (1.2.№15854).

Приехав в гостиницу и заняв теплый номер, он шел в ресторан, обедал не спеша и со вкусом — во Владикавказе, например, заказывал икру теречной лососины или осетрины («Она желтая, прозрачная, ве­личиной с горох. Ничего, недурно!»), заканчивал обед кахетинским ви­ном и, «маленько охмелев», шел в соседнюю с рестораном комнату, иг­рал на пианино, просматривал «Иллюстрацию» двадцатилетней давно­сти, ее мог держать в руках еще дядя Семен, или отправлялся в местный театр. Смотрел все подряд, предпочитая оперетку — драме: «Удивитель­но, что человек ко всякой дряни привыкнуть может, вот и мне не так по­казалось в театре скверно, как вчера, а уж что было скверно, то в этом нет сомнения!» (1.2.№15861)

После спектакля, если «дух, слава Богу, был хорош», брал гитару («какое утешение может доставить такой жалкий инструмент, как гита­ра»), пел соседям, заглянувшим на огонек в его гостиничный номер, из «Лили» или «Микадо», их с Костей музыкальных спектаклей в Алексе- евском кружке, имевших шумный успех в Москве, или из опер - «Фау­ста», «Руслана и Людмилы», из итальянского или французского клас­сического репертуара. Если одолевала тоска, особенно когда дела не ла­дились и Коля, «настоящий купец», вел себя бестактно по отношению к нему, «ненастоящему», недокупцу, в присутствии всех, — садился за письма Паничке и писал до утра:

82

Паничка, милам, я ведь в душе и сам сознаю, что я гроша медного не стою, я совершенно не купец, не деловой человек, и ленивый, и беспечный, хотя и уверяю себя в противном [...] Я купцом без году неделя, да еще и способностей никаких, кроме лени». Но, немного поспав, вставал «ниче­го себе», понимал, что «обтерпелся», и приписывал к ночному покая­нию Паничке, что он снова «как яблочко румян» и «весел бесконечно», «так что ты, моя дорогулинъка, не пеняй и не сердись па меня и, самое -главное, не принимай близко к сердцу (1.2.№15881).

И ему становилось стыдно за купцов, за Колю, за Бухгейма, его обижавших и унижавших, за их купеческую дикость и небрежение к не­му. И легко на сердце. И он, уже не чувствуя себя так гадко днем, когда встречался по хлопковым делам с содиректорами по товариществу, ве­чером снова шел в театр или цирк или, надев фрак и белые перчатки, от­правлялся на прием к генерал-губернатору. Или с удовольствием погру­жался в местную экзотику А ночыо распевал куплеты, наигрывая на ги­таре или на фортепиано что-нибудь веселенькое из «Периколы» или из других оперетт Оффенбаха, его любимых. И Паничка получала от него письмо, что ои духом совершенно бодр и не раскисает.

А Костя, служивший в московской конторе товарищества и увлекавшийся сценой, продолжал под покровительством Коли строить фабричную и общественную карьеру, участвуя во всех городских меро­приятиях, проводимых Николаем Александровичем, помогая ему, и вы­ходил, казалось, в купцы «настоящие».

В мае 1883 года Николай Александрович подключил его к прове­дению торжественной церемонии на Красной площади по случаю коро­нации Императора Александра III в Кремле, к той самой, для которой Петр Ильич Чайковский писал музыку и подбирал и аранжировал хоры и после которой Борис Николаевич Чичерин лишился места городского головы, открыв путь наверх Николаю Александровичу.

В ведении Николая Александровича и Сергея Михайловича Треть­якова, гласных Московской думы, распорядителей въездной церемонии, находилась на Красной площади громадная эстрада на 10000 человек.

По плану церемонии, разработанному комиссией во главе с Долго­руковым, Император в сопровождении санкт-петербургских конногвар­дейцев въезжал на Красную площадь с Тверской. Косте было поручено расчертить на трибунах, построенных на площади, и на эстраде места для гостей и для разных учебных заведений, хоровых обществ и отдель­ных «ученых» певцов, как говорил Петр Ильич, певцов-профессиона- лов, которые участвовали в кантате и гимне. Лучшие места на трибунах Костя немедленно назначил Театральному училищу, оперной труппе Большого театра и артистам Петербургского балета, специально при­бывшим для украшения церемонии.

83

6\*

Сергей Михайлович Третьяков забраковал его работу, перемарав все линии и начертав свой план размещения групп.

Костю это неудовольствие его работой одного из церемонемейсте- ров ничуть не задело. Отчитываясь в письме к приятелю Сереже Каш- кадамову в Петербург о дне коронации и о подготовке к нему, он бывше­го московского голову С.М.Третьякова весьма непочтительно назвал «башкой» — бывшим «башкой Третьянини», а не бывшим головой. Се­режа Кашкадамов — это старший сын репетитора Володи и Кости Алек­сеевых по словесности, однокашник Володи по гимназии и Костин при­ятель, посвященный в его интимные дела, в его «гульбу». В мае 1883-го Сережа служил в Петербурге в Уланском полку и получал от Кости «де­пеши».

Серьезностью исторического момента и ответственностью задания двадцатилетний Станиславский ничуть не проникся, в отличие от Коли

* Николая Александровича, который лез из кожи вон. Распоряжаясь людьми на музыкальных репетициях хоровых фрагментов церемонии, он сам чувствовал себя как главное действующее лицо, как премьер на сцене, ловя устремленные к нему глаза. И здесь у него была своя публи­ка. Она добавляла ему куража. Он все делал весело, вприпрыжку, хотя порядком уставал за восемь часов беготни, пока шли приготовления. Среди его публики была петербургская танцовщица Анна Христиаиов- на Иогансон, прима Мариинского балета. Она репетировала в Большом театре в балете Минкуса «Роксана, краса Черногории». Балетмейстер А.Н.Богданов, переносивший балет Петипа на московскую сцену, спе­циально ездил в Петербург хлопотать о гастролях Иогансон в Москве. В Москве в то время не было такой сильной примы. Осенью 1883-го Ио- гаисон дебютировала в Москве в «Роксане, красе Черногории».

Коронационное торжество было «верхом пышности и великоле­пия», — писал Станиславский Сереже Кашкадамову.

Красная площадь представляла собой море голов. Детский хор в двенадцать тысяч голосов, управляемый ста пятьюдесятью регентами, исполнял русский национальный гимн. Гремели пушки, звонили коло­кола. Въезд Императора на площадь сопровождали драгуны, казаки с лесом высоких пик, кавалергарды с блестящими касками, увенчанными серебряными двуглавыми орлами, и собственный Его Величества кон­вой в живописных ярко-красных черкесках. Государь въехал на пло- вдадь верхом на коне светло-серой масти.

На коронационном торжестве Станиславский подсел к Иогансон. Балерина, а вовсе не торжество и не Государь занимала его мысли и чув­ства. И заняла все письмо к Сереже Кашкадамову. Эта фифипочка, — чи­тал Сережа в Костином признании, — уже успела похитить «кончик его сердца». Опьяненный азартом очередного адюльтера, ои забыл все на свете: и коронацию, и свой сценический успех в красноворотском теат­

84

ре, предшествовавший ей, и фабричные неприятности, связанные с «зо­лотым делом», которое «шло не так» и за которое его бранил Коля. Все серьезное и важное из того, что предшествовало коронации, событию, эпохальному в истории России, в котором он участвовал, отодвинулось на задний план, когда ои увидел на трибунах Иогансон и оказался ря­дом с ней.

Помню, как познакомился я с ней у Манохина, — взахлеб писал он Сереже. Манохин — это артист балета Большого театра. — И мне поль­стило, что несмотря на конногвардейцев, она оказывала мне долю бла­госклонного расположения; далее, помто также, как она, — Станислав­ский подчеркнул слово она, — пригласила меня присесть к ней за ужи­ном и, премило кокетничая, любезно разговаривала со мной. Не забуду никогда, как она, желая вымазать мне всю физиономию мороженым, окапала им все платье и попросила меня встать, чтобы оттереть хле­бом пятно на ее коленке. Я как угорелый встал... — И дальше все в та­ком лее роде. И со скабрезностями. Купеческая кровь играла в нем. Ио- гансои и Константин Сергеевич стоили друг друга. — Одним словом, я в нее почти влюблен, —

признавался ои приятелю, ведя привычный им фривольный муж­ской диалог о фифиночках, не предназначенный для постороннего глаза (1.8:50-51).

Сережа до отъезда из Москвы в Петербург был посвящен в пери­петии его флирта с Софьей Витальевной Череповой, выпускницей Теа­трального училища, только что вступившей в труппу Большого театра, и Костя спешил изложить приятелю все то, что произошло с ним в его отсутствие, предвидя обвинения в измене его Сонечке и заранее отвер­гая их:

Я все так же страстно, так же нежно люблю ее, и в данном случае поступаю лишь по известному тебе изречению: я могу любить одну, а ухаживать за многими. Вдобавок, если и произошла коварная измена, то не с моей, а с той стороны. Вскоре после твоего отъезда я был с сестра­ми на «Африканке» и первые два действия скучал невыразимо. В антрак­те, проходя в курильню, вдруг вижу Софью Витальевну под ручку с Ва­силевским. Иду к ним навстречу, смотрю в упор на Софью Витальевну. Она бедная извелась до пес plus ultra, покраснела и вытащила руку, при­чем Василевский очутился впереди. «Здравствуйте, КС., давно мы с Ва­ми не видались». «Давно, С.В., сколько с тех пор воды протекло, сколько измен, то есть перемен свершилось, хочу я сказать», — ответил я сухо, и, не дав ей возразить, чего она, кажется, хотела, я раскланялся, добавив: «Однако, прощайте, Вас ждут», — и мы разошлись. — Станиславский

85

успешно применял для побед над фифиночками свой излюбленный прием: демонстративно холодное равнодушие действовало безотказно. Впоследствии, нащупанное в реальной жизни молодого человека, поко­рителя женских сердец, оно станет сценическим приемом в создании образа героя-любовника. — Надо было видеть, как она, после этой сце­ны, не спускала с меня бинокля; я же со свирепым лицом сидел в бельэта­же и наводил свой бинокль лишь тогда, когда Василевский обращался к ней с каким-нибудь вопросом, —

заканчивал Станиславский свой сюжет о Сонечке в письме к дру­гу в Петербург (1.8:51).

Ои недалеко ушел от двадцатилетнего в середине XIX века дяди купца Семена Владимировича в культуре чувства и письма. Та же в них свежая, купеческая кровь, та же легковесная и неуемная жизнерадост­ность и: обаяние фонтанирующей и искрящейся беззаботной молодости.

Но с Иогансон, похитившей копчик его сердца, романа у него не вы­шло. Станиславский жаловался Сереже Кашкадамову, что Иогансон его бросила. И такое случалось с красавчиком и душкой Кокосей Алексее­вым.

Сережа, получив очередной отчет брошенного друга о его любов­ных похождениях, отвечал ему в той же интонации беспечного повесы, пересыпая русский французским и эмоциональными восклицаниями:

Фиаско, которое ты получил у т-11е (??!!) Иогансон, меня нисколь­ко не удивило и не поразило, это так и должно было быть потом. Ты не так начал за ней ухаживать. Странная это барышня, как говорят, не знаю, правда ли это: вообще она очень робка и застенчива, одним словом, ничего особенного не представляет, если же ты пригласил бы ее ужинать (непременно при этом условии — только), ты наверняка сказал бы: что за милая, прелестная женщина, pardon, барышня?! Как она мила, весела, остроумна и пр. Как она ни робка и застенчива, а ехать ужинать она со­гласилась бы — в этом отношении она немножко, чуточку эксцентрична. Вообще т-lie (пусть будет так) Иогансон — очень «загадочная натура в один вечер ее положительно трудно узнать, самое меньшее — это ночь! Да, мой дорогой Кокося, петербургские фифиночки не чета московским: все они грубые материалистки, презренный металл у них на первом пла­не /;..7(1.1.)

Маманя Елизавета Васильевна, поверенная в Костины сердечные дела, уговаривала его, чтобы он не убивался так из-за фифиночки. Не могла видеть его в «невдухе». Он переживал свою отставку.

Сочувствуя отвергнутому другу, Сережа советовал:

86

Попроси Дуничку К., чтоб она разделила тяжесть горя пополам: страдать вдвоем и легче, и лучше, и приятнее. Надеюсь, что ты вполне утешишься около nee (1.1.).

Дуничка К. — это Авдотья Назаровна Копылова, горничная Алек­сеевых. Ее взяли в дом из деревни в Семеновской волости Серпуховско­го уезда Московской губернии, когда Костя был гимназистом. Сережа знал, что Дуничка К., Дуняша, как звали ее у Алексеевых, давно «утеша­ла» Костю. И Елизавета Васильевна знала и не противилась этому.

В мае 1883-го Дуничка К. была на сносях.

16 июня 1883 года она родила мальчика, Дуияпшного Володю, как звали малыша у Алексеевых. Его крестили Сергеевичем, как всех детей Елизаветы Васильевны и Сергея Владимировича, и дали фамилию Сер­геев, созвучно отчеству. Володя Сергеев рос вместе с младшими детьми Елизаветы Васильевны в барской детской. В год рождения Дуняшино- го Володи самой Елизавете Васильевне было 42 года, ее младшей доче­ри Мане, Марии Сергеевне Алексеевой, — 5 лет.

Через 19 лет Дуняша, уже немолодая, будет прислуживать Чехо­вым, Антону Павловичу и Ольге Леонардовне, когда те, приняв пригла­шение Станиславского, поселятся на лето в его флигеле в любимовском доме с ушами, и имя Дуняши попадет в «Вишневый сад».

Познакомится Чехов и с девятнадцатилетним Володей Сергеевым, в тот год недоучившимся гимназистом, конторщиком имения, и будет искать в нем черты своего молодого героя.

А продолжение сюжета о Сонечке Череповой, исчезнувшей из по­ля зрения Станиславского в связи с коварной изменой Софьи Витальев­ны, которую он страстно и нежно любил, когда ухаживал за Иогансон, задело своим краем молодого беллетриста Чехова, с которым Стани­славский, разумеется, не был знаком.

Сонечка Черепова почти одновременно с женитьбой Станислав­ского на Лилиной вышла замуж за доктора Николая Ншсолаевича Обо­лонского, лечившего Николая Павловича Чехова, брата писателя, и са­мого Чехова, его университетского приятеля. Оболонский, в отличие от Чехова, совмещавшего медицину и литературный труд, сделал хоро­шую профессиональную карьеру, какой все же не сделал доктор Чехов. Пациентами Оболонского были министры царского двора. Чехов шутя называл Оболонского Стивой, по созвучию с фамилией толстовского героя. Но доктор Оболонский с университетской юности пописывал. И Чехов посмеивался, перефразируя И.А.Крылова, над желанием Нико­лая Николаевича, кроме врачебной, еще и поэтической славы: «Иль за­вистью его лукавый мучил, иль медицинский стол ему наскучил» (11.5:268).

87

Оболонский просил Чехова пристроить его стихи где-нибудь в прессе.

Чехов был на мальчишнике у Николая Николаевича, предшество­вавшем его женитьбе на Сонечке Череповой. «Мне скучно на нее смот­реть, так как я в балете ничего не понимаю и знаю только, что в антрак­те от балерин пахнет, как от лошадей» (11.5:300), — юмор молодого Че­хова грубоват, как у настоящего доктора.

Балет и балерины, кажется, не интересовали Чехова. Впрочем, в неопубликованных записках М.П.Чехова, младшего из пятерых братьев Чеховых, промелькнуло: у Антона Павловича был роман с балериной Мацюлевич. Да и сам Чехов признавался: «Когда я был во 2-м курсе, то влюбился в балерину и посещал балет» (11.5:300).

Он «посещал балет» и разбирался в нем, пожалуй, лучше Стани­славского, из балета не вылезавшего. Он понимал, к примеру, что поло­жение труппы Большого театра безнадежно. Даже когда любимица бра­тьев Алексеевых московская прима Гейтен «выделывала ногами тонко­сти и последние выводы своей балетной науки», — зрительная зала бы­ла пуста, — писал Чехов в петербургском юмористическом журнале «Осколки», обозревая события московской жизни. Станиславский до­кручивал свой роман с Иогансон, гастролировавшей в Москве по при­глашению балетмейстера Богданова, и ничего более не замечал, А Чехов писал, как рядом с петербургской гастролершей, спасавшей слабую труппу, танцевали преждевременно старевшие и опускавшиеся танцов­щицы Большого - «тетушка Ноя и свояченица Мафусаила», язвил он (11.4:172).

О том, что Оболонский женится на кордебалетной танцовщице Большого Софье Витальевне Череповой и о том, что ои у него шафером, Чехов сообщал и А.С.Суворину, и А.П.Ленскому. Все они — братья Че­ховы, Оболонский, Черепова-вторая, братья Алексеевы, сестры Лена и Саша Бостанжогло и кузены братьев Алексеевых братья Михаил и Ва­силий Николаевичи Бостанжогло, Михаил Абрамович Морозов, Сум- батов-Южин и их общие приятели — одновременно были молодыми. И хотя сферы театральной богемы и купеческий мир жили еще обособлен­но, их конвергенция уже началась. Не пройдет и десятилетия, и Стани­славский сотрет грани, отделявшие цивилизованных купцов от творче­ской интеллигенции, вольется в ее ряды и возглавит их, совместив в се­бе самом Алексеева — богатого, авторитетного купца-фабриканта, пра­вую руку городского головы и, быть может, будущего голову, и Стани­славского — профессионального артиста.

С Сонечкой Череповой-Оболонской Станиславский встретился через двадцать лет после их романа, уже знаменитым. Он отдыхал и ле­чился в Кисловодске, где Оболонский практиковал. Станиславскому пришлось нанести Оболонским светские визиты. Он не симпатизиро­

вал обоим, Сонечку нашел «скучной докторшей». А Оболонский не симпатизировал Художественному театру. Чехов утверждал, что Худо­жественный театр не был во вкусе четы. Что-то чуждое в Оболонских было и ему, и Ольге Леонардовне. А Сонечка Черепова-Оболоиская, чуть не ставшая супругой Станиславского, проявляла к нему в Кисло­водске нескрываемый интерес, вызывая ревность мужа.

Конечно, у Константина Сергеевича, недоучившегося гимназиста, в начале 1880-х в голове гулял ветер. «Его увлекающаяся, неутомимо любопытствующая натура часто меняла предметы увлечений, но нико­му и никогда и в голову не приходило двусмысленно улыбнуться [...] из слишком чистого источника вытекали они», — вспоминали те, кто знал его молодым. Они утверждали, что все прекрасное в Художественном театре расцвело из того же неоскудевавшего источника, из его «увлека­ющейся, неутомимо любопытствующей натуры»119.

Смолоду он по-пушкински был молод. И не уставал расточать се­бя. В нем кипела, ликовала молодая жизнь. И все в его присутствии све­тилось, сверкало, становилось праздничным.

Так же легко, зажигаясь и зажигая всех вокруг себя, он исполнял и отдельные поручения Николая Александровича, обнаруживая безус­ловные задатки потенциального лидера — реактивность, решитель­ность, энергию. И Николай Александрович, ведя его за собой, не терял надежды на то, что Костя образумится.

И Костя год от года набирал серьеза, идя след в след за кузеном.

Когда Николай Александрович, получив желанное повышение во власти, пересел из кресла директора-казначея РМО и консерватории в кресло головы, Константин Сергеевич занял в РМО его место.

Совсем юнец, ои заставил слушать себя своих маститых содирек­торов по РМО — С.М.Третьякова, Танеева, Юргенсоиа. И даже самого Чайковского. Не питавший симпатии к Николаю Александровичу, он находил, что «новый директор очень симпатичный».

В течение трех лет новый директор-казначей продолжал начатое в РМО Николаем Александровичем Алексеевым уже совершенно само­стоятельно. Flo под его неусыпным приглядом.

Вникнув в суть дела, Станиславский легко справлялся с повсед­невными обязанностями, решая вопросы покупок, ремонтных работ, ор­ганизации симфонических собраний, школьных классов. И очень скоро, не довольствуясь порученным, стал инициатором постройки при РМО нового концертного зала и консерваторской школьной сцены. Добив­шись финансовой и иной поддержки, он исполнил оба проекта, предва­рительно составив смету денежных расходов, сам руководил строитель­ством и отчитывался за него.

С какого-то момента, вырастая из рамок казначейства, как до него и Николай Александрович Алексеев, ои стал выполнять поручения ди­

89

рекции и более творческого характера, не входившие в его прямые, штатные обязанности. И здесь он проявлял инициативу, вырастая в гла­зах других его содиректоров по РМО. По-прежнему «канителясь с фаб­рикой», он, кажется, больше отдавался делам РМО. Дела шли «отврати­тельно». Ои советовался с А.Г.Рубинштейном, который был «весьма» расположен к сотруднику ведомства покойного Николая Григорьевича, с Саввой Ивановичем Мамонтовым. Савва Иванович для исполнения ведущих партий в итальянском репертуаре его Частной оперы пригла­шал выдающихся итальянских певцов. Войдя в соглашение с Саввой Ивановичем, Станиславский в сезоне 1886/1887 гг. пытался привлечь мамонтовских гастролеров-иностранцев к участию в симфонических концертах, чтобы собирать на них публику, терявшую в эти годы инте­рес к чисто симфонической музыке.

Видя результаты его деятельности, дирекция РМО доверила ему контакты с Максом Эрмансдерфером, дирижером симфонических про­грамм Общества в зале Благородного собрания. Эрмансдерфер, ознако­мившись с выбранными Константином Сергеевичем музыкальными но­мерами, намеченными к исполнению, одобрил их.

Чайковский не разделял музыкальных вкусов Алексеевых, Нико­лая Александровича и Константина Сергеевича, поклонявшихся, как и Владимир Сергеевич Алексеев, таланту и дирижерской манере Эрман- сдерфера. Для эмоциональных стихий и драматизма, пронизывавших музыкальное мышление Чайковского, истолкования Эрмансдерфера были слишком рациональными, слишком сухо-арифметическими, по- немецки рассчитанными. Но Чайковский беспрекословно подписывал все бумаги, которые приносил ему на подпись, с ним согласовывая сро­ки, репертуар и исполнителей симфонических концертов, его молодой «симпатичный» помощник, его содиректор по РМО.

Общаясь с Константином Сергеевичем по службе в РМО, Чайков­ский чувствовал в молодом человеке, похожем на Николая Александро­вича, — высоком, видном, шумном, — кроме обаяния, притягивавшего к нему людей, вызывавшего «симпатию», еще-и мощный созидательный организаторский талант, который он называл «великими дарования­ми», когда говорил о Николае Александровиче. Чайковский не однаж­ды повторял Константину Сергеевичу, что если тот станет певцом, он напишет для него оперу на сюжет о молодом Петре Великом, которого Константин Сергеевич ему напоминал внешне — габаритами и силой, в нем клокотавшей. Константин Сергеевич брал в ту пору частные уроки по вокалу у знаменитого в прошлом певца и педагога Ф.П.Комиссар- лсевского и готовил себя к оперной карьере. Чайковский был убежден, что Константин Сергеевич сможет спеть и сыграть Петра, что он создан для этой роли (1.4:112).

90

Константин Сергеевич при этом конфузился, чего никогда не слу­чалось с Колей.

С оперной карьерой у Станиславского не вышло. Не позволили го­лосовые данные и отсутствие серьезной школы, музыкальной и вокаль­ной. Но то, что он сделал в области драматического искусства, сдвинув его на качественно новый уровень, вполне сопоставимо по масштабу и значению в истории русского театра с реформаторской деятельностью Петра Великого для истории России и Николая Александровича Алек­сеева для истории Москвы.

Предчувствия Чайковского не обманули, хотя он и не дожил до российской и мировой славы своего молодого помощника. Чайковский умер в 1893-м, всего на полгода пережив Николая Александровича, о кончине которого он искрение скорбел.

На посту содиректора Чайковского по РМО Константин Сергее­вич действовал, как и его кузен, без рефлексии и с точки зрения органи­зационной безошибочно верно. Но через три года службы попросил сложить с него звание и обязанности директора-казначея в связи с пе­регруженностью работой в театре Общества искусства и литературы. Домашний театральный кружок стал ему тесен. Собрав вокруг себя опытных любителей, ои всерьез занялся драматической сценой, ориен­тированной на богатого московского зрителя. Театр и студия при нем держались его капиталом и его энергией. Танеев, С.М.Третьяков, Юр- генсон и Чайковский выразили сожаление по поводу его ухода. Но они чувствовали, что и кузена Николая Александровича Алексеева тянет в «сферы, более просторные для его дарования». Удовлетворив просьбу, общее собрание директоров и действительных членов РМО избрало его в члены ревизионной комиссии для проверки отчетности РМО и кон­серватории. Без него уже трудно было обходиться.

Выйдя из РМО не в гласные Московской думы с прицелом на пост головы, как Николай Александрович, или на другой высокий пост, а на собственную сцену в Обществе искусства и литературы, Станиславский, продолжавший действовать в попечительствах и благотворительных фондах, фактически поставил крест на своей общественной карьере.

Она обещала состояться, быть может, не хуже, чем у Николая Александровича. Николай Александрович, наблюдавший Костины ус­пехи на фабрике и в РМО, был доволен его деловыми качествами и ве­рил в его высокое будущее. И с Костиной головой, забитой не тем, чем нужно, как считал Николай Александрович, постепенно улаживалось. Женитьба вытеснила из нее фифипочек. Родители Станиславского и Николай Александрович были счастливы, когда Костя наконец сделал предложение артистке-любительнице, классной даме Екатерининского института благородных девиц Марии Петровне Перевощиковой, по сцене Лилиной, его партнерше в спектакле театра Общества искусства

91

и литературы «Коварство и любовь». Это случилось в мае 1889-го. В ме­щанской трагедии романтика Шиллера Мария Петровна играла Луизу, Станиславский — влюбленного в Луизу Фердинанда. Поцелуй Ферди­нанда и Луизы скрепил и осветил этот счастливый брак, которого так долго и с тревогой, страшась для сына холостяцкой участи его дяди Се­мена Владимировича, ожидали папаня Сергей Владимирович и маманя Елизавета Васильевна.

Может быть, родные предпочли бы видеть рядом с Костей девуш­ку их круга. Богатую купеческую дочку. И родителей Марии Петровны не радовало, что жених их дочери подвизается на сцене. Но семья у Ста­ниславского получилась хорошая, а общение с Марией Петровной до­бавляло ему культуры, недостававшей поначалу в бытовой семейной повседневности. Но ни жена, ни дети не вытеснили из его головы театр, победивший его стремление к общественной карьере, положенной «на­стоящему» купцу, для которой у него были все данные.

Владимир Сергеевич Алексеев очень огорчился, когда Косте на­скучил Алексеевский кружок, где они, развлекаясь и развлекая публи­ку из друзей дома и соседей, вместе ставили спектакли, чаще музыкаль­ные, и где он был незаменим.

Мне не хотелось расставаться с мыслью, что всем нашим опере­точным затеям пришел конец [...] Конец переводам пьес, репетициям, спевкам, раскрашиванию и шитью костюмов и всему тому, что так пле­няло воображение и так волновало нас всех. А какая была труппа! Где это все? Костя ушел! Конец труппе! Я злился, злоумышлял, но это не по­могло. Костя ушел для того, чтобы дальше подниматься в гору и искать свою синюю птицу, —

вспоминал ои позднее, когда Художественный театр отмечал «Си­ней птицей» Метерлинка свое десятилетие (1.2.№6932).

Для него Алексеевский кружок, где они распевали веселые оперет­ки, был пиком, звездным часом всей его жизни. Нигде и никогда боль­ше он не чувствовал себя таким счастливым. Дома, в семье, в Алексеев- ском кружке и еще в Обществе любителей оркестровой, камерной и во­кальной музыки, где ои играл в оркестре первый пистон и первую тру­бу, он распрямлялся душой и расцветал. Он гордился тем, что жил «как настоящий богемец», в атмосфере искусства, музыки, музыкального те­атра, в котором репетировал музыкальные комедии, водевили с купле­тами, оперетки, спектакли эстрадного жанра. Музыкальные спектакли он режиссировал сам. И, может быть, даже лучше, чем Костя: Костя не знал, не понимал музыку так, как он.

Пути двух братьев Алексеевых — Сергеевичей, наследников ста­ринного купеческого рода, начинавших одновременно и вровень, с сере­

92

дины 1880-х расходились. Старший не поспевал за младшим. И снова сходились, когда младший нуждался в помощи старшего.

Владимир Сергеевич отставал от Константина Сергеевича. Во всем. И в деле, и в искусстве, которому оба, так вышло, были преданы больше, чем своим обязанностям по фабрике.

«Моя фабричная работа бесцельна и потому неинтересна», — за­писывал в дневнике Константин Сергеевич (1.16:125). На фабрике он откровенно скучал, как и Володя в своих инспекционных поездках. Он скучал тем больше, чем больший успех приобретал у публики и крити­ки его театр в Обществе искусства и литературы. Его угнетали фабрич­ные будни и положенные ему по статусу одного из директоров товари­щества регулярные торжественные обеды с именитыми купцами.

Провел день, как подобает купцу. Утром фабрика, вечером — обед с купцами [...] Перепились все, кроме меня и Бухгейма [...] потом развозили пьяных, говорили глупые речи, пили брудершафты, рассказывали непри­личные анекдоты [...] вернулся домой с ужасной головной болью, —

жаловался ои жене (1.8:170). Не радовал его и торжественный обед, который давали родовитые московские купцы, самые из них преуспева­ющие, и Станиславский среди них, министру финансов С.Ю.Витте. Другой гордился бы этой встречей. Она выводила приглашенного в «значительные лица». Но спесь, чванство и холопство купцов, состав­лявших большую часть элитного сборища, вызывали его неприязнь.

Скучно и холодно. Рубли, девальвация, валюта, золото!!I Ты понима­ешь, что все это слова, от которых можно замерзнуть, — изливал и Константин Сергеевич, как и Владимир Сергеевич, свою тоску в письме к жене. — Музыка, звон посуды, откупоривание бутылок, глупые тосты и остроты, вся соль которых неприличные слова [...] Как все мне показа­лись смешны, скучны и бездарны! Ах [...] как отчаянно невыносимо весь вечер корчить из себя делового человека и проговорить об деньгах! Ни од­ного живого, искреннего и талантливого слова не сказали паши избран­ные купцы, но надо было сидеть на виду у Витте для того, чтобы он ви­дел и сознавал, что мгя ему благодарны за какую-то пошлину. Целый ве­чер я просидел и делал вид, что понимаю и интересуюсь тем, что он го­ворит (1.8:182 — 183).

Впрочем, в том, что ои не понимал сути реформ Витте и их значе­ния для развития российской экономики, а только делал вид, что пони­мал, была, скорее всего, поза. Станиславский рисовался перед Лилиной, изображая себя модно разочарованным. Чистым идеалистом. В ту пору он был одержим идеей строительства домашнего, семейного христиан­

93

ского мирка, во всем отделенного от грубо-материалистического, от ре­альности, и звал жену последовать туда за ним. В этом супружеском со­юзе, в отличие от пары Владимир Сергеевич и Паничка, лидировал муж. «Пусть думают другие, что мы сумасшедшие идеалисты, но если забыть традиции и законы, писанные людьми, а не Богом, и руководствоваться одним заветом последнего, у нас создастся и окрепнет симпатичный и поэтичный мирок», — философствовал он в том же письме к жене, в ко­тором описывал ритуальный обед с Витте.

Он отлично разбирался в канительном деле, как и в рублях, в де­вальвации, в валюте, в золоте и в системе пошлинных льгот, разработан­ных Витте. Николай Александрович не ошибся в нем.

Но чем больше он скучал в материальном мире, днем — на фабри­ке и вечерами — на служебных раутах, тем больше усилий вкладывал в реорганизацию товарищества и техническое переоснащение фабрики. Тут он находил на время творческую цель, стимулировавшую его дея­тельность.

Оставшись после смерти отца и Николая Александровича факти­чески единственным толковым и рачительным хозяином фамильного дела, способным воспринять требования торгово-промышленной конъ­юнктуры и ответить на запросы рынка, развивавшегося в России с кон­ца XIX века, он вместе с инженером А.Шамшиным провел объединение фабрик «Владимир Алексеев» и «П.Вишняков и А.Шамшин», стал во главе объединенной дирекции и правления товарищества и преобразо­вал канительное производство в кабельный завод, оборудовав его по по­следнему слову мировой техники. Предварительно ои ознакомился с ней, закупил ее в Европе и заставил младшего из братьев Алексеевых Бориса Сергеевича стажироваться на заводе в Германии, работавшем на станках подобного рода. Борис Сергеевич должен был впоследствии за­менить его на фабрике, как младший старшего.

Талант Станиславского сверкал в товариществе. Его предки — дед, дядья Владимировичи и отец владели только счетами и гроссбухом. По­жалуй, и Николая Александровича, слишком и всерьез отдававшегося общественной деятельности — в ущерб фабричной, Константин Сергее­вич в фамильном деле оставил позади себя, опередив его в знании со­временного производства и управлении им.

Но неодухотворенная фабричная повседневность, пусть и ультра­современная, когда завершился процесс технического перевооружения производства, перестала удовлетворять его. Приумножением капитала, дарованным ему с рождения, он, конечно, занимался как положено, но оно не могло дать его жизни смысл. «Я чистосердечно не боюсь лишить­ся средств. Не будет денег, так пойду на сцену. Поголодаю, но зато поиг­раю всласть», — записывал он в дневнике в 1890-м (1.16:125). На фабри­ке ои не находил выхода тому, что томило, что рвалось наружу.

94

Проведя в первой половине 1890-х реорганизацию фабричного производства, Станиславский фактически освободил себя от него, оста­вив себе лишь председательство на заседаниях объединенной дирекции фабрик «Владимир Алексеев» и «П.Вишняков и А.Шамшии», и сосре­доточился на театре. Жена не препятствовала ему. Напротив, помогала. И сама участвовала как актриса в его спектаклях в театре Общества ис­кусства и литературы. Все проблемы будней и «возню» с покупателями Станиславский взвалил на брата, на нового техника, им привлеченного в дело, и на новых компаньонов. В его руках оставались лишь бразды правления — вплоть до Октябрьской революции 1917 года, когда совет­ская власть все фабрики и заводы национализировала, сменив бывших владельцев-эксплуататоров на новых хозяев из тех, кто был никем, на партийно-большевистское начальство. Вот тогда-то и пришлось ему по­голодать. Все лишения, выпавшие на долю «бывшего», Станиславский перенес кротко: театра, где царил томивший его дар, у него так никто и не отнял, хотя он из частного превратился в государственный.

Владимир Сергеевич молился на Костю. Сам безынициативный, он был идеально-надежным исполнителем. На это его природных дан­ных и опыта хватало. На него можно было положиться. Ои добросове­стно тянул лямку солидного, процветавшего фамильного дела и семей­ного долга, заведдаиного Алексеевым — Сергеевичам их ираотцами. А дома музицировал. Это замечательно ремонтирует нервы, — объяснял он Паничке. В музыке была его отдушина.

Ведь ои любил искусство не меньше Кости, и музыкальный дар ему не изменял. Только Костю не устраивала участь «богемца», которой довольствовался Володя, и у Володи не было Костиной Божественной природы.

Из всех дарований Станиславского самым выдающимся, наверное, было в нем его непосредственное чувство жизни.

Оно есть у всех, у каждого.

У него оно было его гением.

Свой мощный, божественный дар, свой гений Станиславский унаследовал от предков-купцов, сделанных, как понимал он сам, из «девственного, свежего, здорового, крепкого, первобытного сырого ма­териала, прекрасного по качеству», еще не утративших связи в годы его детства с породившей их почвой (1.4:504). Только у его предков этот первобытный богатый материал находился в периоде брожения, в хао­тичном состоянии, и потому они нередко «представляли собой страш­ные, необъяснимые, непонятные для культурного мира человеческие существа с «карамазовскими» элементами бога и черта в душе».

Это из набросков к «Моей жизни в искусстве».

95

Он и сам в ранней юности походил на таких дикарей, только при­влекательных, живя как в лихорадке в погоне за фифиночками, меняв­шимися около него с калейдоскопической быстротой.

Он импульсивно следовал порывам и перепадам в настроении, не думая ни о последствиях, ни о боге, пи о черте, ни о вечности. Эта им­пульсивность, взрывчатость, отсутствие в ранней юности «задерживаю­щих центров», как у Николая Александровича Алексеева, и подвержен­ность «невдуху», свойственная Алексеевым — Сергеевичам, долго оста­вались в нем.

И так же безудержно хаотично предавался он художественным впечатлениям, кружась в вихре московских развлечений, вдохновенно перебегая из театра Мамонтова с его певцами и художниками в италь­янскую оперу, из Малого театра на спектакли европейских гастролеров

* Сальвини, Росси, мейнингенцев. И играл он все подряд: легкомыс­ленные водевили, оперетки — и серьезную драму.

Но по мере того как прорезалось его артистическое призвание, он стал выбирать для себя то, что питало, что культивировало его гений.

Его непосредственное чувство жизни, этот Божественный дар, до­ставшийся ему от предков, был огранен, в отличие от них, его артисти­ческим призванием. Оно, это чудо природы в нем, подчиняло себе и его личность, и все, к чему оно прикасалось. Оно было сильнее и умнее его. Оно вело, направляло его, диктовало его поступки в частной жизни. И все, что он делал на сцене как актер и как режиссер.

Он был самим собой, «по-карамазовски» хаотично и неумело про­являясь в своей будущей профессии, востребовавшей его гений. Но ес­ли ои поначалу и подражал актерам Малого театра и гастролерам, выби­рая образцы для копирования, то подражал не театру, а живой, божест­венно живой жизни, которую умели принести на сцену Ленский, Сама­рин или Сальвини, а он еще не умел. Мастера сцены учили его, не имев­шего профессионального образования, азам профессии. Вернее, он сам учился у них, шлифуя свою природу.

Он не ленился, отдаваясь так же радостно, как околобалетной жиз­ни, собственным ролям — репетиционной и черновой работе, набирая опыт, удивляя работоспособностью родных, Володю, который музици­ровал, когда хотелось. А если не хотелось, Володя манкировал, как гово­рили тогда, своими обязанностями по театру, вплоть до того, что мог со­рвать спектакль в кружке.

Разница между нами была большая, — вспоминал Владимир Серге­евич Алексеев, поздравляя брата с десятилетием Художественного теа­тра. — Все скучные вещи, подмостки, переделки пьес и т.п. — все это я ос­тавлял тебе, себе же брал, что повеселее. Сколько терпения и упорства надо было иметь, чтобы устраивать, кроме спектакля, декорации, ил­

96

люминации, эстрады для музыки и т.д. Все это предоставлялось делать тебе (1.2.№ 6932).

Оно, это чудо, это божественное начало в нем, освещало, одухотво­ряло — очеловечивало все то, что ои делал на сцене, начиная с домаш­ней, алексеевской, и отметало все то, что ущемляло и оскорбляло не­правдой, ложыо, фальшью его непосредственное чувство жизни, его бессознательное, которое по мере его самоопределения, человеческого и артистического, выходило на уровень сознания. Оно было для него кри­терием искусства с его ранних лет до старости. Оно требовало и от него самого, и от его братьев, сестер и друзей-любителей естественности на сцене. Сначала — в пустеньких водевилях и оперетках, где можно было бы обойтись и без нее. Потом — в «Плодах просвещения» Толстого и в «Фоме» по Достоевскому, в «Скупом рыцаре» Пушкина и в «Отелло» Шекспира, в пьесах Островского и Писемского, в «Коварстве и любви» Шиллера, в «Польском еврее» Эркмана-Шатриана, в «Уриэле Акосте» Гуцкова... И даже в фантастической сказке Гауптмана «Потонувший ко­локол» с лешими и водяными. Станиславский поставил в театре Обще­ства искусства и литературы двадцать больших спектаклей.

На Владимире Сергеевиче природа отдыхала.

Хотя они с братом произрастали из одного корня и вместе росли.

У добропорядочного и благонамеренного Владимира Сергеевича Алексеева не было ни Костиного гения, ни Костиного характера, и он, один из директоров дедовской «канители», остался музыкантом-люби­телем, аккомпанируя дома друзьям-певцам. Среди них были Шаляпин и Собинов. И сам он с обаятельной застенчивостью напевал шансонет­ки, всегда извиняясь за их незатейливость. Больше всего на свете ои лю­бил эти уютные домашние посиделки с застольями и музицированием.

И всю жизнь до Октября 1917-го по ночам, после трудового дня, требовавшего его личного\_ присутствия и участия, в отличие от Кон­стантина Сергеевича, и за границей, в Европе, где он любил бывать и бывал каждый год, а то и по два-три раза в год, отдыхая и путешествуя, один, с женой, с детьми, — ои переводил тексты оперных партий и хоров с европейских языков: с французского, немецкого, итальянского, испан­ского. Занимаясь этим с юности, с Алексеевскою кружка, он в свои зре­лые годы обладал энциклопедическими знаниями в мировой оперной и опереточной музыке и специфике вокального искусства.

Все это очень пригодилось ему после «Великого Октября», когда он лишился и фабрики, и своих хозяйских мест в дирекции объединен­ных фабрик и в Даниловской прядильне, кормивших и его, и его семью, и семьи его сестер, ответственность за которых он по традиции, по при­родной душевной доброте и благородству старшего взваливал на себя и тогда, когда ему было трудно. Невыносимо трудно.

97

1. **Бродская, том 1**

**ГЛАВА 2**

**ДРУГАЯ ЖИЗНЬ: «БЕЗОТЦОВЩИНА»**

А.П.ЧЕХОВ, В.И.НЕМИРОВИЧ-ДАНЧЕНКО И ИХ МОСКОВСКИЕ ЛИТЕРАТУРНЫЕ ОТЦЫ

Станиславский, Чехов и Немирович-Данченко — сверстники.

Станиславский на три года младше Чехова.

Немирович-Данченко и Чехов — погодки. Один родился в декабре 1858-го, другой — в январе 1860-го.

Эти три имени неотделимы в России каждое — от двух других.

Литераторы Чехов и Немирович-Данченко познакомились в сере­дине 1880-х. Люди сходно складывавшихся биографий, они могли бы сойтись и раньше, в начале 1880-х. Но не сошлись. Больше того. Неми­ровичу-Данченко пришлось приложить немало усилий, чтобы добиться расположения Чехова.

Станиславский познакомился с Чеховым и Немировичем-Данчен­ко в конце 1880-х.

Еще десять лет понадобилось для того, чтобы в 1898-м случилась их творческая встреча.

Почти двадцать лет, предшествовавших созданию творческого со­юза Станиславского, Чехова и Немировича-Данченко, все трое шли на­встречу друг другу, меняясь в заочном встречном движении.

Процесс этот не оборвался и в их трио, скрепленном взаимной не­обходимостью друг в друге, но и конфликтном.

На то их союз — треугольник.

Треугольник-трио существовал шесть театральных сезонов их сов­местной работы в Художественном театре. Сохраняя в нем свои голоса и собственную сольную партию, Станиславский, Чехов и Немирович- Данченко шесть лет — с 1898-го по 1904-й - «шлифовались» друг о дру­га, как говорил Станиславский.

Он «шлифовался» больше двух других сторон.

Но именно ои дал возможность Чехову и Немировичу-Данченко пройти при жизни и после нее сквозь медные трубы. Счастливую воз­можность, которая редко выпадает на долю кабинетных литераторов.

Сквозь огонь и воду Чехов и Немирович-Данченко прошли сами.

Почти двадцать лет до открытия Художественного театра, соеди­нившего Станиславского с Чеховым и Немировичем-Данченко навсег­да в пространстве истории русского искусства, молодые люди петляли в Москве по одним и тем же улицам: по Леонтьевскому, по Кузнецкому мосту, по Тверской и Тверскому бульвару от памятника Пушкину до Большой Никитской, по Театральной площади, по Каретному ряду. Пе­

98

редвигаясь с конца 1870-х по одним и тем же точкам на театральной карте города, — театр их исподволь соединял, сводил, — они сталкива­лись, быть может, лицом к лицу: на драматических спектаклях в Малом; на операх, балетах и на иностранных гастролерах в Большом; на пред­ставлениях в увеселительном саду Эрмитаж и опереттах у Лентовского.

И разбегались по окончании представлений в разные стороны.

Чехов приходил и уходил пешком. На извозца, как и на что-нибудь менее ветхое, чтобы сменить изиосившийся сюртук, не было денег.

Немирович-Данченко приезжал и уезжал на койке. И ворчал, что она всегда переполнена и опаздывает.

Станиславского привозил с Садовой Черногрязской у Красных во­рот и дожидался экипаж на мягких резиновых шинах.

Эта тема — экипаж на резитах как символ житейского благополу­чия — бытовала в разночинной писательской среде. И Чехов, сын разо­рившегося лавочника, и Немирович-Данченко, родом из обедневших дворян, принадлежали к ней. Один из персонажей раннего романа Не­мировича-Данченко «На литературных хлебах», известный немолодой писатель-народник Тростников, говорил молодому коллеге, задумавше­му написать первую повесть, что если его мечта — сладкий литератур­ный хлеб, то есть свои лошади и коляска на шепоте, — не быть ему ли­тератором. Самого Тростникова в 1880-х плохо печатали, а он не согла­шался изменить своим общественным и литературным идеалам, не имевшим спроса, и потому бедствовал.

Коляской на шепоте ни Чехов, ни Немирович-Данченко так и не обзавелись, даже когда стали знаменитыми.

Почти двадцать лет культурно-театральная Москва нивелировала изначальные, исходные различия между Чеховым и Немировичем-Дан­ченко, выявляя их общность, но не стирая при этом их индивидуально­стей.

Почти двадцать лет Москва сокращала расстояние — пропасть, от­делявшую неимущих провинциалов Чехова и Немировича-Данченко, приехавших в конце 1870-х поступать и поступивших в университет, — от Станиславского-Алексеева, недоучившегося гимназиста, служащего конторы собственной фабрики, актера и режиссера-любителя, коренно­го москвича, рожденного в 1863-м потомственным почетным граждани­ном города.

Немирович-Данченко стал москвичом в 1876-м, Чехов — в 1879-м.

Одного прошения на имя ректора и свидетельства об окончании классической гимназии было достаточно, чтобы стать студентом. Сво­им выпускникам, поступавшим в университеты, провинциальный город платил стипендию. На нее можно было жить. На университетскую сти­пендию и грошовые литературные гонорары Чехов кормил в Москве

99

7\*

родителей, сестру и младшего из пятерых братьев Чеховых — гимнази­ста Михаила Павловича.

Чехов и Немирович-Данченко учились в университете в лучшие его годы — до толстовских указов, лишивших университет автономии. До 1883-го действовал либеральный университетский устав, принятый в 1863-м.

«Университет казался мне какой-то цветущей благоуханной доли­ной после трудной и нудной гимназии. Лекции, которые не всегда нуж­но было посещать, много свободного времени, новое общество, новые товарищи, интересные профессора — все это создавало атмосферу, ок­рылявшую меня», — вспоминал один из бывших студентов, поступив­ший в университет в эти годы1.

«Непременно по медицинскому факультету иди, уважь меня, са­мое лучшее занятие», — просила Чехова мать (11.17:36). И Чехов, ува­жив мать, выбрал медицину.

Немирович-Данченко, окончив гимназию, метался между филоло­гическим, математическим и юридическим факультетами и подал про­шение на два: на математический — из-за стипендии, учрежденной здесь для уроженца Кавказа, и на юридический.

По математике он имел в гимназии «отлично», на стипендию мог претендовать и получил ее.

«Политическую экономию всякому учить следует», — рассуждал он, отбросив подходящий для его гуманитарных данных и литературно- театральных интересов вариант филологического, на котором слишком много «латыни и Греции». Латинский и греческий отвратили его в гим­назии. В учебных программах классических гимназий этим мертвым языкам отводилось слишком много часов.

И Чехов не любил греческого. Год он учился в греческой школе и именно из-за греческого остался на второй год: не сдал в 1875-м переэк­заменовки по языку. И, отстававший от Немировича-Данченко на год по возрасту, отстал от него еще на год московской жизни. И еще на год. Чехов — дважды второгодник. А латынь пригодилась ему на медицин­ском.

Немирович-Данченко университета не кончил. Очень скоро пред­почел несладкие «литературные хлеба» — университетской стипендии, которой на первых порах воспользовался. Он едва ли прослушал один курс и на математическом, и на юридическом факультетах, хотя в 1935 году, видимо, запамятовав или желая придать своей образованности бо­лее весомый характер, сказал о трех: «Перебравшись кое-как на четвер­тый курс, я уже перестал ходить в университет, мне было совсем не до этого» .

А Чехов исправно посещал лекции, анатомичку, морг, лаборатор­ные и практические занятия в больницах, изучал историю врачебного

100

дела в России, собирая материалы к задуманной в университете книге, вовремя и успешно сдавал зачеты, письменные курсовые работы и экза­мены и в 1884-м получил диплом лекаря и уездного врача, которым все­гда гордился.

Может быть, к медицине подтолкнул Антона Павловича его стар­ший брат Александр Павлович, выбравший в университете естествен­ное отделение на физико-математическом факультете. А может быть, его вдохновил тургеневский Базаров, который занимался в университе­те естественными науками. К Базарову, больному и умиравшему от за­разы, и к Базаровым-старичкам, безутешным в родительском горе, Че­хов испытывал нежные чувства.

Он и сам в юности походил на Базарова.

«Положительный, трезвый, здоровый, ои мне напомнил тургенев­ского Базарова» — с таким Чеховым познакомился в Петербурге в 1887- м художник Репин. В ту, первую встречу с Репиным Чехов рассказывал, как, будучи деревенским земским врачом, он вскрывал покойников, и художника поражало полное отсутствие в нем сантиментов и рисовки (11.21:84).

У него был «здравый, твердый, строго логический ум»; «враг вся­кой априорности», он ничего не принимал на веру и всякое явление подвергал «атомистической проверке», — писал о Чехове Амфитеатров

* романист, публицист и мемуарист, сын протоиерея, настоятеля крем­левского Архангельского собора. Амфитеатров много писал о Чехове и их общей литературной молодости. И при жизни Чехова. И после его смерти. Ои пережил Чехова на три с лишним десятилетия, как и Немирович-Данченко. И каждый раз, подбираясь к индивидуальности приятеля, Амфитеатров-мемуарист возвращался к образу тургеневско­го Базарова, «типического аналитика-реалиста»: Чехов - «сын Базаро­ва»; как и Базаров, он «обладал умом исследователя»; «сентиментально­сти в нем не было ни капли»; как тип мыслителя-интеллигента, ои тес­но примыкает к Базарову'1. Хотя одним Базаровым индивидуальность Чехова и у Амфитеатрова не исчерпывалась.

Чехов, уроженец Таганрога, и Немирович-Данченко, выросший в Тифлисе, строили свою жизнь самостоятельно, без опоры на родитель­ское наследство, материальное и духовное. Будущие соратники Стани­славского, двигавшегося по стопам отцов и дедов, — безотцовщина, сло­вом восемнадцатилетиего Чехова. Приложенное к «детям», персонажам ранней, не опубликованной при жизни Чехова пьесе без названия, к младшим Платонову, Глагольеву, Войницеву, Трилецкому, да и к самому Чехову, слово это - безотцовщина — появилось в лексиконе драматурга в связи с тургеневскими «Отцами и детьми» и в устах «сыновей» по от­ношению к «отцам» означало: «Я разошелся с ним, когда у меня не бы­ло еще ни волоска на подбородке»'1.

101

А Немирович-Данченко - безотцовщина буквальная: он вырос без

отца.

Дети, не имевшие в отцах ни материальных, ни духовных опор, ощущали социальное сродство с тургеневскими разночинцами, моло­дыми двадцать лет назад, и осознавали через них свой духовный род, идущий не от родителей, а от тургеневского героя, от Базарова, Рудина, Дворецкого, Инсарова.

Отца родного Чеховы-дети боялись. Самодур, деспот и религиоз­ный фанатик, Павел Егорович розгами принуждал одаренных малолет­них и подраставших сыновей, внутренне сопротивлявшихся насилию, к сидению в холодной лавке и к изнурительному стоянию на молебнах и по ночам в церковном хоре.

Когда Антону Павловичу исполнилось шестнадцать, Павел Егоро­вич стал разгильдяем. Разгильдяем в прямом смысле слова. Купец тре­тьей гильдии, потом второй, начавший в 1857-м в Таганроге с бакалей­ной торговли, потом владелец лавки колониальных товаров, Павел Его­рович в 1876-м обанкротился, лишился членства в гильдии и лишил своих сыновей — молоденьких купчиков — полагавшихся им льгот.

Старшеклассник Чехов — и безотцовщина, и беспризорник.

В 1876-м его отец и мать, прихватив младших детей — Михаила и Марию, бежали в Москву. Павел Егорович спасался от долговой тюрь­мы, ему грозившей. Ивана Павловича и Антона Павловича с собой не взяли. Иван Павлович перебрался в Москву через год. Антон Павлович оставался в Таганроге один — доучиваться в городской гимназии. Роди­тели ждали его выпускной аттестат, дававший право на университет­скую стипендию. Оттого и держали в Таганроге. Антон Павлович про­делал тот же маневр, что и Николай Григорьевич Рубинштейн - в свое время. Концертировавший с малых лет музыкант-вундеркинд, сын куп­ца третьей гильдии, промотавшего состояние, Рубинштейн поступил в университет, все годы жил на стипендию и, окончив его, получил еще и положенное выпускнику спасительное дворянство, избавлявшее от сол­датчины.

На старших сыновей — Александра Павловича и Николая Павло­вича — нельзя было положиться. Павел Егорович и Евгения Яковлевна Чеховы рассчитывали на подраставшего Антона.

Александр Павлович Чехов, 1855 года рождения, получив универ­ситетский диплом, перебрался в Петербург, обзавелся семьей, где-то служил и занимался литературой. Пописывал под псевдонимом Агафо- под Единицын в «мелкой прессе», как говорили тогда, — в ежедневных газетах и еженедельниках.

Николай Павлович, 1858 года рождения, не одолевший гимназиче­ского курса, вольнослушатель Московского училища живописи, ваяния и зодчества, мало того, что не имел стипендии - стипендии, учреждеи-

102

иые для выпускников классических гимназий, платил студентам только университет. Николай часто упускал заказы от иллюстрированных юмористических изданий, где получал гонорары как художник. Мимо уплывали и тысячные заказы, как говорил Антон Павлович, на роспись декораций для летних московских театров, поступавшие Николаю и его дружкам-художникам от частных антреприз. Николай не отвечал ре­дакции или антрепренеру вовремя. Или, взяв аванс, исчезал. Он едва ли мог в косом состоянии предлагать свои услуги, таковы особенности его косого организма, — объяснял Антон Павлович странное для работода­телей поведение брата.

Балалаечнее Николая трудно найти, — сокрушался Антон Павло­вич, наблюдая, как Николай в Москве шалаберничавт и как «гибнет хо­роший, сильный, русский талант, гибнет ни за грош»5.

Современники называли Николая Павловича Чехова рано сгорев­шим русским гением.

Александр тоже страдал запоями.

Этот порок, поразивший Александра и Николая, появился, считал Антон Павлович, «от плохой жизни», от их таганрогского детства, в ко­тором авторитарно царил отец.

Павел Егорович сломал Александра и Николая.

Антон Павлович оказался крепче старших братьев. Выдавливая из себя «раба» таганрогской неволи, он сумел стать самим собой, адекват­ным своему таланту.

Сын разгильдяя, безропотно исполнявший обряд послушания, Ан­тон Павлович три года от своих шестнадцати жил в Таганроге один, за­рабатывая частными уроками и репетиторством. И только пасхальные каникулы проводил у родителей в Москве. Москву ои полюбил за Кремль и Малый театр. В один из приездов видел, наверное, в Малом Ермолову. А может быть, до него докатилась ее слава первой из моло­дых артисток московской сцены. Ей, чудак, послал свою «Безотцовщи­ну» с ролью молодой вдовы-генеральши, которая хохочет, когда ей хо­чется плакать и застрелиться. Это из его текста. И получил пьесу обрат­но. Скорее всего, непрочитанной.

Три года мальчик-гений, не ведавший, как пушкинский Моцарт, о своей гениальности, закодировавший в «Безотцовщине» все свои боль­шие пьесы — от «Иванова» и «Лешего» до предсмертного «Вишневого сада», — ждал, когда можно будет перебраться в Москву насовсем. Три года, выброшенный из привилегированного купеческого сословия, он жил в Таганроге беспризорником с затаенной мечтою о Москве Кремля и Малого театра.

В стремлении в Москву Чехов был не одинок. Побывать в Москве или Петербурге «для тысячей провинциалов [...] было таким же событи­ем, как путешествие в Мекку или Медину для казанского татарина, —

103

свидетельствуют современники Чехова. — Огромные расстояния, труд­ности сообщений, привычная неподвижность русского человека, пус­тившего корни в далеких и глухих окраинах, а рядом с этим вечное уст­ремление духа в туманную даль, мечтания о лучшей красивой жизни, которая неизменно связывалась в душах провинциалов с представлени­ем об единственных почти культурных центрах, где кипит жизнь и вся­ческое творчество духа человеческого», — объяснял тягу провинциалов в Москву и Петербург драматург Чириков, знаток быта и людей россий­ских окраин6.

Мечта Чехова о Москве выплеснулась через много лет, соединив­шись с его ялтинской тоской, в «Трех сестрах» Прозоровых с их навяз­чивой идеей о счастье: «В Москву! В Москву!»

В Москве, где счастливец Станиславский динамично развивался в лоне отцовско-дедовских традиций — житейских, нравственных и рели­гиозных, погодки братья Чеховы Николай и Антон - безотцовщина — мыкались полунищими разгильдяями. Пока Антон Павлович не выта­щил семыо из бедности и полуподвалов.

К этому времени Павел Егорович умерился и притих, материально зависимый от сына.

Себя и Николая, переписанных из купеческого сословия в мещан­ское, Чехов так и именовал в быту, в обиходе, шутя: разгильдяями. На таганрогском жаргоне это словцо означало: не приписанный к сообще­ству, отдельный, вольный, счастливый своей свободой.

Николай точно был разгильдяем. Он со своей свободой не справил­ся. В ней погиб его талант.

Талант Антона Павловича в ней расцветал по мере того, как он раз­рубал зависимость от отцовских догм, вбитых в детское бессознание, и вырабатывал собственную мораль русского интеллигента, скроенного по тургеневским образцам, - с поправками в ней на историческое и ли­тературное время, отделявшее молодых 1880-х от тургеневских «нигилистов» Базарова и, Рудина, молодых двадцать лет назад.

Немировичу-Данченко, выросшему без отца, повезло чуть больше, чем Чехову, таганрогскому беспризорнику. Он унаследовал культурные ценности своего обедневшего дворянского рода. Они достались ему от матери. Это и была та сила, которая счастливо решила и собственную судьбу Немировича-Данченко, и судьбу двух художников -- Чехова и Станиславского, которых ои соединил. Без него, без его театральной культуры, фундамент которой был заложен в детстве, этот союз мог бы не случиться. Слишком издалека и из разных концов географического, социокультурного и духовного пространства начинали эти трое свой встречный путь.

Мать Немировича-Данченко приобщила детей к музыке и театру. Брат и сестра Владимира Ивановича, «опьяненные», по его слову,

104

театром, стали артистами. И Владимир Иванович поигрывал на люби­тельских сценах. И не без успеха. В летние каникулярные месяцы гим- иазист-старшеклассник и студент первых московских университетских лет, Владимир Иванович, примкнув к какой-либо из антреприз, объез­жал вместе с нею южные города России. Он играл роли первых любов­ников в Гифлисе, Пятигорске, Ростове-на-Дону и в солидном люби­тельском московском Артистическом кружке, созданном Островским, другими литераторами и Н.Г.Рубинштейном в 1865-м. Он тоже, как брат и сестра, подумывал об артистической карьере. Но не отважился на нее. Мешал маленький для героя-любовника рост. Другие роли его не привлекали.

Зато актерскую братию 1870-х, колесившую по России от Вологды на севере до Керчи, Таганрога и Тифлиса на юге, он знал не хуже Остро­вского, сражавшегося за реформы в театре, театральной школе и теат­ральном деле. И в журналистике, с которой начиналась его литератур­ная карьера, он дебютировал статьей о проблемах провинциальных ан­треприз. Ои знал их изнутри.

Театр и музыка в интересах и ранней специализации Немировича- Данченко — от матери.

Литературой заразил его старший из братьев, Василий Иванович. Он старше Владимира Ивановича почти на 15 лет и печататься начал в 1874-м.

Василий Иванович Немирович-Данченко в 1855-м, до рождения Владимира Ивановича, был помещен в кадетский корпус в Москве, в 1862 году окончил его, в 1863-м переехал в Петербург, поступил в уни­верситет и осел в столице. К Владимиру Ивановичу он испытывал род­ственные чувства, и чем старше становился младший, набирая в Моск­ве собственную писательскую силу, тем братья Немировичи-Данченко

* очень разных литературных дарований и принадлежавшие к разным писательским генерациям — становились человечески ближе. Они оба нуждались друг в друге.

В гимназические годы Владимира Ивановича Василий Иванович в Тифлис не приезжал, но оказывал влияние на младшего - своим сто­личным литературным именем и «этажеркой», заваленной его книгами. Фигура брата — «первого русского поэта, первого бойца на рапи... то бишь за великие идеи, знаменитого корреспондента, известного рома­ниста, бытописателя, этнографа, географа; ценителя музыки и величай­шего знатока женского сердца» — с детства маячила перед Владимиром Ивановичем. Это из признаний младшего старшему, чуть шутливых, снижавших пафос7. Шутка была нормой общения и в семье Немирови­чей-Данченко, и среди братьев Чеховых, вырвавшихся на волю. «По­верь, что я всегда стремился быть достойным подражателем своего та­лантливого брата», — писал Владимир Иванович Василию Ивановичу,

105

осознав себя в Москве писателем, но «ничтожным», маленьким сравни­тельно с Василием Ивановичем8.

Фамилией Немировича-Данченко Владимир Иванович гордился.

В Москве она помогала ему на первых порах.

Как и Чехову фамилия Александра Павловича.

В юные годы, в последние таганрогские и первые московские, ког­да Антон Павлович пробовал свое перо, Александр был для него абсо­лютным авторитетом. «У нас [...] принято пишущих считать очень ум­ными людьми», — философствовали помещики из «Безотцовщины» — местная дворянская интеллигенция и купцы-коммерсанты, тянувшиеся к культуре9. Антон Павлович даже подписывался в Москве, когда при поддержке «пишущего», а потому и «умного» старшего брата стал печа­таться в юмористических журналах, как Брат моего брата — в честь Александра Павловича.

На правах умного человека и опытного литератора Александр ре­цензировал гимназическую «Безотцовщину» Антона.

В зрелые годы Антона Павловича Александр Павлович возмущал­ся тем, что он, старший, шел в каком-то литературном словаре как брат Антона Павловича Чехова.

Младший отшучивался: рассказы Александра пахнут ленью.

Уже к середине 1880-х он оставил брата позади себя. Хотя еще не­много отставал от Владимира Ивановича Немировича-Данченко, опе­режавшего его на три литературно активных года московской жизни. Чехов в 1879-м только «прилетел» наконец в вожделенную Москву. «Прилетел» — так он стремился в Москву Кремля и Малого театра. А Немирович-Данченко уже в 1877-м служил в московской «Русской га­зете», с 1878-го — в театральном отделе «Сцена и кулисы» юмористиче­ского журнала «Будильник», а с 1879-го, не прерывая работы в «Бу­дильнике», исполнял обязанности секретаря редакции московской газе­ты «Русский курьер», издававшейся на средства купца Н.П.Ланина, владельца фирм шампанского и шипучих фруктовых вод и авторитет­ного гласного Московской думы. В «Русском курьере» Немирович- Данченко, помимо штатного секретарства, вел две рубрики: информа­ционную «Театр и музыка» и обзорно-аналитическую «Драматический театр». И сам как автор писал для них.

«Прилетев» в Москву, — Немирович-Данченко тоже мечтал в сво­ем Тифлисе о белокаменной, — провинциалы Чехов и Немирович-Дан­ченко сразу включились в ее культурную жизнь. И они с детства были «опьянены» музыкой и театром, как Станиславский, несмотря на соци­альную ущербность — сравнительно с ним. Станиславский имел все луч­шее, что было в Москве. Но и тетка-провинция, — шутил Чехов над сво­ей провинциальностью, — ее местная власть заботилась о культуре го­родского населения. Местное самоуправление, введенное российскими

106

реформами 1860-х, ориентировало его на столичные и московские образ­цы, музыкальные и театральные. Российская провинция губернских и уездных центров стремилась не отстать от Москвы и Петербурга.

Музыка звучала в городских садах.

В южных городах она звучала до поздней осени.

Городской сад миллионера грека Алфераки в Таганроге и подоб­ный ему в Тифлисе намного уступали Эрмитажу Лентовского и другим увеселительным садам Москвы и ее окраин. Но гимназисты братья Че­ховы, Антон и Николай, бесплатно слушали у Алфераки итальянский оркестр, заезжих европейских музыкантов, оперетты Лекока, Оффенба­ха, Зуппе, Легара. И Немировича-Данченко волновали дразнящие напе­вы, разносившиеся по Тифлису из-за ограды городского сада. Выход­ные арии из оперетт и мотивы из популярных оперных арий впоследст­вии часто лезли ему в голову. Он не мог отделаться от них.

А городские театры дублировали репертуар столичных сцен, клас­сический и современный.

Но «только в провинции любили театр по-настоящему. Преувели­ченно, трогательно, почти самоиожертвенно, и до настоящего, востор­женного одурения. Это была одна из самых сладких и глубоко проник­ших в кровь отрав, уход от повседневности, часто унылых и прозаичес­ких будней, в мир выдуманного, несуществующего, сказочного и празд­ничного миража», — вспоминал младший современник Чехова и Неми­ровича-Данченко А.П.Шполянский, выходец из Херсонской губернии, поэт и фельетонист, известный в России 1910-х и в эмиграции как поэт- сатирик Дои-Аминадо10.

Для Чехова-подростка городской театр был светлым праздником, хотя совсем не таким, как для театралъно-просвёщенного Немировича- Данченко. В театре все было не так, как в жизни, не слишком светлой. Чехов любил атмосферу приподнятости, царившую в зрительном зале колониального Таганрога. Принаряженные обыватели гоготали или ры­дали в голос, обливаясь «горючими слезами». Впечатлительные дамоч­ки падали в обморок.

Отправляясь в театр, таганрогский гимназист был настроен уви­деть «такое... эдакое», чтобы «стыла кровь» и чтобы «все нервы повы­дергало, внутренности переворотило».

В театр манило зрелище, вызывавшее в душе «поэзию» и «вос­торги».

В театре потрясали надрывные страсти трагиков и раскрепощен­ность, порой фривольность актеров комедийно-водевильных жанров.

Театр уводил от затхлой клетки отцовской лавки и от постылого гимназического регламента. В театре можно было дать волю эмоциям, изгонявшимся из сурового домашнего быта и из процесса обучения, су­хого, схоластического.

**107**

Соученики Чехова по классической гимназии вспоминали ее похо­жей на «арестантские роты».

Ориентированный отцом-фанатиком на церковные праздники, Чехов в таганрогском театре — случайный человек, урывками хватав­ший «поэзию» и «восторг», которые молено испытать от зрелища.

Гимназист Немирович-Данченко, сын своей матери-театралки, каждый вечер проводил в городском театре, в отличие от Чехова. Года­ми смотрел и слушал все подряд. Не пропускал спектаклей местной труппы. Знал провинциальных антрепренеров и поименно — актеров, столичных и европейцев, гастролировавших в Тифлисе. И к старшим классам стал разборчив в зрелищах.

Он не просто любил празднично-приподнятую атмосферу театра и сценические эффекты, зажигавшие провинциалов, как юный Чехов.

Он любил в театре современную пьесу: Островского - Островско­го он ставил выше всех современных драматургов, Антропова, Невежи- на, Дьяченко.

Он и на Москву и на москвичей смотрел глазами читателя и зрите­ля Островского, писавшего свою современность, когда, перебравшись в Москву, бродил по Замоскворечью, по Воробьевым горам, по Нескучно­му саду, в Марьиной роще, описанным в пьесах Островского. Он радо­вался, узнавая во встречных своих старых знакомых: купца-самодура Кит Китыча и Андрюшу Брускова из «В чужом пиру похмелье», несча­стного Кисельникова из «Пучины», Мишу Бальзаминова из «Женить­бы Бальзамииова», барышень, бедных невест. Ои и себя порою чувство­вал на московских маршрутах Островского Мишей Бальзаминовым, так запал этот персонаж Островского в его юную душу: «Проходя по широким, малолюдным улицам Замоскворечья и глядя на чистые, кра­сивые дома, преимущественно особняки, я думал, что вот-вот появится фигура купчихи Белотеловой или Капочки Ничкиной, и если мне на са­мом деле удавалось увидеть в окне женское лицо, то я смущенно огля­дывал себя, нет ли на мне голубого галстука, по которому эта барышня может принять меня за Мишу Бальзаминова и заподозрить меня в том, что я под окнами манирую для того, чтобы она меня со второго этажа пленировала», — вспоминал Немирович-Данченко свои первые шаги по московской земле11.

Розовая пелена провинциального идеализма быстро, однако, спа­дала в Москве с его глаз, отрезвляя его ум.

Встречая персонажей Островского в Замоскворечье и на централь­ных московских улицах завороженной улыбкой, как старых знакомых, он не мог отделаться от мысли, что все эти купцы, купчихи, купчики и барыньки, обаятельные у Островского, на самом деле ничтожнее, неве­жественнее, мельче и более жестоки, чем те, кто был рожден фантазией драматурга и воспалял в тифлисском театре его воображение.

**108**

«Бальзаминов в жизни просто глуп и своей глупостью не вызыва­ет в вашем лице даже усмешки», — так думал Немирович-Данченко двадцать лет спустя, пересматривая в конце века не свое отношение к Островскому, к нему он сохранил свой пиетет, а полудетский, вывезен­ный из Тифлиса наив12.

Но упоительную радость встречи с Москвой Островского, в кото­рую он так рвался из Тифлиса, он не забыл и в 1910-м, когда ставил в Художественном театре пьесу Островского «На всякого мудреца до­вольно простоты», ставил после Чехова и Ибсена. Разговаривая с акте­рами об Островском и его отличии от Чехова и Ибсена, он пытался за­разить их «великим, эпическим покоем, той мудрой улыбкой, той наив­ностью [...] той изумительной простотой — и вместе отнюдь не фотогра­фической, той «милотой» каждого образа без исключения, тем особен­ным колоритом, который так присущ «Москве Островского» с ее глубо­ко национальным духом, — словом, всему тому, что составляет душу Ос­тровского, — душу, разливающую радостную улыбку»13.

Которую умели постичь и воплотить на сцене московского Мало­го театра, — казалось Немировичу-Данченко из Тифлиса.

В доме был культ Малого театра. Мать Немировича-Данченко вы­писывала московские газеты и журналы, печатавшие материалы по ис­тории императорской сцены и рецензии на текущие премьеры «Дома Островского».

Кропотливо и основательно штудировавший их, Владимир Ивано­вич за тысячу верст от Москвы знал весь репертуар Малого театра, об­разцовый для провинции.

Знал все роли стариков, начиная со Щепкина и Мочалова, и все роли Федотовой, Акимовой, дииастии Садовских, Вильде, еще старши­ны Артистического кружка, Никулиной, Медведевой, Ермоловой.

Ои знал всех тех, кого Станиславский выбирал в образцы для под­ражания, — Самарина, Музиля, Решимова, Макшеева, Ленского.

Он зная и актеров Малого помельче, второго и третьего ряда, и в ролях каждого из премьеров Малого — их дублеров, для иных и вовсе неизвестных.

А уж если речь заходила о классике, о шекспировском «Гамлете», к примеру, он мог назвать весь российский ряд исполнителей роли прин­ца — от Мочалова до Ленского в Малом и от Каратыгина, петербургско­го оппонента Мочалова, до какого-нибудь провинциального трагика В.В.Чарского.

Чарского ои будет звать в труппу Художественного театра, когда в 1897 — 1898 годах будет формировать ее.

Он знал в Тифлисе конца 1870-х все роли и Каратыгина, и Чарско­го и до Гамлета, и после него. И в Москве, когда ему приходилось пи­сать, допустим, о провинциальном актере М.Т.Иванове-Козельском в

**109**

роли Гамлета на частной сцене А.А.Бренко, в ее театре близ памятника Пушкину, ои мог вспомнить Иванова-Козельского до первого его мос­ковского дебюта. И после Гамлета он следил за артистом: и в Пушкин­ском театре, и во всех ролях, сыгранных в других театрах — в Русском, у Корша, с разными гастрольными труппами, выступавшими в летние месяцы в московских увеселительных садах.

Его театральная эрудиция, вывезенная из Тифлиса, умноженная живыми впечатлениями московской сцены и летними — в провинции, удивляла маститых московских рецензентов, сразу признавших в юно­ше — коллегу.

И Чехов — гимназист — много читал. Только не театральную прес­су и не пьесы Островского и других репертуарных современных авто­ров. Книг, кроме Библии — книги книг, Чеховы не держали. Читать бы­ло негде. Жить было негде. Шестеро малолетних детей Чеховых спали в одной постели. А из актеров, кроме местных, таганрогских, и гастроле­ров, Чехов знал, кажется, одну Ермолову. И вообще он чаще вырывался в городскую библиотеку, чем в театр. Вырывался по воскресеньям и праздничным дням ~ после церковной службы. Он жадно впитывал знания, бедность которых ощущал в себе наряду «с широким полетом мысли», — вспоминал он себя, таганрогского беспризорника. Его воспа­ляли подвиги героев, исторических и литературных: Одиссея, Колумба, Эдипа, Дои Жуана. Он напичкал себя Платоном,• Сократом и Шопенга­уэром, Шекспиром и Грибоедовым вперемешку с Майн Ридом, Гете, Гейне, Фонвизиным, Пушкиным, Лермонтовым, Гоголем, Тургеневым, новинками Василия Ивановича Немировича-Данченко и современного австрийского писателя Захер-Мазоха. Этими именами пестрит его «Бе­зотцовщина». В 1876-м он читал переведенную с немецкого пьесу «Ра­бы и владыки» — сценический фельетон в четырех действиях, в котором Захер-Мазох размышлял - в драматической форме диалогов - над тай­нами психофизиологической природы женщины в связи с актуальными в эти годы проблемами женской зависимости и женской эмансипации.

«Женский вопрос» чрезвычайно занимал гимиазиста-старше- классника.

Чтение Захер-Мазоха сильнее прочего сказалось в «Безотцовщи­не», как и увлечение Тургеневым, автором «Отцов и детей». В «Безот­цовщине» представлен широкий спектр разнообразных женских типов: от амазонки до рабыни, переложенных на русский, а точнее — на южно­русский, таганрогский лад. Женские типы Тургенева, в отличие от тур­геневских героев, его не привлекали. А к Одинцовой, симпатии Базаро­ва, ои относился с откровенной неприязнью.

Не каждый гимназист читал Захер-Мазоха.

Владимир Иванович Немирович-Данченко, поглотивший сочине­ния плодовитого брата - его романы, сборники рассказов, тома очерков

110

о русско-турецкой войне, — Захер-Мазоха не читал. «Науку любви» он постигал у Тургенева, почитаемого гимназистами, практику проходил у актерок, с которыми играл и о которых писал.

Но в чеховской «Безотцовщине», единственном, пожалуй, доку­менте духовной жизни Чехова — таганрогского старшеклассника, усердного читателя местного библиотечного фонда, не уступавшего столичным, сказалось и увлечение городским театром.

Его завораживали классические пьесы с яркими личностями в центре, равно как и спектакли с лихо закрученными остросюжетными интригами и мелодраматическими эффектами. Ими изобиловала про­винциальная сцена. Он был «отравлен» «Гамлетом» и «Горем от ума» и захвачен впечатлениями от драмы «Убийство Коверлей», триумфально шествовавшей по российским сценам с 1875 года ее парижской премье­ры. Чего только не было в «Убийстве Коверлей»: и любовь, и соперни­чество, и разлука, и преступление негодяя. В финале невинная спаса­лась, убийца сходил с ума и умирал, а его сообщник попадал под поезд. Этот поезд, свистевший, изрыгавший пар, грохотавший за сценой сцеп­лениями колес, якобы наезжавший из глубины сцены на зрителя, слепя его фарами, и был в провинции, еще не знавшей железных дорог, совре­менным чудом. Посмотреть на него сбегался в театр весь город: и бога­тые, и неимущие, и знатные, образованные горожане, и неграмотные обыватели из нижних социальных слоев Таганрога.

В шумно-громоздкой многолюдной гимназической «Безотцовщи­не» — с любовью и соперничеством через край, с убийцей, негодяем и с полотном железной дороги, терявшейся за просекой у сельской школы в одной из южных губерний, — отчетливы следы того театра, который Чехов знал по Таганрогу.

В центре «Безотцовщины» — герой-бунтарь Михаил Васильевич Платонов, сельский учитель с намешанными в нем театральными Гам­летом, Клавдием, Дон Жуаном и Чацким, и четыре женщины, даже пять, если считать случайно подвернувшуюся учителю в темноте южной но­чи Катю, горничную барыни Софьи Егоровны Войиицевой.

В нем «все смешалось до крайности, перепуталось», — говорят о Платонове, «герое» и «негодяе» одновременно, персонажи «Безотцов­щины»,

С соседями помещиками чеховский Платонов — «вольнодумный» Чацкий. Все четыре акта «Безотцовщины» он изобличал мир «глупцов набитых, невылазных, безнадежных», крыл, крушил потоком слов «зло, кишащее вокруг» и «сквернолюдье»: «Одни только типы! Все типы, на кого ни посмотришь! Какие-то рожи, орлиные носы»14.

Но если чеховский Платонов Чацкий, то не классический — объяв­ленный сумасшедшим, а доходящий до безумия, до белой горячки. Он

**111**

«современный Чацкий», по определению одного из персонажей «Безот­цовщины».

С женщинами Платонов — в одном лице и Дон Жуан, и Гамлет.

Но если Платонов Гамлет, то тоже не классический, а с червем Клавдия внутри, измывающийся над Офелиями и самокритично созна­ющий, что он подлец.

Этот Гамлет - «оригинальный человек, интересный субъект, с гру­стью благородной на лице», «со следами когда-то бывшей красоты», — говорят одни.

«Оригинальнейший негодяй», — говорят другие.

А если Платонов, неутомимый искатель новой юбки, — Дон Жуан, то — бескрылый, без пушкинской поэзии, без поклонения женщине, бесстрастный и выдыхающийся. Он «Дон Жуан и жалкий трус в одном теле», — говорит о нем генеральша.

Актерствовавший, ерничавший чеховский Платонов убегал от соб­ственной жены то к чужой жене, то к домогавшейся его взаимности вдо- ве-генералыпе, то к чужой невесте - так, по инерции, и погибал на пере­крестке своих стремительно угасавших четырех романов: «Не надо мне новой жизни. И старой девать некуда... Ничего мне не нужно!» Заблу­дившийся среди замужних и незамужних дам, донжуанистый школь­ный учитель в конце пьесы умирал, сраженный выстрелом одной из об­манутых любовниц, с которой зашел слишком далеко.

Пьеса, как и положено в театре тетки-провищии, вскормившем автора, обрывалась эффектным выстрелом под занавес.

Это был пред-Чехов, пра-Чехов, выросший в таганрогской читаль­не и поднявшийся на городских театральных хлебах. Не похожий на се­бя, хрестоматийного, автора «Чайки», «Дяди Вани», «Трех сестер» и «Вишневого сада», пьес, развернувших русскую драматическую сцену конца XIX века в сторону сближения ее с бессобытийной в провинции прозой жизни, с вялотекущей внешне ее повседневностью.

Но и похожий на себя, автора «Иванова» и «Лешего», доведенного до совершенства в «Дяде Ване».

Чеховский Платонов, фиглярствовавший под Чацкого, Гамлета или Дон Жуана, уже учуял надвигавшееся на него к тридцати годам «жирное халатничество, отупение, полное равнодушие ко всему»15. Ои потерял идею жизни, дающую ей смысл и перспективу и делающую ни­гилиста, обличающего «зло, кишащее вокруг», — героем. Замурованный в провинциальной глуши, лишенный возможности бежать туда, где есть искреннему чувству уголок, скрыться, спрятаться от «сквернолюдья», как сделал грибоедовский Чацкий, или погибнуть на баррикадах за сво­бодную Россию, как тургеневский Рудин, или за свободную любовь, как пушкинский Дон Жуан, или за справедливость, как шекспировский

**112**

Гамлет, чеховский Платонов за десять лет до дяди Ваии Войницкого прокричал: «Пропала жизнь!»

Восемиадцатилетний гимназист-старшеклассник, сочинитель «Бе­зотцовщины», снизил классических и современных героев, напитавших Платонова, до героя — не-героя, до спившегося учителя, потерявшего идею жизни. «Жизнь - копейка», — объявлял под финал пьесы доктор, констатируя смерть учителя, загнанного преследовательницами, но и загнавшего себя в духовный тупик.

Не обстрелянный ни в жизни, ни в литературе, Чехов — таганрог­ский гимназист — сумел выразить идейную «неопределенность» конца 1870-х, это «чахоточное» время российского пореформенного общест­венного застоя, как говорил персонаж «Безотцовщины» по фамилии Глагольев, человек из 1860-х, из времени идейного подъема, человек в 1870-х — из прошлого, из «отцов», из «заходящих светил», изумляв­шийся поколению «детей», «светил восходящих» - вроде «умнейшего» Платонова. За подобный материал до Чехова не принималась современ­ная русская литература. Еще не нашлось в России ни романиста-пове- ствователя, ни драматурга, который мог бы освоить российскую дейст­вительность 1870-х. Это она затянула в свое болото яркую личность, от­чаянно сопротивлявшуюся жизни, лишенной высокой идеи. Чеховский Платонов, яркая личность, но «не крепость, а слабость», по определе­нию Чехова, утонул, захлебнулся — погиб — в стоячей гнили провинци­ального захолустья. Спился, не дожив до пугавших его тридцати.

Выстрел обманутой и не промахнувшейся Софи, Софьи Егоровны Войницевой, прозвучал в «Безотцовщине» как дань проникшей в кровь Чехова «отраве» — таганрогскому городскому театру. Театральное ру­жье, заряженное таганрогской сценой, еще попадало в цель и в москов­ском «Иванове», дав непьющему герою дожить в глухой российской провинции с платоновской «неопределенностью» до тридцати пяти. В руках дяди Ваии, разочаровавшегося на сорок седьмом годе жизни в идеалах профессора, бывшей «светлой личности», ружье, снятое со сте­ны, уже осекалось. И драма «равнодушия» и «неопределенности», об­рывавшаяся в «Безотцовщине» прицельным выстрелом молодого Чехо­ва, уходила в «Дяде Ване» Чехова хрестоматийного, Чехова через де­сять лет после «Безотцовщины», из событийного действия в подводное его течение.

Уже первая чеховская пьеса вылезала из рамок собственно драмы хотя бы своим почти непрерывным романно-повествовательным разво­ротом. В одном только первом действии «Безотцовщины» — 22 явле­ния, наступающих одно на другое, структурно не оформленных, неза­вершенных, проходных. Во втором действии — две картины, в одной картине 21 явление, в другой --17. Жанр «Безотцовщины», не обозна­ченный Чеховым, можно определить как сценический фельетон, если

**113**

1. **Бродская, том 1**

воспользоваться термином Захер-Мазоха, найденным для четырехакт­ной пьесы «Рабы и владыки».

Именно фельетонной стихией «Безотцовщины», ее актуально- критическим повествованием Чехов справился в драме с потоком со­временного провинциального застоя. Он буквально хлынул из таган­рогской атмосферы в его многостраничную и многонаселенную пьесу, составленную из калейдоскопа монологов, диалогов, из мелькающих сцен и лиц: старых и молодых; богатых и бедных; скупых и добряков; сильных и слабых; промотавших свое состояние праздных, ленивых дворян, теряющих свои имения с садами, и инициативных коммерсан­тов, набивавших кошельки; цеплявшихся за отжившие идеи и опусто­шенных. Чехов точно расставил социальные акценты, обозначив и об­щественные тенденции, характерные для конца 1870-х.

Восемнадцатилетний гимназист-провинциал сказал «Безотцов­щиной», пьесой о современности и современном человеке, новое слово и в литературе, и в театре. Но — ни до кого не долетевшее.

Кажется, он пережил со своей первой новаторской большой пье­сой, своим романом в диалогах, своим сценическим фельетоном, не на­шедшим ни читателя, ни сцены в Малом театре, которой предназнача­лась, шок, подобный тому, что случился с ним спустя двадцатилетие, по­сле провала «Чайки» в Петербурге. Тогда, в 1896-м, он заклялся писать пьесы.

Может быть, он произнес это «заклятие» в первый раз в конце 1870-х, выслушав резюме Александра о своем «детище», которое — Александр понял это — вместило «лучшие порывы» души его младшего брата: «Что твоя драма - ложь, — ты это сам чувствовал, хотя и слабо и безотчетно, а, между прочим, ты на нее затратил столько сил, энергии, любви и муки, что другой больше не напишешь»10.

«Другой больше не напишешь...»

Он и не пытался.

В Москве начала 1880-х Чехова будто подменили.

Он и имя свое — Антон Чехов — развеял на множество других: Ан­тоша Чехоите, Брат моего брата, Крапива, Человек без селезенки, Ру- вер, Улисс, встав в общий ряд пописух, как называли камарилью юмори­стов, сотрудников «мелкой» — журнально-газетной прессы. Псевдони­мов у Чехова — свыше пятидесяти, не считая прозвищ.

«Прилетевший» наконец в Москву из Таганрога, ои выбросил «ложь» «Безотцовщины», выбивавшую его из современной драматиче­ской литературы и современного театра.

И, казалось, навсегда забыл о ней.

Таганрогское затворничество, читальня, Тургенев, «Отцы и дети», «Рудин», Захер-Мазох, «Рабы и владыки»; городской театр, «Гамлет», «Горе от ума», «Убийство Коверлей», высокие порывы и молодой герой

**114**

* не-герой Платонов, жертва «чахоточного» времени, — литературное откровение Чехова-гимиазиста, — все это совсем ушло из его уплотнен­ной раннемосковской повседневности — университетской, беготни по редакциям и полубогемной в компании балалаечного Николая, его при- ятелей-художников, студентов Училища живописи, ваяния и зодчества, и их непутевых подружек — актерок, певичек и «циркисток». Бездум­ные шатанья по Москве приносили много радости, кучу сюжетов и при­вычку писать быстро и мимоходом.

«Все — сюжет, везде сюжет», — говорил Чехов, сидя с братом и его дружками в дешевом трактире для извозчиков и глядя на замызганную серую штукатурку перед собой (11.21:431). Всё, с чем сталкивала Моск­ва: и будничное, мрачновато-житейское, и приподнятое над ним моло­дое веселое, — уходило в слово, перетекало в слово. Все, на что натыкал­ся глаз, становилось материалом для словесных импровизаций и преоб­ражалось в гонорар.

Ои писал запоем «всякую всячину» обо всем подряд, без отбора, посмеиваясь, ерничая, ехидничая, иронизируя. Он острословил по лю­бому поводу, вглядываясь в городскую повседневность и вслушиваясь в гул и голоса пестрой московской жизни, в которую был брошен девят­надцатилетним провинциалом, выпускником таганрогской классичес­кой гимназии, полным свежих и молодых сил. Он острословил обо всем, к чему прикасался, скользя, его глаз, жадный до московских будней и праздников и до каждой, любой встречной жизни.

В том, что писал московский Чехов, в его журнальной юмористи­ке, не узнать автора «Безотцовщины», способного в свои восемнадцать на современный литературный роман и на серьезную драму. Что знал в

1. м один Александр, отвергнувший «Безотцовщину»: «Обработка и драматический талант достойны (у тебя собственно) более крупной де­ятельности и более широких рамок»17.

Чехов чувствовал в себе литературный дар, но полагал его пи- что'жным, нисколько не уважал его как дар, относился к нему в Москве своих первых лет крайне легкомысленно, небрежно, зря — это все его соб­ственные слова о себе (11.17:131). Юмористика вполне удовлетворяла литературный зуд, его одолевавший. И о «более крупной деятельности» и «более широких рамках» ~ о профессии литератора, готовясь стать врачом, — не помышлял. Он просто подрабатывал в Москве свои гроши, как многие его сверстники, такая же безотцовщина, как и он, резвясь на благодатной, раздольной ниве русской журналистики 1880-х, выпав­шей на его молодость и востребовавшей его рабочие руки. Россыпь пес­трых юмористических сюжетов, подслушанных и подсмотренных в Москве начала 1880-х, разбросана везде, где его привечали и печатали: в «Стрекозе», «Будильнике», «Осколках», «Сверчке», «Иллюстриро­

**115**

8\*

ванном бесе», «Свете и тенях», «Мирском толке», «Развлечениях», «Русском сатирическом листке», «Колокольчике», «Маляре», «Шуте».

«Я родился под смешливою звездою!» — говорил о себе один из персонажей романа Амфитеатрова «Восьмидесятники» молодой писа­тель Георгий Николаевич Брагин. В нем многие читатели, современни­ки Чехова и Амфитеатрова, угадывали раннемосковского Чехова.

Юмор, ерничество, ирония — это первичная форма неприятия ми­ра, — считают теоретики современной литературы.

Базаровский нигилизм, гнездившийся в социальной природе Чехо­ва, выродился в Москве в беззлобно-благодушный юмор Антоши Че- хонте, Брата моего брата, Человека без селезенки.

Юморист в Чехове, родившемся «под смешливою звездою», и был нигилистом 1880-х. Сын бывшего купца, вышибленного из гильдии, и сам разгильдяй, студент-естественник, «сын Базарова», смеясь, расстал­ся с базаровско-рудинским антидворянским пафосом. Расстался в исто- рико-литературном смысле, разумеется. За его острословием, остросло­вием божьей милостью, заставлявшим подтрунивать над событием, над ситуацией, над первым встречным, не было никакой общей идеи: ни той, что волновала двадцать лет назад тургеневских разночинцев-ниги- листов, ни какой-либо другой вместо нее. Идейная «неопределенность» делала его перо невесомо-легким, раскованным. Рожденный «под смеш­ливою звездою» писал на такие разные темы, «о том, о сем» «и о том, и о сем» и так много, что Н.А.Лейкин, редактор «Осколков», заменял сво­им молодым автором целый штат московских литературных корреспон­дентов и только просил его слать «почаще» «коротенькие рассказцы, сценки». «Писать надо больше, одно скажу. Надо выгнать из себя лени­вого человека и нахлыстать себя [...] Вы говорите, надо читать, зани­маться наукой [...] Пишите прямо набело, написал, прочел и посылаю, исправив кое-что, — вот как все журнальные работники делают», — на­ставлял молодого сотрудника Лейкин (11.4:457 — 458).

И журнальный работник писал набело, без помарок. Наотмашь, как говорил он сам, и, бывало, так небрежно, что не слишком требова­тельные к литературной выделке юмористические журналы, отвергая присланный им материал, отвечали — из «Стрекозы», к примеру, — так: «Нельзя ведь писать без критического отношения к своему делу». Или: «Несколько острот не искупают непроходимо пустого словотолчения» (11.17:44,41).

Но чаще остроты, остроумие, острословие, изобличавшие «звезд­ный» дар молодого автора, снимали все претензии к нему. Та же «Стре­коза», бракуя его пестрые странички, укоряла: «Не расцвев — увядаете. Очень жаль» (11.17:44).

Казалось, молодой Чехов, ведущий разгильдяйско-богемный образ жизни, включавший и литературный труд, ничем не обременен. Так

116

много он шатался и так много писал легкомысленно и зря, блистая в шут­ках, умещавшихся во фразу, две, три, в абзац, два, три, в анекдотический монолог, диалог или сценку, подсмотренную и подслушанную в улич­ной толпе, в варьете, кабаре, кафешантане. Или среди публики Малого театра, где сидели штатные рецензенты вроде Немировича-Данченко, откликавшиеся на каждый спектакль и на каждую новую роль премье­ра императорской сцены или заметного в Москве актера частного теат­ра. Завзятые театралы, самые фанатичные из них, готовы обрызгать ва­ше лицо слюной, опрокинуть расходившимися руками лампу и не изви­ниться, если вы начнете с ними спорить, кто лучше, Ленский или Ива- нов-Козельский, — язвил Чехов. Он подтрунивал над «арифметикой» в театральных статьях: лучше — хуже, выше — ниже. Подробные разборы рецензентов, считающих: «сколько волос на голове г. Музиля» (11.4:15) или Ленского; сколько на головах Иванова-Козельского, Андреева-Бур- лака или Писарева, актеров Пушкинского театра антрепренерши Бреи- ко, и у кого их больше, а у кого меньше, — Чехов уподоблял «статисти­ке статистов».

Напряженная внутренняя жизнь, выплеснувшаяся в «Безотцов­щине», без остатка, казалось, растворилась в московском разгильдяйст­ве Л. Чехонте.

А московская жизнь Немировича-Данченко методично наращива­ла его тифлисский театральный потенциал.

Ему действительно было не до учебы. Он увяз в московских теат­рах и, забросив университетские лекции и юридическую практику, дав­шую ему несколько острых судебных тем для журнальных статей, со­средоточился на театральной журналистике. Она была первой и очень успешной ступенькой на его пути к профессии литератора. Он целена­правленно двигался к ней.

В «статистике статистов» ои был ассом. Но в своих рецензиях в «Будильнике» и «Русском курьере» Немирович-Данченко не только подмечал исполнительские штрихи — голосовые, речевые, пластичес­кие, мимические. Фундаментально подкованный в вопросах истории и практики отечественной сцены, оснащенный солидным запасом разно­образных театральных знаний и наблюдений, он всегда имел наготове соответствовавший данному зрелищу или роли богатейший историко- театральный и современный сценический контекст.

Ои сравнивал всех со всеми.

Сравнительный анализ — его излюбленный театральнокритичес­кий метод.

Он сравнивал актеров казенной сцены, Артистического кружка — и театра Бренко.

Спектакли одного названия по Островскому, Грибоедову и Шекс­пиру в разных театрах.

**117**

Актерские школы: русскую, французскую и немецкую; москов­скую, санкт-петербургскую и провинциальную.

Трагиков Эрнесто Росси и Томазо Сальвини.

Проводил параллели между Сарой Бернар и Федотовой, между Федотовой и Ермоловой.

Сравнивал разных актеров и актрис — в одних и тех же ролях. Если в Москву приезжала Савина, премьерша Александринки, играть в «Ди­карке» Островского и Соловьева, он сравнивал Савину с актрисами Ар­тистического кружка; с Никулиной, Ильинской и Гламой-Мещерской, актрисами Малого и Пушкинского театров, игравшими в «Дикарке».

Он сравнивал Стрепетову, игравшую у Бренко, и Ермолову, одина­ково, но по-разному способных захватить толпу. Писал о Стрепетовой как об актрисе гениального взмаха, «которая одной фразой сделает дрожь в спине», не прибегая ни к каким техническим ухищрениям. За­мечал, как двигалась Стрепетова к тяжелой истерии. И видел обратный процесс: как становилась индивидуальность Ермоловой.

Он сравнивал человека жизни и человека сцены, созданного актером.

Рецензируя «Вакантное место» А.А.Потехииа в Малом с Самари­ным в роли полицмейстера, к примеру, он пересказывал содержание пьесы; перечислял ее персонажей с фамилиями исполнителей ролей в скобках; давал подробный анализ литературных и сценических типов — от губернатора до полицмейстера; сопоставлял их с реальными и рас­суждал, похожи или не похожи актеро-роли на тех, что «вертятся меж нами».

Чехов — журналист, пописуха — не утруждал себя анализом. У не­го не было потребности систематизировать свой опыт, как у Немирови­ча-Данченко. Ему хватало одной детали, чтобы читатель «осколка», аб­заца, если он посвящался актеру, увидел роль, человека за ней и весь спектакль. «Настоящий был полицмейстер! Фигура, голос, подергива- нье плечами, походка — все неподражаемо полицейское. Глядишь на не­го и чувствуешь, как по спине мурашки бегают. В особенности хорошо выходило у него держанье в левой руке полицмейстерской фуражки. В одном этом держанье, в этой ничтожной мелочишке виден был целый и самый недюжинный, шестиэтажный талант», — писал Чехов — Рувер о Самарине, актере Малого театра в том же «Вакантном месте», заставив­шем его пережить на спектакле полудетское, почти забытое в Москве: мурашки бегали. Артист захватил похожестью его роли полицмейстера, состоявшей из одной реплики, на живое, знакомое по жизни лицо (11.4:55).

Ограничиваясь выразительными деталями, Чехов укладывался в считанные строки.

На те же цели Немировичу-Данченко требовалась полоса «Русско­го курьера», ночь за письменным столом после спектакля и обзор теат­

**118**

ральных впечатлений за неделю в «Будильнике», подаваемых Н.П.Ки- чеевым, его соавтором, одним из редакторов журнала, в юмористичес­ком духе.

Обремененный ежедневным присутствием в секретариате «Рус­ского курьера»; бессонными ночами перед ежедневным выходом к чита­телю газеты в рубрике «Театр и музыка» и еженедельным юмористиче­ским театральным фельетоном в «Будильнике», Немирович-Данченко впоследствии, сравнивая свою московскую юность с чеховской, писал, что у Чехова «было много свободного времени, которое ои проводил как-то впустую» (111.2:34).

И пушкинскому Сальери казалось, что Моцарт, транжирящий свой гений, — гуляка праздный.

И Станиславский, в юности мотавшийся по фифипочкам, — празд- ношатай. Праздношатай — чеховское словцо.

Но Чехов с его «отмороженным» пером и «шалой» производитель­ностью, которой поражался литератор Амфитеатров, смолоду был мо­лод. Как Пушкин. Как Моцарт. И как Станиславский. Люди художест­венного гения.

Он наслаждался, шалаберничая в шумной компании шалопаев, балбесов и оболтусов. «Шалопаи и благодушные» — название его первой книги, сборника рассказиков, оформленной Николаем. Она не вышла из печати. Вкусившие музыкально-развлекательных прелестей, что предлагал таганрогцам Алфераки, братья Чеховы с компанией шалопа­ев, балбесов и оболтусов любили, по старой гимназической привычке, затесаться в толпу, тянувшуюся по весне и летом через весь город на гу­лянья в увеселительные сады. В Семейном саду пел хор цыган, играли два оркестра и выступало несколько гимнастов. В саду близ Сокольниц- кой заставы в театре «Аркадия», в помещении клуба приказчиков игра­ли две труппы: драматическая и опереточная.

Чеховы предпочитали оперетку. Немирович-Данченко выбирал драму.

Клубный зал похож на коробку из-под сардин — лексикон раннего Чехова мало отличался от провинциальной речи покупателей в отцов­ской лавке. Но его импровизации, пересыпанные провинциальными словечками, отнюдь не шокировали слух московского обывателя — чи­тателя юмористических журналов. Они на него и ориентировались.

Народные гулянья в городских садах, особенно пышные по воскре­сеньям и в праздничные дни, были темой Николая в иллюстрирован­ных «Будильнике» и «Зрителе». Он мастерски рисовал жанровые - «типовые картинки», как говорили тогда. На его картинках-карикату­рах: вереницы дам, разодетых в шелк, бархат и в платках, по-бабьи по­вязанных на голове. И их супругов — купцов-лоточников, приказчиков,

**119**

мастеровых, мелких чиновников, другого московского люда, — в сапо­гах «бутылками», тулупах, бекешах, меховых картузах, цилиндрах.

Или не супругов, а так... с ветру — подписывал картинки Николая Антон Павлович.

Братья часто работали в паре.

Шатаясь по городу, они забредали в «Фантастический театр» Лен­товского, сооруженный в саду Эрмитаж в Каретном ряду, и в «Новый театр» Михаила Валентиновича Лентовского и его сестры Анны Вален­тиновны на Театральной площади. Вместе с простым московским лю­дом радовались обстановочным феериям и смеялись над ними. И над их авторами-создателями: драматургом, режиссером, актерами. А оперетку у Лентовского Чехов знал так хорошо, что мотивчики из оперетт, что да­вались в Эрмитаже, он раздавал и тут же, и впоследствии, своим персо­нажам. Строчку из оперетки, название которой Чехов забыл - «Не угод­но ль этот финик вам принять...», — напевал, у него, к примеру, Чебуты- кин в ПТм акте «Трех сестер» - после реплики «А у Наташи романчик с Протопоповым...» Отвечая актеру, интересовавшемуся, откуда эта фраза, из какого романса или куплетов, Чехов отправлял его к Шехте- лю, с которым вместе бывал у Лентовского: «Справиться, если угодно, можете у архитектора Шехтеля» (11.11:181). Будущий академик архи­тектуры Ф.О.Шехтель - приятель и сокурсник Николая Павловича Чехова по Училищу живописи, ваяния и зодчества.

Хаживали братья и в питейные заведения.

Эта развесело-шальная купецкая сторона московской жизни, при­влекательная для Николая, манила и Антона Павловича раннемосков­ского. В конце жизни он вспомнил, как в ресторане «Эрмитаж» он «solo выпивал бутылку шампанского и не пьянел, потом пил коньяк и тоже не пьянел» (11.13:294). С большим интересом наблюдал он за тем, как про­горали, как подыхали в Москве начала 1880-х описанные приставами и возникали вновь все эти Салоны де варьете, Роше де Канкаль, Фоли Бержер — заведения с гостиницами, ресторанами, музыкой и танцами, украшавшие жизнь московского и приезжего обывателя. Эту публику тянуло не в Малый театр, не на драму Островского или Шекспира у Бренко, где находил свой литературный материал раннемосковский Немирович-Данченко, а, как мух на сладкое, в музыкально-злачные уве­селительные заведения с трехэтажным канканом и декольтированны­ми куплвтцами. Все это перлы острословия Чехова. В этих заведениях представления совмещались с кабаком. Их было множество в веселя­щейся Москве начала 1880-х.

Братья Чеховы кутили и в «Фоли Бержер», и в «Салоне де варье­те». В Салошку Антона и Николая водили их шуйские родственники, купцы, спаивавшие безусых и безбородых московских племянников и кузенов. Иронический и одновременно благодушный взгляд Антоши Ч.

**120**

обращен на сцену, где в Салошке гремел венгерский оркестр («Какие все эти венгерцы карапузики и как они плохо играют! Конфузят они свою Венгрию!»18), и в душный зал, где он сидел рядом с Николаем. Без Ни­колая не обходилась ни одна попойка. Подвыпившие, слегка под шофе, а потом и напившиеся до одури посетители аплодировали всякому, кто появлялся на сцене. Пялились на «бедненький, плохонький канканчик», вызывавший слюноотделение у занявших первые столики, иные в раже подтанцовывали ему и продолжали остервенело глотать водку. Им бы­ло весело.

Попивая, Антоша Ч. схватывал живые картинки музицирующих, канканирующих и пьющих. Оставалось их только записать. Его словес­ные зарисовки тонули в шуме, гвалте, крике, писке, в звуках венгерско­го оркестра, который позорил свою Венгрию.

А на Великий пост 1881 года братьев Чеховых занесло в Большой театр. Там проходили гастроли Сары Бернар. Публика в Большом была избранная, интеллигентная, как говорил Немирович-Данченко, не про­пустивший этого события. Посмотреть знаменитую француженку съе­халась вся культурно-театральная Москва.

Братья Чеховы получили заказ на освещение гастролей Сары Бер­нар в журнале «Зритель», там хорошо платили.

Они сидели в Большом по «контр-марке» на стульях, расставлен­ных в оркестровой яме. Антон Павлович, прилежно изучивший творче­скую биографию актрисы, выдал в «Зрителе» две большие статьи о ней. «Глаза слипаются, как обмазанные клеем, нос клюет по писаному...» — вторую статью он сдал на следующее утро после «Adrienne Lecouvreur» (11.4:18). С «Адриешш Лекуврер» ои начал, ею и закончил. На весь ре­пертуар актрисы его, в отличие от Немировича-Данченко, не хватило. Николай проиллюстрировал «дребедень» брата рисунками: «Сара Бер­нар. Ее багаж», «В Одессе», «Приезд в Москву», «Кресла оркестра мос­ковского Большого театра на представлениях Сары Бернар» и дал пор­трет актрисы в полупрофиль на обложке сдвоенного номера 23 — 24 журнала за 1881 год.

И его, как и Антошу Ч., больше занимало то, что происходило до спектакля и на спектакле в зрительном зале, а не на сцене.

На всех спектаклях Сары Бернар Немирович-Данченко сидел в шестом рецензентском ряду. И каждое утро в «Русском курьере» выхо­дила его очередная статья о вечернем представлении в Большом. А еже­недельный «Будильник» дал его обзор гастролей актрисы в рубрике «Сцена и кулисы», написанный, как обычно, в соавторстве с Кичеевым.

Где-то неподалеку от Немировича-Данченко и Кичеева в ближних рядах партера сидел Тургенев.

**121**

Братья Чеховы и Немирович-Данченко, дети Базарова, пожирали, должно быть, глазами литературного отца Базарова, Рудина и Лаврец­кого, оказавшись на одном спектакле с ним.

Николай Павлович и Немирович-Данченко могли видеть Тургене­ва летом 1879 года на Пушкинских торжествах в Москве. Антон Павло­вич еще сдавал выпускные гимназические экзамены в Таганроге. Сохра­нились рисунки Н.П.Чехова — его графический репортаж «Речь Досто­евского в Благородном собрании». Тургенев в тот же день читал в Бла­городном собрании свою речь о Пушкине.

И.П.Чехов и Немирович-Данченко могли видеть Тургенева в июне

1. го на открытии памятника Пушкину в Москве и вместе с толпой, собравшейся на Тверском бульваре, аплодировать ему. «Погода была се­ренькая, но дождя не было, — писал в своих репортажах с Тверского бульвара кто-то из будильниковских авторов, подписавшийся инициа­лами Д.К. Возможно, Н.М.Ежов, в «Будильнике» он ДКЛаманчский. — Вот на скользкий пьедестал памятника, поддерживаемый некоторыми лицами, взбирается Иван Сергеевич Тургенев и прикрепляет свой венок [...] Когда ои возвращался к своему экипажу, все головы обнажились и раздались восторженные приветствия».

Юнцов Чеховых и Немировича-Данченко знаменитый писатель, разумеется, не замечал ни среди обращенных к нему взглядов публики на пушкинских церемониях, ни в Большом театре на гастрольных спек­таклях Сары Бернар. В Большом театре Тургенев ворчал, глядя как на «холод, кривляние» и «противнейший парижский шик» «несносной рекламистки», так и на восторги своих «соотчичей».

Но «сыновья Базарова», не сговариваясь — Чехов и Немирович- Данченко еще не знакомы, — вовсе не разделяли восторгов публики от выступлений артистки, как и их великий литературный «отец».

Не очень умная дама «парижско-семитической наружности», «с грандиознейшим вкусом» и «сердцеведка», как отозвался о Саре Бер­нар Антоша Ч., поразила его «гигантским, могучим трудом» и «каналь­ской искусственностью». И оставила равнодушным. Воспитанному теа­тром тетки-провинции не хватало в актрисе «огонька, который один в состоянии трогать нас до горючих слез, до обморока», — писал он в «Зрителе» (11.4:15).

И Немирович-Данченко не переоценивал гастролершу. Он тоже не увидел в игре Сары Бернар таланта, а увидел только труд, который, впрочем, уважал, и рекомендовал русским актрисам, премьершам Ма­лого театра, выступавшим в репертуаре Сары Бернар, подучиться у нее дисциплине труда и отделке роли.

И Антоша Ч. приводил французскую артистку в пример русским, «страшным лентяям», игравшим «на авось».

**122**

И Станиславский, видевший Сару Бернар позже, во Франции, на­ходил ее игру изумительным примером технического совершенства. Но и он не был ее поклонником.

Словом, все трое в оценке Сары Бернар заочно сходились.

Но заказные большие статьи Чехова о театре, в которых вскрыва­лась его общность с Немировичем-Данченко, — о гастролях Сары Бер­нар, о «Гамлете» в Пушкинском театре с Ивановым-Козельским в глав­ной роли — тонули в россыпи его маленьких и покрупнее шедевров па­родийного жанра об антрепризах Лентовского и его публике. И о других развлечениях этой публики, среди которой он чувствовал себя «своим».

Драматический театр, императорский Малый и частные, и драма­тические актеры мало интересовали его. Театральная журналистика, ко­торой ои баловался, пописывая в юмористических журналах обеих рос­сийских столиц, не занимала его так всепоглощающе, как Немировича- Данченко. Театр для Чехова начала 1880-х - одна из тем юмористичес­ких упражнений. И только. На нее был хороший спрос. Театральные те­мы не могли покрыть всех интересов невольника из Таганрога, дорвав­шегося до московского раздолья.

А жизнь и мысль Немирович-Данченко в первые московские годы замыкались на театре, ограничиваясь им и в нем расцветая. С 1880 года к премьерам в Малом, Большом и Артистическом кружке добавились премьеры в частных театрах Бренко, Корша, Горевой, Абрамовой. Их развелось множество в Москве после отмены театральной монополии. Осенью и зимой, в театральный сезон он каждый вечер был в театре. А в весенне-летний сезон посещал московские сады и парки, если там вы­ступали драматические артисты. В Семейном саду работала труппа под управлением Медведева. В театре Зоологического сада давала пред­ставления антреприза Александрова. И у Лентовского ои выбирал дра­матические спектакли — с актерами обанкротившегося театра Бренко, например, и с петербургскими актерами-гастролерами. А когда антре­пренер, задумав просвещать своего зрителя серьезной исторической пьесой, открыл в здании бывшего цирка Гинне драматический театр «Скоморох», Немирович-Данченко побежал в «Скоморох».

И Чехов приметил это начинание Лентовского: «Пусть малознаю­щая публика хоть за четвертак поучится истории [...] Подобные пьесы понятны каждому, не тенденциозны и трактуют далеко не о пустяках...» Сам он смотрел в «Скоморохе» историческую мелодраму Гедеонова «Смерть Ляпунова», пьесу «старинную, холодную, трескучую, тягучую, как кисель» (11.4:24).

Но публика, привыкшая у Лентовского развлекаться, не желала просвещаться исторической драмой. И мелодраматическая упаковка не спасла антрепренера. Он прогорел со своим «Скоморохом». «Иикто не ходил глядеть драму, кроме рецензентов», — посмеивался Чехов над те­

**123**

атральными журналистами вроде Немировича-Данченко, набивавши­мися в зал (11.4:65). Чураясь тяжеловесной патетики и, как обычно, пре­вращая высокое в кич, он вышучивал и публику, и самого антрепренера, потерпевшего поражение, похерившего свою великую задачу и взявшего­ся за добрые старые «Корневильские колокола», за испытанную оперет­ку, ублаготворявшую вкус низового слоя московских граждан, любите­лей у Лентовского аттракционов и чудес с волшебными превращения­ми (11.4:65).

Немирович-Данченко до словесного разгильдяйства Чехова — по­херил, ублаготворявший — не опускался, превратившись из усердного зрителя, театрального репортера и хроникера в заметного рецензента и авторитетного критика-аналитика.

В 1877-м вслед за дебютной статьей о провинциальных антрепри­зах в «Русской газете» он напечатал здесь же вторую — о премьере «По­следней жертвы» Островского в Малом театре. Она неожиданно оказа­лась в «Русской газете» последней.

Он пострадал за пиетет к Островскому, вывезенный из Тифлиса и неуместный в Москве 1870-х.

Театральная ситуация в Москве и Малом театре в конце 1870-х складывалась не в пользу Островского. Москва отвернулась от Остро­вского, предпочитая развлекаться, а не учиться в Малом театре, как в 1860-х, когда казенная московская сцена, «Дом Островского», именова­лась вторым московским университетом. Пьесы Островского шли здесь в последнее десятилетие жизни драматурга — он умер в 1886-м — все ре­же и реже, и в основном в бенефисы Музиля, почитавшего любимого ав- тора-друга. Да и то в сопровождении превеселеиьких водевилей или легкомысленных одноактных комедий, разряжавших драматическое напряжение первой, большой пьесы.

Редакция «Русской газеты», заказавшая Немировичу-Данченко рецензию на премьеру в Малом, потребовала критики Островского и его новой пьесы. Это была проправительственная газета. Оправдывая отсутствие пьес Островского в репертуаре Малого театра и поощряя по­литику театра, нацеленную на развлекательный репертуар, она трубила, как вся официозная пресса тех лет, что Островский исписался и поте­рял свою творческую мощь.

У «Русской газеты» «тысяча сто сорок четыре издателя», — ехид­ничал Чехов. Он не переносил ее монархический дух, ее тяжеловесную поучающую тональность и радостно приветствовал ее закрытие, слу­чившееся в начале 1880-х, ее безвозвратную кончину после долгого тле­ния. Диагноз этой смерти: атрофия мозга,— объявлял со знанием дела молодой доктор, еще студент.

Немирович-Данченко не был антимонархистом. Но у него было собственное мнение о театре, о драматургии, об Островском. Вступив в

**124**

конфликт с редакцией газеты, он вынужден был покинуть свой первый литературный приют. И за любимым драматургом продолжал следить неотступно.

А Островский отнюдь не исписался. Он каждый год, вплоть до кончины в 1886-м, поставлял Малому театру новую вещь.

Вслед за «Последней жертвой» написал «Бесприданницу».

Статьей о «Бесприданнице» в Малом осенью 1878 года Немиро­вич-Данченко дебютировал в «Будильнике». Сотрудничество с «Бу­дильником» продлилось почти четыре театральных сезона.

За «Бесприданницей» последовали другие шедевры отечествен­ной драматургии - «Таланты и поклонники», «Без вины виноватые», более слабые пьесы позднего Островского и его пьесы в соавторстве с другими драматургами. Островский оставался для Немировича-Дан­ченко «богом русской комедии», талантом божественного происхожде­ния: «Надо иметь талант Островского, чтобы без крупного, выдающего­ся ума и образования занять в литературе такое почетное место. (Я не признаю в нем ни того, ни другого.)»19

Впрочем, он мог драматургию «бога» и покритиковать, если она казалась ему в отдельных вещах не божественной.

«Таланты и поклонники» оценил очень высоко.

К другим работам отнесся холоднее.

«Без вины виноватых» считал недостойными таланта Островско­го, который «может быть, даже больше, чем Гоголь, выступил революци­онером в области драматической литературы», — писал он об Остро­вском (111.7:160).

Он ценил Островского за то, что тот нанес удар по бытовавшему до него царству мелодрамы, за то, что он дискредитировал романтическую драму, псевдоклассическую трагедию и все те роды сценических произ­ведений, в которых впереди всего была интересная интрига, фабула и внешние эффекты. Его огорчало, что русский драматург в «Без вины виноватых» втиснул все свое знание русской реальности, в том числе и театральной, в расхожий банальный мелодраматический сюжет «само­го бульварного свойства», не вместивший ни русские характеры, ни русские типы, ни их драматическое столкновение.

Но Немирович-Данченко - театральный критик — неизменно под­держивал Островского, разбившего «старые идолы» русской сцены, как бы ни терял драматург свою популярность в веселящейся Москве и в Малом театре, ублаготворявшем ее вкусы.

И из актеров Малого театра он поддерживал тех, кто дорожил ре­пертуаром из пьес Островского и кто спасал слабые, с его точки зрения, вещи лучшего из современных драматургов, — Федотову, Рыбакова, Акимову, Садовскую, и нападал на других, если они изменяли традици­

**125**

ям театра, заложенным Гоголем и Щепкиным, подхваченным и продол­женным Островским.

Критический пафос в адрес священной императорской москов­ской сцены и ее имен первого калибра был на рубеже 1870-х с 1880-ми «новым словом» для российской интеллигенции, — говорил Сумбатов- Южин, гимназический приятель Немировича-Данченко. Начинающий артист, Южин трепетал перед мастерством и сценической культурой премьеров Малого и поражался мужеству Немировича-Данченко, кото­рый низвергал кумиров с театральных алтарей.

Сам он противился подобным «оппозиционным» настроениям. Для него, как и для Станиславского, имена любимых артистов Малого были святы и неприкасаемы.

Но молодому рецензенту хватало трезвости, и у него были жесткие принципы. Они вытекали из его общих театральных представлений.

Благоговевший перед Островским, Гоголем, Шекспиром и серьез­ной драмой в репертуаре театра, он не прощал молодому Ленскому его склонности к костюмным мелодрамам и обстановочным комедиям. Его огорчал этот «многообещающий» актер, когда он, заботясь о «выигрыш­ных» ролях, играл, к примеру, Дон Сезара де Базана в пятиактной коме­дии с куплетами, хорами и танцами «Испанский дворянин» в переводе с французского. Немирович-Данченко не хотел даже «марать перо» раз­бором преподнесенного публике в «Испанском дворянине» помпезного зрелища, «уместного только в балагане», — писал он в «Будильнике» вместе с Кичеевым в февральском выпуске журнала за 1880 год.

Он видел, что дарование Ленского положительно выше кассового репертуара Малого театра конца 1870-х — начала 1880-х.

И Ермолову он задевал — за непонимание эстетики Островского. Ей, вознесшейся в 1870-м после дебютной роли в «Эмилии Галотти» Лессинга, блеснувшей в 1876-м исполнением роли Лауренсии в «Ове­чьем источнике» Лопе де Веги и других ролей западноевропейского ре­пертуара, досталось от Немировича-Данченко за бледность в роли Ла­рисы в «Бесприданнице» Островского. «Более обесцветить роль Лари­сы, чем это сделала г-жа Ермолова, невозможно, — писал он с Кичее­вым, вступаясь за Островского. — [...] Сама артистка не без дарования, роль — выгодная: чего бы еще? Не может быть, чтоб она не постаралась над ролыо [...] остается думать, что она учит роли, мало в них вдумыва­ясь; иначе она могла быть разнообразнее. Сцена смерти была ею даже прочтена плохо, — об игре и говорить нечего! Просто страшно становит­ся при одном воспоминании, как плоха была г-жа Ермолова! Неужели [...] эта артистка так-таки ничего более нового и не создаст?.. Ведь уже три года, после «Овечьего источника», как мы все чего-то от нее ждем?!»

**126**

И в пластике Ермоловой в русском репертуаре ему недоставало грации: «Мне часто сдается, что за спиною г-жи Ермоловой летает ка­кой-то злой дух, щекочущий ее ежеминутно: бедная артистка, то и дело, дергается локтями...» И голос артистки его не устраивал: ему недостава­ло мягких, гибких нот, необходимых, с его точки зрения, русской драме.

Когда в 1919 году, перелистывая «Будильник», почтенный Иеми- рович-Даиченко наткнулся на свои в соавторстве с Кичеевым будиль- никовские реплики в адрес Ермоловой, великой артистки, ему было стыдно их читать, — признавался он: «Я писал о ней как совершенный хулиган» (III.1.№7287).

Верный Островскому, Немирович-Данченко приветствовал от­крытие первого в Москве частного театра Бренко — театра близ памят­ника Пушкину, потому что у Бренко с успехом у интеллигентной публи­ки, замечал Немирович-Данченко, шли пьесы Островского - «Волки и овцы», «На всякого мудреца довольно простоты», «Лес», «Гроза», «Бед­ность не порок», «Свои люди ~ сочтемся». Он одобрял серьезность ре­пертуарной политики Бренко и ее труппы, набранной из сливок провин­циальных актеров. Актерам Бренко в ролях Островского — М.И.Писа- реву, умнейшему из артистов, В.И.Андрееву-Бурлаку, который, как ни­кто, писал Немирович-Данченко, умел схватить в роли тип, то есть со­циально-психологическую основу роли, — ои отдавал предпочтение, со­поставляя их с корифеями Малого.

А Чехов осваивался в литературно-театральной Москве без огляд­ки на высокие авторитеты. К каждому из попавших в биографический словарь «Современных деятелей» ему, как и одному из персонажей «Бе­зотцовщины», хотелось подойти ближе, чтобы соскоблить с носа ка­пельку гипса.

Перед Островским, кумиром молодого Немировича-Данченко, как и перед знаменитостями Малого театра, Чехов не испытывал пиетета.

Островский — консерватор, «генерал» от драмы — для Чехова- москвича гипсовая фигура. «Не нужно мне славы Островского... Нет! Не сошьешь сапог из бессмертия» — шутил ои в «Зрителе»20. И там же, обращаясь к Талии, музе комедии, просил ее: «Дай ты мне силу и мощь Виктора Александрова, пишущего по десяти комедий в вечер! Денег-то сколько, матушка!»

Рядом с Островским он ощущал себя прапорщиком, поручиком от литературы. Так говорил он сам, раннемосковский. Но его бесшабашное перо низшего литературного чина непочтительно лихо скользило по но­вым опусам «генерала». Островский, «немолодой» автор «плохих» пьес

* «Красавец мужчина», «Не от мира сего» и «Без вины виноватые», — нуждается в 400 рублях Грибоедовской премии, присужденной ему Об­ществом драматических писателей, «сколько мед в подсахариваиии»; «к чему поощрять генерала, если ои и без того уже генерал», — печатал

**127**

Лейкин в своих «Осколках» очередной короткий фельетон Чехова, при­сланный в Петербург из Москвы (11.4:167).

В этих шутках и других, подобных этим, проглядывало ироничес­кое отношение Чехова и к живому старейшине русской сцены, и к Вик­тору Крылову, писавшему под псевдонимом Виктор Александров. И скрытая за юмором ревность бессребреника к репертуарным драматур­гам. Они перекрывали путь на сцену его водевилям и «Безотцовщине». Крылова, Шпажинского, Невежина, Тарновского, переводчика евро­пейских мелодрам, поставляемых в Малый театр, и автора рас-про-тр- р-р-агедий у Лентовского, Чехов отдавал на растерзание персонажам рассказика «О драме», старым театралам, попивающим винцо и беседу­ющим о современной сцене: мировому судье Полуэктову и полковнику генерального штаба Финтифлеву. Оба — и вместе с ними третий, А.Че- хопте, подписавший «осколочный» рассказик, — сходились на том, что «драма наша [...] пала».

В доме бывшем Островского, воздухом которого жил, дышал Не­мирович-Данченко, Чехов, «свой» простому московскому люду, — чув­ствовал себя «чужим».

В конце 1870-х, во время наездов в Москву из Таганрога, ои восхи­щался публикой Малого театра, не похожей на таганрогского зрителя своей сдержанностью, культурой поведения. Таганрогский зритель го­готал и топотал, замирая перед взрывом, громом рукоплесканий или одобрительных или неодобрительных выкриков.

В начале 1880-х та же публика Малого театра, которая не хохота­ла, не плакала и аплодировала, точно озябла или держит свои руки в ва- тяных рукавицах, казалась ему замороженной — неестественной, неис­кренней, чванливой. В зрительном зале Малого театра среди московской публики, воспитанной на «Гоголе, Гончарове и Островском», видевшей покойных «Садовского, Живокини, Шумского», избалованной игрой «Самарина и Федотовой», Чехову-москвичу было неуютно.

В Малом театре 1880-х ему не нравилось все: и публика, и репер­туар, и актеры, и рецензенты его спектаклей.

То ли, «прилетевший» в Москву Малого театра, он в нем разочаро­вался.

То ли, подстраиваясь под дух изданий, с которыми сотрудничал, прикидывался в своих репликах-шутках в адрес актеров Малого тем, кем должен быть тот, кто напяливал на себя маски тетки-провинции, именуя себя Антошами Чехонте.

То ли шок, пережитый с «Безотцовщиной», отвратил его от Мало­го, и вместе с «Безотцовщиной», на которую он угрохал столько сил, ои вычеркнул театр из своей московской жизни как занятие, достойное се­рьезного отношения. И Малый театр из объекта гимназической мечты, зрительской и литературной, превратился в объект для юмора.

**128**

«В Москве знаменитостей больше, чем просвирен», — ехидничал автор «Безотцовщины», походив в Малый.

Признаваясь, что ему надоело любить знаменитостей Малого, он потихоньку бранился: «Аршинная пыль, туман и скука. Ходишь в театр, честное слово, только потому, что некуда больше ходить. Смотришь на сцену, зеваешь, да потихоньку бранишься» (11.4:20). А вскоре он стал «браниться» в открытую, когда получил заказ Лейкина на юмористиче­ский фельетон «Осколки московской жизни» в петербургских «Оскол­ках»: «Лупите актеров. Ведь много у вас есть таких, которые захвалены покупными рецензентами — вот их с горы и скатывайте [...] Съездил его литературным кулаком по скуле — и довольно; принимайтесь за друго­го» (11.4:431).

И раннемосковский Чехов — в фельетоне у Лейкина он Рувер или Улисс — скатывал с горы именитых корифеев Малого. Скатывал — в пя­ти-шести ударных строчках, а то хватало и одной.

Он издевался над сухостью господина Вильде, нетерпеливо пока­шливающим во время монолога господина Макшеева в ожидании своей реплики; над шаржами господина Музиля, того, что выбирал для своих бенефисов новые пьесы Островского и на чьей голове ретивые рецен­зенты считали волоски.

Он издевался над быстротой речи господина Александрова, над господином Южиным, дерзнувшим «со своей фигуркой и со своим пи- сарьским голоском лезть в «Уриэль Акосты» и претендовавшим, по слу­хам, еще и на роль Гамлета (11.4:55).

Его язвительные строчки доставались и Ленскому — «первому лю­бовнику» казенной сцены. Для него Ленский - «фарфоровый и бонбо­ньерочный трагик», закатывающий глаза, толстеющий, обрюзгший, но не теряющий при этом своей французистости (11.4:129).

Где-то в ложе бенуара среди чванливой публики, вгонявшей Чехо­ва в тоску, сидел Костя Алексеев, завсегдатай Малого, восторженный ученик Ленского и его партнеров, еще их подражатель-копиист.

Станиславский начала 1880-х не знал других драматических теат­ров, кроме Малого, и других драматических актеров, кроме слуг Его Императорского Величества. Как и маманя Елизавета Васильевна, с конца 1850-х поклонница несравненного Живокини. Это она внушила ему любовь к Малому театру и его актерам. Впрочем, до 1880-го, до от­мены монополии, других профессиональных драматических трупп, кро­ме Малого, в Москве не существовало.

Станиславский был влюблен в Ленского, влюблен «в его томные, задумчивые, большие голубые глаза, и в его походку, и в его пластику, и в его необыкновенно выразительные и красивые кисти рук, и в его чару­ющий голос тенорового тембра, изящное произношение и тонкое чувст­во фразы, и в его разносторонний талант» (1.16:60). Что бы ни играл

1. **Бродская, том 1**

**129**

Ленский — Паратова или Дон Сезар де Базана, — не имело значения, Станиславский не спускал с Ленского глаз. А вечером, вынув свой днев­ничок, размышлял, забыв о фифипочках, о том, чему он научился у Лен­ского, у Решимова, у Музиля, у Макшеева, у других корифеев Малого, составлявших в конце 1870-х — начале 1880-х прославленный ан­самбль.

Хваленый ансамбль, — ерничал Чехов.

Где-то в шестом рецензентском ряду на тех же спектаклях сидел и Немирович-Данченко, отпускавший утром в «Русском курьере» вдо­гонку испанскому дворянину Дон Сезар де Базану Ленского «жалкого провинциальчика», гоняющегося за помпой.

Тут Чехов и Немирович-Данченко заочно сходились - и расходи­лись со Станиславским.

Но с начала 1880-х Немирович-Данченко - уже репертуарный дра­матург казенной сцены. Участие знаменитостей Малого - Ленского, Ер­моловой, Решимова, Музиля, Макшеева — в его пьесах обеспечивало им успех. Знаменитости ждали от него ролей, а не критического их анали­за. Литератор, пишущий для сцены, Немирович-Данченко попадал в за­висимость от актеров, выбиравших его пьесы для своих бенефисов, и его критический журналистский пафос иссякал.

К тому же и мир газетчиков, в котором он крутился все годы по приезде в Москву из Тифлиса, стал ему «неприятен». «Никогда мне не были так чужды люди нашей ежедневной профессии, как теперь», — пи­сал он брату, отказавшись от лестного предложения Нотовича, редакто- ра-издателя петербургской газеты «Новости», бросить Москву и пере­ехать в Петербург21.

Нотович приметил публикации Немировича-Данченко — и теат­ральные, и на судебные темы. Он сулил Владимиру Ивановичу «золо­тые горы», переманивая его в свое издание. Но молодой человек, не рос­кошествовавший «на литературных хлебах», на «золотые горы» не по­льстился. Он понимал и писал брату, что ему «пришлось бы погрязнуть в массе ежедневных новостей со всей грязыо заинтересованных в них лиц», и его брала «дрожь»: «Нигде так нельзя измельчать и разменять­ся, как в газетной работе»22.

К 1883 году, когда Станиславский еще бегал по эстрадке на Крас­ной площади, размечая места для хора во время коронационных тор­жеств, докручивал романчики с фифиночками Софьей Витальевной Че- реповой-второй и с Анной Христиановной Иогансон и искал «утеше­ния» у горничной Дуняши; когда Чехов приближался к выпускным университетским экзаменам, готовясь стать врачом, Немирович-Даи- ченко, вхожий как драматург в дом Ермоловой и в императорские теат­ры, добившийся расположения петербургских премьеров Савиной и Сазонова, — оставил и юмористический «Будильник», и службу в ре­

**130**

дакции «Русского курьера», вообще ушел из театральной журналисти­ки и уселся за письменный стол. «Я никогда так много не читал и никог­да так много не думал, как все последнее время»2'5, — брат оставался его доверенным лицом. Сконцентрировав творческие силы на прозе, Вла­димир Иванович Немирович-Данченко стал профессиональным лите­ратором. Театральный успех его пьес на императорских сценах и в про­винции прибавлял ему известности как беллетристу, автору рассказов, повестей и романов.

В начале 1880-х ои мыслил себя беллетристом, а не драматургом. Театральная политика, проводимая чиновниками в Москве и Петербур­ге, и интриги, разъедавшие театр и задевавшие каждого, кто попадал в мир сцены, кулис и редакций, ограничивали его творческую свободу: «Я работаю очень быстро. Сам себе удивляюсь. Никогда бы не думал, на­пример, что напишу пять печатных листов оригинальной (и, право, не­дурной) вещи в два дня1 Теперь пишу пьесу, которая славы, мне, конеч­но, не создаст. Закаялся брать для сцены сколько-нибудь серьезные сю­жеты. Но в беллетристике чувствую себя дома и твердо верю в то, что я не без сил и свое место в литературе рано ли, поздно ли, займу», — чи­тал старший Немирович-Данченко в очередном откровении ему млад­шего из Москвы2,1.

А Чехов не впадал в «дрожь», как Немирович-Данченко, от созна­ния того, что в газетно-журнальной работе можно «измельчать и разме­няться», и блистал в «дребедени», в «ничтожной мелочишке». Он проч­но утвердился в ней, спускаясь в слои жизни, заселенные разночинной массой, и натыкаясь на всякую мелюзгу, стандартную, массовидную, ни­чем из людского потока не выделявшуюся. Персонажи его летучих, про­ходных сюжетов, собранных в первые книжки, входили в его беллетри­стику общим хором. Они составили энциклопедию быта, уклада и обра­за жизни, биографий, нравов, профессий и чинов сотен тысяч людей на­чала 1880-х. Сотен тысяч — по счету Набокова. Этой «статистикой ста­тистов» еще никто не занялся.

Оглядываясь назад, в свою московскую молодость, Чехов мало це­нил свои ранние крохотные рассказики, повестушки и «нечто в драма­тическом роде», напечатанные в «Будильнике», «Стрекозе» или «Ос­колках». Всё вместе, включая «мух и комаров» для «Стрекозы», имено­валось у него «ерундой», «ерундой с художеством». И позже, в диалогах с Буниным в начале XX века, он вспоминал, восклицая «с мягкой горяч­ностью», — свидетельствует Бунин: «Ах, с какой чепухи я начал. Боже мой, с какой чепухи!»25

Но в россыпи чеховских юморесок, написанных на лету, составив­ших «энциклопедию» 1880-х, если собрать их вместе, в их многолюдст­ве, в их «хоральной» тенденции зарождалась литература XX века, от­личная от классической - XIX века, замыкавшейся на отдельной и уни-

**131**

калъной личности. Герой современной литературы не личность, а хор; в современной трагедии, в отличие от классической, гибнет не герой, гиб­нет хор, — формулировал в своей Нобелевской лекции поэт конца XX века Иосиф Бродский, осознавая трагедию века.

В чеховской газетно-журнальной беллетристике-юмористике пер­вой половины 1880-х, собранной в книжки, а потом и в тома собра­ний его сочинений, в его маленьких рассказиках о сводном хоре, состоявшем из мелюзги, из хористов и хористок, в его в самом де­ле «чепухе», опережая время и еще в легком, комедийном варианте, да­леко-далеко, за тысячу верст от общественной трагедии — гибели хора, гибели массовки самых обыкновенных, самых заурядных безголосых обывателей, ни в чем не виноватых, — начиналось в России новое литературное мышление и некалендарный литературный XX век.

Антоша Чехонте, не ведавший, разумеется, своей историко-лите­ратурной миссии, отбрасывал его начало в 1880-е, озвучив время, вы­павшее на его молодость, голосами мелюзги, хористов и хористок. Вин­тики, песчинки в людском потоке, несущемся из вчера в завтра, и они не ведали своего будущего, своей судьбы. Они ничего не загадывали и на завтра, проживая свое сегодня, свои негатив и нечаянную радость сей­час, сей миг. Их повседневность продолжалась и завтра, и послезавтра, и казалось, так будет до конца их дней: их завтра и послезавтра было другим названием сегодня. В них не могло произойти ничего большего, чем то, что было сегодня, сейчас и здесь.

А впереди, в пределах жизни, не обрывавшейся в пестрых расска­зиках Антоши Чехонте, его хористов и хористок, их детей и внуков ждала одиссея нового мира, как говорил другой поэт, О.Мандельштам, сам прошедший через нее.

\* \* \* \*

Юмор в России не считался делом серьезным, в отличие от сати­ры, но революция 1917-го придала деятельности «Будильника» и его редакторов — Н.П.Кичеева и А.Д.Курепина — и вовсе уничижительный оттенок.

«Я вас прошу не будоражить! Подумаешь, будильник!» — хамова­то одергивал кого-то из подчиненных высокий советский начальник Главначпупс из «Бани» Маяковского. Поэт-сатирик новой, советской формации выразил в «Бане» это снисходительно-презрительное отно­шение победившего пролетариата к будильнику как примитивному ча­совому механизму из сцепленных винтиков, колесиков и шестеренок, отмеряющему ничтожную мещанскую сиюминутность в революцион­ной вечности. А теоретики марксизма-ленинизма, создававшие базу со­

**132**

ветского литературоведения, снизили имена редакторов «Будильника» до презренных мелкотравчатых газетчиков и отключали от них и Чехо­ва, и Немировича-Данченко, и всех тех, кто, выйдя из «Будильника», сделал серьезную литературную или театральную карьеру. Считалось, что причастность начинающих писателей Чехова и Немировича-Дан­ченко к этой полубогемно-полуторгашеской, беспринципной среде но­сило временный характер: они сумели порвать с ней.

Впрочем, и дореволюционная критика не слишком ценила «Бу­дильник» и его редакторов. Один из первых биографов Чехова А.А.Из- майлов писал, что Курении лишь приспособил талант молодого Чехова к убогому челну «Будильника». И что мелкая срочная работа авторов Кичеева и Курепина, их творчество «за презренный металл» были по­давлением их творческой свободы и задержкой на литературных за­дворках.

И сами будильниковцы, как и Чехов, не слишком ценили свою юмористику. Немирович-Данченко называл свое журналистское начало в «Будильнике» и «Русском курьере» периодом «черновых упражне­ний». Амфитеатров вообще снижал будильниковскую продукцию до «пестрокрашеной бумаги».

И все же московский иллюстрированный юмористический «Бу­дильник» и его редакторы Курепин и Кичеев, соавтор Немировича-Даи- ченко в «Будильнике», сыграли в процессе формирования личностей и художественной идеологии Чехова, Немировича-Данченко и других их сверстников не последнюю роль. Именно Курепин и Кичеев, перворе­дакторы Чехова, Немировича-Данченко и Амфитеатрова, разбудили в них и в других впоследствии известных писателях, молодых авторах журнала, писателей-восьмидесятников. Писателей, сознававших свое историческое время — 1880-е, эпоху Александра III, — себя в нем и су­мевших выразить его.

Восьмидесятниками их окрестили в истории литературы с легкой руки Амфитеатрова, автора романа «Восьмидесятники», в числе героев которого - молодой писатель Георгий Николаевич Брагин, рожденный «под смешливою звездою», похожий на молодого Чехова. И именно бу- дильниковцев Курепина и Кичеева Амфитеатров называл первооткры­вателями, колумбами Чехова и чеховского таланта.

Благодаря Курепину Чехов получил возможность печататься в со­лидных петербургских и московских изданиях.

Приятель Суворина, Курепин отдал Чехову в суворинском «Но­вом времени» свой фельетон «Из Москвы». Курепина связывала с Су­вориным их общая воронежская юность. Русскому языку меня выучили два воронежца — Курепин и Суворин, — говорил впоследствии Чехов.

Публикации Чехова у Суворина и Худекова в «Петербургской га­зете» обратили на себя внимание столичных читателей и критиков, в их

**133**

числе и Григоровича, приславшего Чехову в марте 1886-го свое первое письмо. Знаменитый писатель советовал молодому Чехову серьезнее отнестись к своему несомненному таланту, недооцененному в Москве: «Бросьте срочную работу. Я не знаю Ваших средств, если у Вас их мало, голодайте лучше» (11.17:129).

«Если [...] прочесть хотя кусочек из Вашего письма, то мне засме­ются в лицо», — отвечал Чехов Григоровичу. Курепин и Кичеев и еще сотни знакомых, среди которых десятка два пишущих, приучили Чехо­ва к сознанию его литературной мелкости.

Но в «Петербургскую газету» направил Чехова бывший будильни- ковец Лейкин, а с Лейкиным Чехова свел поэт Пальмин, старейший из сотрудников «Будильника».

Редактор «Будильника» Курепин был посредником между Чехо­вым и московским журналом «Русская мысль». Редакторы «Русской мысли» Гольцев и Ремезов тотчас же пригласили Чехова в журнал. «Я думаю, что Вам было бы очень своевременно выбраться в большую ли­тературу, в которой Вы, несомненно, можете занять видное место. Ме­лочишка, которую Вы теперь пишете, — прекрасная мелочишка; но ведь она треплет живой талант и растреплет его рано или поздно. В журнале простора больше, можно развернуться», — писал Ремезов Чехову (11.17:141).

И все же роль Курепина и Кичеева в процессе созревания личнос­ти Чехова и других своих молодых авторов одной посреднической мис­сией редакторов юмористического «Будильника» не исчерпывается. Они не дали «растрепаться» в «мелочишке» их «живым талантам». Вос­пользовавшись «звездным» даром Антоши Чехонте и феноменальной театральной эрудицией Немировича-Данченко, Курепин и Кичеев дали будильниковскому юмору Чехова и Немировича-Данченко, соавтора Кичеева, второе измерение. Оно во многом решило личностный и твор­ческий масштаб молодых сотрудников «мелкой прессы», позволивший им войти в «большую» литературу генерацией восьмидесятников.

Юмористический иллюстрированный «Будильник» выходил еже­недельно и по понедельникам поступал подписчикам и в розничную продажу. У него была масса читателей, он хорошо расходился среди го­родского московского населения и в российской провинции.

В конце 1870-х — начале 1880-х редакция «Будильника» помеща­лась в Леонтьевском, в тихом старомосковском переулке в квартале между Тверской, Тверским бульваром и Большой Никитской, в доме купца-меховщика Иоганна Мичинера. Мичинер имел свой меховой ма­газин на Кузнецком мосту, известный всей Москве, рядом с табачным магазином Бостанжогло. Чехов, студент-медик, и Немирович-Данчен­ко, студент двух факультетов — юридического и математического, оби­вали порог «Будильника» и других юмористических журналов в надеж­

**134**

де пристроить свою мелочевку и заработать свои копейки за строку. Как чеховский беллетрист Тригорин из еще не написанной «Чайки»: «В мо­лодости [...] я обивал пороги редакций, боролся с нуждой» (11.3:41).

Таких Тригориных, не имевших богатых фамилий Алексеевых, Бос- танжогло, Морозовых, Третьяковых и Мичинеров, большей частью не­имущих, было много среди сверстников Чехова и Немировича-Данченко.

В «Будильнике» Чехов — Антоша Чехонте; Немирович-Данченко

* Кикс.

Никто не писал в юмористических изданиях под собственным именем.

Редакторы «Будильника» Кичеев и Курепин подписывали свои программные статьи в первых номерах года и в юбилейных выпусках общим псевдонимом: Никс и Московский фланер.

Кичеев как автор в «Будильнике» — Никс. Вместе с Немировичем- Данченко — Никс и Кикс.

У Курепина, Московского фланера, были и другие псевдонимы: Ры­царь плэда и пенснэ, Бова, Ego, Новый Диоген, Шура. Выступал он и от имени мужчины по кличке Будильник. Часто — в диалоге с дамой по имени Общественное мнение. Будильник, формировавший Обществен­ное мнение и в диалогах с дамой, и в монологах, своим псевдонимом представлял журнал.

Дама представляла в журнале читателя-обывателя.

На хромолитографиях художники изображали Курепина — Бу­дильника в красной маитилье с белым воротником-жабо и в берете с пе­рьями на голове; его пышиотелую собеседницу — или в белых одеждах, или в красном русском сарафане.

Каждый из 50 годовых номеров «Будильника» имел две хромоли­тографии и две страницы «мелких рисунков». Текст и рисунки, литера­торы и художники были в журнале равноправны.

К красному цвету в политике мужчина в красной мантилье по кличке Будильник не имел отношения. Но некоторые из молодых авто­ров Курепина, пережившие 1917 год и эмигрировавшие, вспоминали его как «немножко красного», и потому, что над письменным столом в его рабочем кабинете висели портреты Герцена и Гарибальди, и потому, что в середине 1880-х Курепин — Будильник, сменив шутовской наряд на черно-белые одежды и образ карнавального Пьеро на образ желчного старика, похожего на Вольтера, надел на голову ночной колпак вроде фригийского.

Среди тех, кто прошел через редакцию Кичеева и Курепина, начав в «Будильнике» у рубежа 1870-х с 1880-ми или в первые годы 1880-х, — букет из будущих знаменитостей. Кроме Чехова и Немировича-Данчен­ко — Антоши Чехонте и Кикса:

**135**

Амфитеатров — студент-юрист. Он печатался под псевдонимом Мефистофель из Хамовников;

В.А.Гиляровский — дядя Гиляй, владелец московской конторы объ­явлений, будущий король репортеров. Он постарше Чехова, Немирови­ча-Данченко и Амфитеатрова, университетской молодежи в «Будиль­нике»;

В.М.Дорошевич, будущий король фельетонистов, — Д-ч, В. или До-ч, В. Он родился в 1864-м, то есть на четыре года позже Чехова и на год позже Станиславского;

земляк Чехова П.А.Сергеенко, будущий толстовец, писал в «Бу­дильнике» под псевдонимами Эмиль Пуп и Непризнанный Гений;

чеховский корреспондент и мемуарист Н.М.Ежов в «Будильнике»

* Д.КЛаманчский, граф Ежит, Хитрини;

под псевдонимами Евгений Роган и Мокко скрывался Е.В.Пассек, студент-математик, потом юрист, будущий ректор Юрьевского универ­ситета, впоследствии женатый на сестре Амфитеатрова Александре Ва­лентиновне. На картинке художника МЛилина (М.М.Чемоданова) в юбилейном номере «Будильника» за 1885 год, посвященном двадцати­летию журнала, Пассек стоит у редакционного стола в центре многофи­гурной композиции с телефонной трубкой у уха. Он единственный из этой группы не променял на литературу университетскую свою специ­альность, в которой достиг всех возможных высот.

Картинку МЛилина и само юбилейное торжество Чехов вспоми­нал с умилением и всех будильниковцев, изображенных Чемодановым, считал «земляками» и «родней», как бы далеко ни раскидала их жизнь.

«Будильник» стал их литературной родиной, их общим литератур­ным гнездом. Безотцовщина, молодые авторы — дети «Будильника», на­шли в редакторах журнала Кичееве и Курепине своих очных литератур­ных отцов.

Среди художников «Будильника» — кроме Чемоданова, зубного техника, и И.П.Чехова: Ф.О.Шехтель, будущий автор архитектурного проекта перестройки дома купца Лианозова в Камергерском в Художест­венный театр и будущий академик архитектуры, и В.А. Симов, будущий декоратор Художественного театра. Шехтель — в «Будильнике» он Ф.Ш. или Финъ-Шампань — работал с обложками журнала. А.П.Чехов назы­вал его, шутя, виньеточником. Симов рисовал в «Будильнике» начала 1880-х «типические картинки».

В юмористическом журнале с жанровыми зарисовками и карика­турами следовало писать весело.

В «Будильнике» весело — и о веселом, и о серьезном. Курепин дер­жал серьезное, актуальную тематику под строгим контролем. Он смот­рел на журналистику как на дело общественно важное. «Каждой стро­кой вы воспитываете публику», — говорил он, предлагая подмастерьям

**136**

и художникам реальный, конкретный маленький сюжет, связанный с событиями из несуразной российской повседневности.

Он заведовал в журнале литературным отделом, печатавшим сти­хи и прозу.

За ним была злободневная хроника недели: «О том, о сем»; «Мо­жет быть, так, а может быть, и этак»; «Звонки» и «Дневник происшест­вий», подписанный самим редактором — Сообщил Шура.

Еженедельный выход журнала, откликавшегося на события рос­сийской повседневности, вынуждал без промедления отзываться на злобу дня.

На итоги выборов в Городскую думу и городского головы.

На факты катастрофического упадка городского хозяйства в Москве, Петербурге, Казани, Тмутаракани или Чухломе Костромской губернии.

На факты безразличия властей к народным нуждам.

На факты финансовых злоупотреблений местных чиновников. Ссылаясь на отсутствие денег в казне, они роскошествовали за казен­ный счет на комфортабельных дачах и заграничных виллах.

Правонарушений, абсурда в российской действительности всегда хватало. Им отводилось место в рубриках: «Отовсюду»; «Провинци­альные экскурсии»; «Провинциальные странички» с текстом и карика­турами.

В ведении Курепина были разделы: «Иностранные делишки» и «Зигзаги и арабески» с подзаголовками «По земному шару» или «По чужим краям»; рубрики «Кое-что», «Всякая всячина», «Искорки и бле­стки», «Калейдоскоп» или «Кратко, но ясно», где печаталась россыпь каламбуров, афоризмов, парадоксов, цитат, негативов, клише.

Отвечал он и за «Фонарь» — «газету в журнале», обозревавшую со­временную прессу: и официозную, и либеральную — всякую.

Рубрики «Герои дня» и «Почта» (или «Почтовый ящик») с разде­лом «Не будут напечатаны» Курепин и Кичеев вели вместе. Все моло­дые авторы, принятые в «Будильник», прошли через «Почтовый ящик». Он отвечал корреспондентам, присылавшим в журнал свои испытатель­ные рукописи-строчки или смешные коротенькие сюжеты. Или, если по театральной части, крохотные театральные зарисовки в стихах и прозе о больших и маленьких актерах и об анекдотических оговорках, случав­шихся на сцене.

Среди ответов будильницкой «Почты» были и такие: «Продол­жать не стоит». Или: «Бросьте под стол». Чехов дважды, прежде чем стать постоянным автором журнала, получал отказ редакции. А бог на­градил его остроумием и природным острословием. В отличие от Неми­ровича-Данченко, которому юмора для «Будильника» недоставало. Он попал в журнал с первой попытки.

**137**

Подобное произошло когда-то с начинающим Шаляпиным, посту­павшим в церковный хор. Староста предпочел принять в певчие не Ша­ляпина, а его приятеля Алексея Пешкова, претендовавшего на то же ба­совое место.

Курепин опекал Чехова. Их сотрудничество складывалось в рабо­чих редакционных буднях. Свои задания Курепин посылал Чехову с ку­рьером. Или по внутригородской почте. Они сохранились в чеховском архиве.

Посылая Чехову, к примеру, картинку, изображавшую его, красно­го Будильника, традиционную на будильниковских хромолитографиях даму в белом — Общественное мнение и вновь избранного петербургско­го голову в образе Дон Кихота на Россинанте с кличкой Прогресс, Ку­репин пояснял в задании: «Прогрессу нашему кормиться нечем [...] от­того он похож на Россинанта», Дон Кихот на дохлом коне горделиво держал в руках знамя с текстом:

Мой девиз:

Здоровая вода

Свежий воздух

Место больному

Приют старику.

«Тема, — задавал Курепин, — трудно сделать что-нибудь 1) при те­перешней зависимости общества от администрации (езоповским язы­ком, конечно), 2) при бедности городов [...] 3) при лени членов управы и 4) при поголовном презрении к чистоте и предупреждению болезней» (11.4:493).

Юмористический поворот — шутки на заданную тему — подмасте­рья придумывали сами.

Тут Чехов был свободен. Мог сочинить смешную реплику под кар­тинкой или диалог, если присылалась картинка. Мог написать фелье­тон. Если тема была актуальной, то есть выносилась на обложку, то со­чинялись и подпись, и фельетон. Антон Павлович мог подключить Ни­колая, если тот в данный момент не был в косом состоянии, и дать под картинкой брата соответствующую подпись.

Чехов с его «звездным» даром был находкой для «Будильника».

Курепин использовал в Чехове Антошу Чехонте, посвящая его в события, которые считал важными, в Москве, Петербурге и провинции: в губернских и уездных центрах и в глухих селениях. И в писаниях сме­шливого острослова появлялся синтез веселого с серьезным, характер­ный для направления журнала. В присланном вместе с картинкой текс­те Курепина - «на таком коне далеко не уедешь» — Чехов делал свой, неэзоповский акцент, сочинив диалог:

**138**

*Общественное мнение:* — Ну, Будильник, что ты думаешь о новой программе нового петербургского головы?

*Будильник:* — Слова, слова, слова! — скажу я вместе с моим дру­гом датским принцем. Не одолеть новому Дон Кихоту гигантов беднос­ти и невежества (11.4:493 — 494).

Направляя смешливость Антоши Чехонте на серьезную тематику, Курепин научил его ощущать неблагополучие в столичных и захолуст­но-провинциальных российских буднях. От «Будильника», востребо­вавшего его смех, идет, конечно, и знание, прибавлявшее горечь его сме­шливости, как бы критики-современники и критики либерально-иарод- нического толка ни упрекали Чехова в «холодной крови», объективиз­ме и безыдейности. От «Будильника», от курепинских тематических за­даний идет у Чехова отнюдь не беззаботное отношение к беспросветно­сти российского безвременья, хотя бы к проблемам «бедности и невеже­ства», как бы ни открещивался впоследствии сам Чехов от идейных программ в собственном творчестве и как бы ни принижал он вообще элемент сознательного отношения настоящего писателя к литературно­му труду, сводя его к «машинальности».

Всю тематику многообразных проявлений смешного в российской современности и серьезного в смешной обертке Курепин пропускал че­рез свои рубрики.

За исключением тематики театральной.

Юмористический отдел театральной хроники «Сцена и кулисы» вел в «Будильнике» Кичеев. Эта рубрика выделялась фривольной за­ставкой. Название «Сцена и кулисы» было написано на ленте, прикры­вавшей голого черта под зонтиком.

Курепин московских премьер не пропускал. Но за кулисы не за­глядывал и соперничать с Кичеевым в театральной эрудиции, необхо­димой для жанра хроники, не мог. И не хотел. Считал театр сферой раз­влечения и любил театр как развлечение. И если что-то и пописывал о театре, то в «Калейдоскопе», вперемешку со всем пустячно прочим «кое-что» и «всякая всячина».

И Чехову Курепин советовал не сужать реальность, в которую ои погружался, до узко театральной. «Напрасно А.Чехоите увлекся нашеп­тываниями Мельпомены. Лучше ему обратиться к самой жизни и чер­пать в ней полною горстью материалы для всевозможных рассказов, и веселых и печальных»20, — выговаривал Курепин Чехову, вырвавшему­ся в 1884-м из-под его неусыпного контроля. В 1884-м А. Чехонте выпу­стил книжку «Сказки Мельпомены» — сборник рассказиков о незамыс­ловатых и пошловатых житейских буднях актеров и актрис, певичек и

**139**

художников, наполненных бытовыми неурядицами и анекдотичными склоками и стычками.

Кичеев был поглощен исключительно интересами современного театра, драматического и музыкального. И за пределы театральной и околотеатральной тематики в журналистике не выходил. И до «Будиль­ника», и в «Будильнике», и как редактор-издатель единственного выпу­ска альманаха «Сезон», где он впервые опубликовал сценку Чехова «Калхас» («Лебединая песня»), и в фельетонах суворинского «Нового времени», и в «Московской иллюстрированной газетке», и в «Новостях дня», и в журнале «Зритель». Изредка по заказу театров и по просьбе дружков-актеров, жаждавших ролей и его осаждавших, он занимался переводами пьес.

Стены рабочего кабинета Кичеева сверху донизу были увешаны фотографиями выдающихся артистов с дарственными надписями хозя­ину дома.

Немирович-Данченко, подключившийся к Кичееву осенью 1878 года, быстро превратился из подопечного и подмастерья в соавтора. Его театральная специализация пришлась журналу впору. Журнал восполь­зовался ею.

С осени 1879 года — начала работы в редакции «Русского курьера»

* Немирович-Данченко в доме Мичииера в Леоитьевском бывал много реже других его авторов. Но с Кичеевым он встречался семь раз на не­деле. Каждый вечер в течение четырех театральных сезонов будильни- ковские соавторы встречались в театре.

Театральная Москва хорошо знала Кичеева, высокого господина с коротко стриженными волосами, с элегантными манерами и в костюме новейшего покроя, пробиравшегося на свое рецензентское место в шес­том ряду партера.

Немирович-Данченко, неуклюже семенивший за Кичеевым, был младше шефа на 10 лет.

Во время и после спектакля они обговаривали свой еженедельный в «Сцене и кулисах» фельетон «Заметки театральных проходимцев».

Характер «Заметок» Кичеев отработал задолго до прихода в жур­нал Немировича-Данченко.

Проходимец Никс, автор юмористического фельетона «Заметки театрального проходимца» о театральной неделе Москвы, знакомил чи­тателя с премьерами и новостями закулисной жизни в Большом, Малом театрах и в Артистическом кружке; анонсировал премьеры, концерты, вечера и балы; давал отчеты о спектаклях гастролеров: петербургских, провинциальных и иностранных; сочинял шуточные стихотворные пор­треты артистов и драматургов. Рубрика «Сцена и кулисы» плавно пере­текала в ее подраздел «Герои дня», смыкавшийся с аналогичным под­разделом курепинских рубрик.

**140**

«Героем дня» у Кичеева мог быть премьер императорских сцен, московской и петербургской, юбиляр или бенефициант. Или драматург, автор премьерного спектакля. Кичеев сочинял им «апофеозы». Тут Никс работал в жанрах «пародий, феерий, арлекинад» и шуточных од. Он ли­хо каламбурил, обыгрывая, по тогдашней литературной моде, названия пьес, имена и фамилии актеров и их ролей и инкрустировал рифмован­ные посвящения театральным «героям дня», как и свой фельетон, соч­ными цитатами и характерными словечками, надерганными у драматур­га, будь то Тарновский или Шекспир. Имя не имело для него значения.

«Героями дня» могли быть и были чиновники из Конторы импера­торских театров. Те из них, кто беззастенчиво протежировал личным симпатиям, подбирая фавориткам выигрышные роли. Галопирующее перо проходимца Никса, то изящно-легковесное, то язвительное и гру­боватое, не чуравшееся вульгаризмов, перо профессионального юмори­ста, развлекающего читателя-обывателя, могло пройтись по конкрет­ным фамилиям чиновников из дирекции Малого театра. Резать правду- матку, не взирая на лица и не кланяясь театральной администрации, — было принципиальной установкой Кичеева в «Будильнике».

С осени 1878-го — прихода в «Будильник» Немировича-Данченко

* фельетон «Сцены и кулис» заметно изменился. Зануда Немирович- Данченко — Кикс оказывал влияние на проходимца Никса. Уже в первом совместном материале Никса с Киксом — отчете о премьере «Беспридан­ницы» в Малом — появилась аналитическая часть без фельетонного пе­редергивания, нехарактерная для будильниковских опусов Никса.

А скоро и подзаголовок будильниковского фельетона «Сцены и кулис» «Заметки театральных проходимцев» переменился на более скромное: «Из записной книжки» Никса и Кикса.

Кичеев сам сдавал будильниковские материалы Никса и Кикса в текущий номер. Видимо, сам и создавал из Немировича-Данченко об­раз Кикса в своих совместных с ним импровизациях, сам оборачивал се- рьез Немировича-Данченко своим юмором. Его юмор придавал будиль- никовским фельетонам Никса и Кикса пикантность и аромат. В собст­венной ежедневной театрально-музыкальной хронике Немировича- Данченко «Театр и музыка» в «Русском курьере» преобладала инфор­мационно-повествовательная интонация, а в обзорах «Драматический театр» — суховатая результативность.

Творческий союз Кичеева и Немировича-Данченко распался в конце 1882-го.

Кичеев распоряжением Главного управления по делам печати был отстранен от редактирования «Будильника» и вынужден был уйти из журнала. За ним тянулась репутация «лица, неблагонадежного в поли­тическом отношении». Может быть, со времени его службы губернским секретарем в канцелярии московского генерал-губернатора, оставлен­

**141**

ной в 1872-м. Может быть, он пострадал от высоких чинов - за иечино- почитание. А может быть, у него были неприятности с будилыгаковски- ми цензорами.

Его «неблагонадежность» в «Будильнике» трудно обнаружить. Может быть, он исключал для себя жанры публицистические как раз по причине пристального внимания к себе со стороны цензуры. Но скорее всего, поклонник Мазини, душки-тенора Мазиии, чья фотография с дарственной висела над его письменным столом, Кичеев не владел ими так виртуозно, как Курепин — Будильник, поклонник Герцена, Гарибаль­ди и желчного Вольтера.

Оставшись без редактора-соавтора, Немирович-Данченко напеча­тал в «Будильнике» в конце 1882-го под псевдонимом Владимир Иванов свою пьеску «Шиповник», тут же сыгранную в Малом театре его пре­мьерами — Федотовой, М.П.Садовским, Самариным, Решимовым, Му- зилем, Акимовой и Рябовым. Потом, пытаясь сохранить в «Будильни­ке» привычный читателю тандем, написал несколько фельетонов в фор­ме отчета Кикса Никсу. Как было у них заведено.

Потом попробовал себя как Владъ.

И быстро выдохся на ниве юмористики.

Кичеев безуспешно выращивал из Немировича-Данченко Кикса. Он так и не развязал строгое перо юного соавтора. Тот оставался «серь­езным умницей», как позже назвал его Горький. Отдельно — Киксом — Немирович-Данченко не существовал ни в «Будильнике», ни в других изданиях «мелкой прессы», где он печатался. Только в тандеме весело­го Кичеева и серьезничавшего Немировича-Данченко складывался в «хулиганских» заметках «Сцены и кулис» синтез веселого с серьезным, выделявший «Будильник» среди всех юмористических массовых изда­ний, имевших, как правило, театральный отдел.

В первой половине 1883-го, после премьеры комедии «Наши аме­риканцы» в Малом театре, Немирович-Данченко покинул журнал.

С журналистикой на время было покончено.

В конце 1880-х он вернулся к ней известным беллетристом и дра­матургом под другими псевдонимами: Инкогнито, Гобой. И в других из­даниях: в «Русских ведомостях» В.М.Соболевского, в «Новостях дня»

А.Я.Липскерова, в журнале Ф.А.Куманииа «Артист». Либеральные «Русские ведомости», к которым враждебно относился московский го­лова «благонамеренно-российской закваски» Николай Александрович Алексеев, и «Артист» считались «большой прессой».

С уходом Никса кичеевская рубрика «Будильника» утратила и пляшущего черта в заставке, и «чертовщинку», витавшую над «Сценой и кулисами».

С уходом Кикса она лишилась и немировического акцента. Из нее невосполнимо ушла методичность, поднимавшая театральный «Бу­

**142**

дильник» над подобной ему юмористической «мелкой» прессой. Куре­пин, прихвативший в 1883-м к своим еще и кичеевскую рубрику, живо превратил театральную хронику недели в калейдоскоп коротеньких разрозненных собственных «Театральных заметок» или «Из театраль­ного дневника» Риголетто, Нового Диогена, Рыцаря плэда и пенснэ и Шуры.

Курепииу в отсутствие присяжных Никса, и Кикса помогал в «Сцене и кулисах» по музыкальной части Амфитеатров, Мефистофель из Ха­мовников. Студент-юрист, задумавший сменить журналистское хобби на карьеру оперного певца, Амфитеатров похаживал в театральный сезон на оперные спектакли Большого театра, а летом писал для «Театральных заметок» Курепина «Дачные ламентации» — жалобы, сетования, в пере­воде с латинского, — о вокально-музыкальных развлечениях в садах и парках и о певичках-гастролершах, собиравших массу зрителей.

Осваивая в кичеевско-курепинском «Будильнике» российскую по­вседневность в самом широком ее диапазоне: губернскую, городскую, уличную, театральную; сверху и до социального низа — неделя за неде­лей и год за годом, молодые будилы-шковцы, подмастерья и соавторы ре­дакторов, вырабатывали свой писательский метод, который позже Ам­фитеатров назовет методом экспериментального наблюдения. Подключа­ясь кто к Курепииу, кто к Кичееву, в зависимости от интересов, они на­чинали в «Будильнике» как документалисты, как репортеры и хронике- ры, пусть и выдававшие свои наблюдения в юмористическом духе.

«Литератор — не кондитер, не косметик, не увеселитель [...] Он то же, что и всякий простой корреспондент», — скажет Чехов в конце 1880-х27.

Документальное начало в сюжете, ситуации, персонажах рассказа, повести, драмы и романа — самое характерное, быть может, в писатель­ском методе «детей» кичеевско-курепинского «Будильника» — Чехова, Немировича-Данченко и Амфитеатрова. И в крупной литературной форме, выпорхнув из будильниковского гнезда, его питомцы исходили из живого, непосредственного экспериментального наблюдения, основ­ного источника юмористических будилы-шковских реплик, монологов, реприз, диалогов, сценок, заметок. Под литературной, под вымышлен­ной — художественной реальностью в произведениях Чехова, Амфите­атрова, Немировича-Данченко, других писателей, начинавших в мел­кой прессе, почти всегда скрывалась легко опознаваемая их современ­никами небеллетризованная и недраматизированная — документальная конкретика. Литературоведы, изучающие контекст произведений Чехо­ва, Немировича-Данченко и Амфитеатрова — биографический, времен­ной и исторический, — обычно распознают в них реальные прасюжеты, праситуации и прототипы персонажей, превращенные в художествен­ные образы.

**143**

Все вместе — редакторы «Будильника» и его постоянные молодые авторы, литераторы и рисовальщики, — собирались еженедельно по субботам: читали корректуру, сдавали новые материалы и сверстывали из них следующий номер. Суббота в «Будильнике» была присутствен­ным днем. Тут же пили чай, курили, перекидывались репликами.

Редакция в Леонтьевском располагала крохотным помещением. Обстановка была домашняя. Курепин фактически здесь жил. Он мог быть в халате и домашних туфлях, жена его Е.Ю.Арнольд, дочь извест­ного композитора, здесь же тренькала на фортепиано.

В 1883-м, после ухода Кичеева, она сменила Л.Н.Уткину, издатель­ницу журнала, а в 1884-м его редактором стал В.Д.Левинский, называв­ший себя в «Будильнике» Неприсяжным рецензентом.

Когда контора и редакция «Будильника» переехала с Леонтьевско- го на Большую Дмитровку, а потом — в середине 1880-х — на Тверской бульвар, в дом бывший Малкиеля близ памятника Пушкину, перешед­ший в 1883-м в собственность Гинцбурга, рабочая обстановка в журна­ле не переменилась. Она оставалась такой же неформальной.

Ближе к ночи, проведя в редакции субботний день, вся будильни- ковская компания и примыкавшие к ним литераторы, приятели и собу­тыльники Кичеева и Курепина, заваливались куда-нибудь в трактир или ресторан, продолжая обсуждать журнальные дела. И шире — гово­рить о современной жизни и о литературе. Философствовать. Как пове­лось с давних пор у российской интеллигенции.

Многоопытные Кичеев и Курепин, пестовавшие свои кадры, обхо­дились без парт и авторитарной учительской трибуны. Образованные, «всесторонне начитанные», демократичные в общении с молодежью, они были «отменными товарищами бурш, не прочь выпить и кутнуть»,

* вспоминал Амфитеатров.

В мемуарной литературе имена Кичеева и Курепина всегда рядом, в двойных словесных портретах.

Очень разные (один — выходец из дворян, кутила, другой — разно­чинец, с ярким общественным темпераментом), они были неразлучны. И умерли почти одновременно. Курепин — осенью 1891 года, В нищете, как водится в России. Чехов шел за его гробом. Жена Курепина обращалась к нему за материальной помощью. Кичеев умер скоропостижно годом раньше приятеля в вагоне поезда Петербург — Москва: ехал домой из се­верной столицы, где смотрел очередную премьеру в Александринке.

Погодки, выпускники юридического факультета Московского университета (Кичеев окончил его в 1870-м, Курепин ~ в 1872-м), они могли бы сказать о себе словами подвыпившего Паши, Павла Кирилы- ча Лебедева из чеховского «Иванова», другу юности Николаю Алексее­вичу Иванову — Николаше: «Студенты мы с тобою, либералы... Общ­

**144**

ность идей, интересов... в Московском университете оба учились... Alma mater...» (11.2:50)

«Либералы...»

Их связывала общность идей, интересов, скрытых под эзопов­ским языком, юмористической обложкой и неформальным общением с авторами.

Еженедельные будильниковские редакционные «субботние собра­ния были веселы и оживлённы. В безусой компании председательство­вал Н.П.Кичеев», — вспоминал Гиляровский в 1914 году.

Кичеев больше всего на свете любил смех, чувствовал его силу и был из тех, кто считает остроумие высшим даром человека, — вспоми­нал Немирович-Данченко (111.2:6). Хотя в жизни Кичеев редко смеял­ся. Как все прирожденные юмористы.

В письмах Чехова имя Кичеева проходит, обложенное прилага­тельным косой: косой редактор косого «Будильника». Как и имя подвер­женного тому же пороку Николая Павловича Чехова.

Немировича-Данченко поражала в болезненном редакторе «Бу­дильника» его способность быть неизменно приветливым, корректным и приличным, несмотря на образ жизни.

Петербургский литератор Круглов запомнил Кичеева добрым ма­лым, отличавшимся «русской халатностью» и «русским беспутством». Круглов присылал в «Будильник» беллетристику и стихи.

«Мне нравилось [...] работать под редакторством Кичеева [...] Мне нравился его легкий взгляд на журналистику, взгляд пожившего бонви­вана, которому все кажется пустяками», — писал безымянный автор не­кролога Кичеева в «Новостях дня», настроенный на кичеевскую волну загулов. Кичеев поучал своих авторов: «Бросьте вы эти серьезиичанья. Пишите веселее. От того, что мы с вами напишем, ничто не станет ни лучше, ни хуже».

Курепин, смотревший на журналистику как на дело обществен­но-важное, не уступал Кичееву в загульности. «Проведемте ж, друзья, эту ночь веселей», — любил повторять Курепин, покидая редакцион­ную комнату и направляясь с коллегами к Тестову или на Петровские линии.

Будильниковская молодежь радостно отзывалась девизу старших, наставников: «Лучше прошутить жизнь, чем проскучать»28. И запоем кутила и шутила, совмещая университетскую и иную молодую жизнь, искрившуюся беззаботным весельем и дружеской болтовней за едой и питьем, с литературной.

Милое, веселое и счастливое время, — вспоминали будилышков- ские дни все восьмидесятники, прошедшие через Кичеева и Курепина.

Станиславский часто бывал в Леонтьевском. Но пробегал мимо дома Мичинера, не задерживаясь, иапрямки, как говорили тогда, под

1. **Бродская, том 1**

**145**

окна фифиночек из Театрального училища. Или к дому другого купца- меховщика и авторитетного гласного Городской думы — П.П.Сороко- умовского. Он заглядывался на его дочку. Или подъезжал в коляске на шепоте к особняку Алексеевых, Николая Александровича и Александ­ры Владимировны, его опекавших и наставлявших. Они жили в Леон- тьевском с конца 1870-х. То Костю звали к Алексеевым на обед с заез­жей белокурой немочкой-скрипачкой, которую ему сватали. То на раут с Николаем Григорьевичем Рубинштейном или Чайковскими — брать­ями Петром и Анатолием Ильичами.

Музыканты приезжали к Алексеевым на городском извозчике.

Станиславский не подозревал о том, что за стенами мичинеровско- го особняка его будущие соратники получали литературное крещение.

И пестрокрашеных книжек «Будильника» Станиславский не дер­жал в руках.

И папаня Сергей Владимирович Алексеев не читал легкомыслен­ного «Будильника», адресованного городскому обывателю. Респекта­бельные купцы из года в год выписывали «Московские ведомости», а с 1883 года — «Московский листок», издававшийся И.И.Пастуховым. Эта газетка вытеснила все предыдущие издания, адресованные потом­ственным почетным гражданам города.

Пастухов вышел в репортеры, а потом в писатели и издатели из си­дельцев в лавке. Он знал своего читателя, все его слои, и служил ему. Старшие Алексеевы и Бостанжогло, Сергей Владимирович и Николай Михайлович, зачитывались в «Московском листке» Пастухова отделом «Советы и ответы». Для старорежимных купцов, вроде тестя Владими­ра Сергеевича Алексеева — А.А.Захарова, в отделе беллетристики Пас­тухов печатал разбойничьи и сентиментально-слезные истории. «На­правление захолустное, убогое, замоскворецкое. Лампадное масло и на­шатырный спирт. Романы с продолжением, с ограблением, с несчастной любовью, смотринами, именинами, неравным браком. Герой пьет горь­кую, мамаша липовый чай, а виновница торжества серную кислоту», — иронизировали отпрыски купцов с заскорузло лабазным взглядом на жизнь над живучими изданиями Пастухова и над его читателями29.

Молодые купцы сентиментальностью предков не отличались. А Чехов вообще считал слезоточивость признаком глухой провинциаль­ности, хотя бы и московского разлива.

Бульварные издания Пастухова, менявшие названия и множивши­еся, но не менявшие своей лампадно-слезоточивой сути, дожили до 1917 года.

Пастухов активнее других газетчиков привлекал к работе моло­дежь.

В конце 1870-х он был одним из четырех редакторов-издателей «Русской газеты», где дебютировал Немирович-Данченко.

**146**

С «Московским листком» анонимно сотрудничал совсем юный Дорошевич. Хотя и жаловался, что публика «Листка» — не его публика.

В «Московском листке» печатался Александр Павлович Чехов и рисовал, не скрываясь за псевдонимами, Николай Павлович Чехов.

А Антон Павлович шутил, что лучше будет ходить без штанов, чем работать у Пастухова. И что он готов подписаться своей фамилией вез­де, только не у Пастухова.

Вспоминая Пастухова и время, когда Москва и провинция зачиты­вались романом Пастухова «Разбойник Чуркин» — роман публиковал­ся по главам в «Московском листке», — Амфитеатров замечал, характе­ризуя журналистику начала 1880-х: в это время умер целый ряд старых газет — органов общественно-политической мысли — и возникла «прес­са буржуазной сплетни, лести и идейной бесцеремонности»'50.

Московский «Будильник» к таковой не относился.

В «Будильнике» все было хуже, чем в изданиях Пастухова.

И гонорары: у Пастухова можно было заработать в месяц в два ра­за больше. «Эта инфузория платит мало», — жаловался Чехов на гоно­рары «Будильника» .

И литературных данных Пастухова, автора популярного романа, Кичеев и Курепин не имели.

Чехов, Немирович-Данченко и другие молодые авторы «Будиль­ника» ничуть не заблуждались насчет личных литературных дарований будильниковских редакторов.

О том, что эти дарования «более, чем скромные», писал в мемуарах Амфитеатров.

Как журналист Курепин микроскопическая величина, — считал Круглов.

И Чехов сказал о Курепиие, если верить приятелю Чехова будиль- никовцу Ежову: «Это крупная, но непризнанная бесцветность»32.

В собственных мемуарах о Чехове Ежов высказался еще грубее: «’’Будильник” влачил жалкое существование потому, что у его издатель­ницы Уткиной не было денег, а у ее редактора (Н.П.Кичеева и А.Д.Куре­пина) - таланта»3'1.

Даже Лейкин, редактор-издатель «Осколков», был значительнее Кичеева и Курепина как литератор. Имя Лейкина осталось в русской речи хотя бы каламбурами - «мое почтение с кисточкой», «вот тебе и фунт изюма», «свадьба с генералом». Его первые очерки и рассказы из купеческого быта приветствовали в начале 1860-х Салтыков-Щедрин и Некрасов.

И все же с конца 1870-х и в первые годы 1880-х молодые люди, вы­пускники классических гимназий и начинающие литераторы, стреми­лись попасть именно в «Будильник», а не в издания Пастухова, и имен­но к Кичееву и Курепину. Потом — к Лейкину. Немирович-Данченко,

**147**

10\*

польстившийся в 1877-м на «Русскую газету», убежал из нее в 1878-м в «Будильник». Лейкинские «Осколки» выходили с декабря 1881 года.

Первая публикация Чехова в «Будильнике» — лето 1881-го.

У Лейкина он дебютировал в ноябре 1882-го.

Печататься в «Будильнике» конца 1870-х — начала 1880-х было престижно, как и в 1860-х, в пору его расцвета.

У журнала, несмотря на его скудную финансовую базу, и у его ре­дакторов, несмотря на их собственную литературную малость, было славное прошлое и хорошая репутация в журналистской среде. Оттого молодые люди и тянулись к Кичееву и Курепину и сотрудничали с по­лунищим «Будильником» многие годы.

«Будильник» учреждался в Петербурге в конце 1850-х как журнал «Искра», орган поэтов-сатириков и публицистов братьев B.C. и Н.С. Курочкиных и художника-карикатуриста И.А.Степанова. В «Искре» в начале 1860-х печатался и Лейкин. В 1865 году «Искру» переименова­ли в «Будильник» — властей настораживало название. За 1860-ми, осу­ществившими реформу всех сфер общественной жизни — земской, су­дебной, военной, университетской и печати, за эпохой демократических реформ, на гребне которых расцвел петербургский журнал, последова­ли 1870-е, эпоха застоя, уже чреватая пересмотром завоеваний 1860-х, и петербургский «Будильник», просуществовавший до начала 1870-х на развалинах «Искры», переехал в Москву. Подальше от ретивой чинов­ничьей столицы, где давление цензуры уже перерастало в цензурные погромы.

В Москве даже в 1880-х, когда правительство Александра III, его министр внутренних дел Д.А.Толстой, товарищ министра В.К.Плеве и генерал-губернатор В.А.Долгоруков проводили контрреформы, под­крепляя их политической реакцией, «дышалось и писалось» легче, чем в Петербурге, признавался Чехов, сотрудничавший и с «Будильником», и с «Осколками».

Редакторы московского «Будильника» Кичеев и Курепин свято от­носились к прошлому журнала и задавали ему тон. В условиях конца 1870-х и в 1880-х, когда общественная мысль в России глохла, когда пуб­лицистика и сатира вытеснялись из серьезных изданий как вредное на­правление и сами серьезные издания закрывались, уступая своего чита­теля прессе «буржуазной сплетни, лести и идейной бесцеремонности», как говорил Амфитеатров, Кичеев и Курепин сознавали московский «Будильник» наследником его петербургских прародителей. Их журнал, хотя и превратился в Москве из сатирического в юмористический, про­должал тянуть петербургские традиции основателей. А с 1883-го «Бу­дильник», поменяв беспомощную Уткину на Арнольд, а потом на Левии- ского, вернул себе бывший петербургский статус издания сатирическо­го, обозначив его на титуле, украшенном шехтелевским орнаментом.

**148**

«Новая редакция», не изменившая ни формата, ни верстки издания «с рисунками и карикатурами», объявляла в своих анонсах, что отказы­вается от юмора, «унижающего себя до заигрывания с улицей»; что ста­вит перед собой задачи серьезно-занимательно-сатирические в пресле­довании зла «во всех вещах» и переориентируется с читателя-обывателя на интеллигентную, образованную публику.

Тут очевидны установки Курепина, поддержанного Левинским.

Следуя традициям «Искры», московский «Будильник» и юморис­тический, и с сатирическим уклоном, «бичевал серьезные аномалии» в столичной и провинциальной жизни, — гордились своим журналом Ки­чеев и Курепин на праздновании в 1885-м его двадцатилетия. В 12-м вы­пуске «Будильника» за 1885-й год Никс и Московский фланер написали программную юбилейную статью, подводившую итоги. Они гордились и своим детищем, и молодыми авторами, которых они учили заботиться об «умственной гигиене» общества, учили «будить спящих, казнить все дурное в его многообразных проявлениях и, путем отрицательного отно­шения ко всему злому, проповедовать добро и красоту нравственную».

Чехов и его сверстники, начинавшие в «Будильнике» проходив­шие в этом «реальном училище» свои младшие литературные классы, приобщались к идеалам и верованиям своих литературных отцов.

В отсутствие «неблагонадежного» Кичеева, вынужденного поки­нуть журнал, Курепин практически солировал. А Чехов в отсутствие Немировича-Данченко был самым опытным из молодых авторов жур­нала. И самым свободным в выборе тем и в юморесках литературного раздела, и в рубрике «Среди милых москвичей». Ему Курепин — черно­белый Будильник с вольтеровско-фригийским или ночным колпаком на голове - доверял и подписи к картинкам на обложке, куда выносилась актуальная тема журнала, и готов был доверить сам актуальный фелье­тон, главный в номере, хотя Чехов особого желания писать на злобу дня в «Будильнике» не испытывал. На злобу дня, штудируя московские га­зеты, он писал у Лейкина, регулярно поставляя ему фельетон «Осколки московской жизни».

С 1883 года - отставки Чичерина и досрочных выборов городско­го головы — на передний план в «Будильнике», журнале с ориентацией на образованную публику, выходили думские темы. Для освещения их Курепин — Московский фланер — затеял специальную рубрику - «Вече­ринки в доме графов Шереметевых» с подзаголовком «Из дневника все­гда согласного гласного», где сам вел фельетон, описывавший в юмори­стическом духе заседания Московской думы в доме Шереметевых на Воздвиженке.

До переезда Думы с Воздвиженки в здание на Воскресенской пло­щади, построенное по инициативе Н.А.Алексеева, Курепин не дожил. А

**149**

его рубрика «Вечеринки в доме графов Шереметевых» скончалась вме­сте с ним.

В отношении к институту Городской думы, о которой писала «мел­кая пресса», отчетливо различие пастуховских изданий и либеральных журналов.

«Благонамеренный» Пастухов поддерживал правительство, ду­шившее в 1880-х городское самоуправление, это завоевание российских либеральных реформ.

В 1860-х и в 1870-х либералы Кичеев, Курепин и Лейкин, сторон­ники деятельности Думы, были единомышленниками. Но в начале 1880-х в их стане произошло заметное расслоение. Лейкин принадле­жал в 1880-х к правому крылу либерального движения, Курепин и Ки­чеев — к левому центру.

«Думу не след лупить. Это значит играть ныне в руку министерст­ву. Самоуправление и так висит на волоске. Говорю это Вам не потому, что я сам гласный», — просил Лейкин Чехова, обговаривая с ним оче­редной московский фельетон в «Осколках» (11.4:431). Выходец из ста­ринной купеческой фамилии, получив солидное наследство, ои сделал общественную карьеру, став думским гласным. А вписавшись в систему власти, потерял былую оппозиционность.

Редактор умеренных, политически-беззлобных петербургских «Осколков» в 1880-х - «буржуа до мозга костей», — говорил о Лейкине Чехов.

Лейкин просил Чехова брать мелкие фактцы нравственного убо­жества обывателей, гуляк, выпивох. Просил мелких страстишек круп­ного начальства. И шалостей поглупее. А если разрешал «отлуп», то бе­зобидный для себя, гласного, и для своих «Осколков», — «отлуп» акте­ров и рецензентов. На серьезные аномалии в обществе, на противостоя­ние Московской думы и правительства, наметившееся в начале 1880-х при Чичерине, городском голове, Лейкин не замахивался. Он ждал от Чехова чистой юмористики, веселых сценок, «летучих заметок» на зло­бу дня, «шуточных или шаловливых стихов».

Над подобными Лейкину «всегда согласными» безгласными дум­скими гласными - над думским болотом — Курепин издевался: «Некий молчаливый гласный с полным беспристрастием объясняет, что если бы он заговорил в Думе, так вышло бы “еще хуже Vм.

Но и думцев-ораторов Курепин тоже поддевал, потешаясь над «вы­сокой словесностью» московских депутатов и называя их пофамильно: «Нет хуже болезни, как mania oratoria (попросту “язык чешется”)»35.

Он, в отличие от Лейкина, не уставал разрабатывать в «Будильни­ке» свои сюжеты о курьезах местного самоуправления, пуская «шпиль­ки» в адрес Думы и оправдываясь, что «кого люблю, того и быо». Он не упускал случая «побить (словесно, разумеется) свою непутевую, иесу-

**150**

разную и все же милую Думу»: «Как ни вертите, а городское самоуправ­ление все-таки главнейший нерв общественной жизни»36.

Городское самоуправление, «главнейший нерв общественной жиз­ни», «висевшее на волоске», как говорил безгласный в Петербургской думе ее гласный Лейкин, было в 1880-х последним оплотом затухавше­го процесса либеральных российских реформ, начатых в 1860-х.

Верные традициям петербургской «Искры», Курепин и Кичеев и как редакторы «Будильника», наставники Чехова, Немировича-Дан­ченко и Амфитеатрова, и как его авторы оставались в отношении к Ду­ме и в 1880-х на идейных позициях, занятых в университетской юности: «Студенты мы с тобою, либералы...»

Курепин был в полном курсе думского кризиса, разразившегося в 1883-м, и в курсе предвыборных баталий за кресло головы, освобожден­ное Чичериным. Он пристально следил за перипетиями конфликта Чи­черина с графом Д.А.Толстым и московским генерал-губернатором

В. А.Долгоруковым. Все аномально-дурное для Курепина воплощалось в Александре III и его правительстве. А красота нравственная концент­рировалась в Чичерине, бывшем университетском профессоре.

Досрочным выборам городского головы 1883 года Курепин отдал две литографии «Будильника».

На одной, черно-белой, Н.П.Чехов изобразил двух томных, изне­женных дамочек, обсуждающих будущего голову, который должен быть непременно «с сердцем», потому что «Москва — сердце России»'17.

На другой, цветной, посерьезиее, вынесенной на обложку, — ис­пользовалось название репертуарной пьесы В.А.Крылова, переделки с французского, «Лакомый кусочек», и изображалась пикантная блон­динка в красном сарафане — ГОРОДСКАЯ ДУМА, отбивавшаяся от двух молодчиков. На фалде сюртука одного из них, того, что спиной к читателю, в сапогах и в кепке, карикатурист написал: КУПЕЧЕСТВО. Другой претендент на пост головы представлял ЯРМАРОЧНЫЙ КО­МИТЕТ. Дворян среди кандидатов на высокий пост в Московской думе уже не было. Наиболее популярные гласные, представители дворянст­ва, категорически отказывались от чести — стать городским головой. Они боялись ответственности, сопряженной с высоким званием, — до­носились вести из Думы.

Отбиваясь от купцов и гласных из Ярмарочного комитета, дама- Дума с обложки «Будильника» верещала: «Я так-от, сразу, не могу: че­тыре года думала, — дайте еще годок подумать!»38

И Лейкин не был безразличен к предстоявшим московским выбо­рам. Следил за ними из северной столицы.

«Сходите сами в Думу в день выборов и [...] строчек 30 — 40 все-та­ки об этом событии пришлите» (11.4:431), — просил Лейкин Чехова, своего постоянного московского корреспондента, не пропустить в оче­

**151**

редном фельетоне «Осколки московской жизни» выборы городского головы, назначенные после отставки Чичерина.

В перипетии кризисной ситуации, спровоцировавшей досрочные выборы в Думе, и в подробности предвыборной кампании 1883 года Че­хов для фельетона у Лейкина не вдавался. Для сочинения информатив­ных 30 — 40 строчек злободневного «осколка» московской жизни уг­лубление в проблему не предполагалось. Но проблемой этой Чехов вполне владел. Сообщая читателям «Осколков» о «фиаско» Чичерина, он высказался о бывшем голове как о человеке несомненно умном, чест­ном, передовом (11.4:50). Каким характеризовали его либералы. И что за явление — Д.А.Толстой, министр внутренних дел, узаконивший в нача­ле 1880-х карательную цензуру в России, и автор циркуляров в области просвещения, Чехов понимал преотлично. Граф умер в один год с Сал- тыковым-Щедриным, в 1889-м. Рассуждения Чехова о двух полюсах российской общественности интересны как его автопортрет конца 1880-х: Бог делает умно: взял на тот свет Толстого и Салтыкова и таким образом помирил то, что нам казалось непримиримым. Теперь оба гни­ют, и оба одинаково равнодушны. Я слышу, как радуются смерти Тол­стого, и мне эта радость представляется большим зверством. Не верю я в будущее тех христиан, которые, ненавидя жандармов, в то же время приветствуют чужую смерть, и в смерти видят ангела-избавителя‘!!.

Курепин, работавший в «Будильнике» с Антошей Чехонте, и Лей- кин, ожидавший в 1883-м от Рувера «осколок» о досрочных выборах в Московской думе, заказывавший своему «журнальному работнику» шутку, шалость на злобу дня, — не ведали, что такое Чехов, вырастав­ший из шинелек «Будильника» и «Осколков».

В Думу для фельетона у Лейкина Чехов не пошел, а обратился к прессе, основному источнику его фельетона у Лейкина, - к разделу «Московские вести» в газете Соболевского «Русские ведомости», «на­пичканном информацией». Здесь он находил сообщения о забавном и курьезах в московской жизни. Или тему, которую можно подать как курьез.

Среди вестей из Думы подвернулись подходящие в выпуске газе­ты от 17 августа 1883 года: из претендентов на пост городского головы «чаще всего упоминают о Н,А.Алексееве, владельце известной кани­тельной фабрики, одном из деятельнейших гласных Московской думы, гласном московских уездного и губернского земских собраний и дирек­торе Московского отделения Императорского русского музыкального общества». «Вести» представляли его читателю: «Г. Алексеев успел за­рекомендовать себя человеком вполне самостоятельным, независимым и неумолимым преследователем охотников до „общественного пирога”; но прошлое г. Алексеева, как общественного деятеля, еще весьма кратко и за ним не считается пока ни одного более или менее крупного выдаю­

**152**

щегося действия». Участие Алексеева в организации похорон Рубин­штейна, в коронационных торжествах и во внутридумских баталиях на стороне Чичерина еще не делало его городски авторитетом.

Информации «Русских ведомостей» хватило Чехову на «осколоч­ный» абзац. Слово «канитель» в названии фабрики позволило скрасить сухую информацию газеты необходимым для юмористического журна­ла каламбуром, не слишком напрягаясь. Ведь Лейкин просил писать «прямо набело, написал, прочел и посылаю, исправив кое-что» (11.4:458). И Рувер, шутя на уровне слов, выдал заказчику требуемый «осколок»: «В сентябре мы будем выбирать нового голову. Кандидатов на белые генеральские штаны, мундир IV класса и чин действительно­го статского советника в перспективе — много. Все больше тузы первой гильдии. Первым кандидатом называют канительного фабриканта г. Алексеева [...] Кто [...] перетянет — покажет будущее. Большинство москвичей убеждено, что восторжествует канитель» (11.4:50).

«Канитель», «канительный фабрикант» - с этого каламбура Чехо­ва под маской Рувера началось его знакомство с фамилией купцов пер­вой гильдии Алексеевых, владельцев известной в Москве канительной фабрики.

И как началось, так и закончилось.

Никто из кандидатов на пост городского головы не получил в сен­тябре 1883-го требуемого числа голосов. Газетчики шутили, играя сло­вами не хуже Чехова: в 1883-м - о том, что Москве на роду написано «терять голову» (не только Чичерин, но и Сергей Михайлович Третья­ков не доработал положенного выборному голове четырехлетия); в 1885-м, когда избранный г. Алексеев принял установленную присягу и вступил в отправление своих обязанностей, шутили о том, что «кани­тель с канителью» длилась два года.

Но эти сюжеты - перед выборами городского головы, выборы и не- избраиие его — прошли мимо Чехова. «Тузы первой гильдии» не были его героями. Его перо охотнее якшалось с «двойками» из колоды карт, если пользоваться его ассоциациями.

Но будет у него и вторая «встреча» с Николаем Александровичем Алексеевым - только уже покойным и на страницах либеральных «Рус­ских ведомостей» Соболевского, конфликтовавших с Алексеевым.

И в августе, и сентябре 1883 года, когда в Думе бушевали предвы­борные интриги вокруг «общественного пирога», а пресса шумела о них, Чехов упустил из виду и канительного фабриканта, и итоги выборов.

Зато в конце сентября 1883-го он отправил Лейкину крохотный рассказик «В ландо», написанный по материалам тех же «Русских ведо­мостей», которые он штудировал для фельетона «Осколки московской жизни».

**153**

Юмористическим рассказиком, рассказиком-шуткой «В ландо» Чехов откликнулся на смерть и похороны Тургенева и на публикации о них в «Русских ведомостях», совпавшие по времени с думскими страс­тями по Николаю Александровичу Алексееву и его соперникам.

Парижская весть о смерти Тургенева, потрясшая Чехова как и всю грамотную Россию, пришла 22 августа 1883 года. Она перекрыла в «Русских ведомостях» и «Официальные», правительственные, и «Мос­ковские вести».

Для либерала Соболевского, его редакции и его авторов, которые «как стали на 60-х годах, так и стоят», Тургенев был «историком наших общественных течений шестидесятых и семидесятых годов». «Тургенев является для нас представителем того культурного, просветительного течения, которому мы так много обязаны в деле подготовления великих реформ прошлого царствования. Его «Записки охотника» были своего рода красноречивым протестом против крепостного права», — писал ре-

40 п

дактор-издатель в тургеневском некрологе . В конце августа появилась в «Русских ведомостях» и развернутая статья о Тургеневе. Автор ее рас­суждал о Тургеневе как о «главе русской интеллигенции», содейство­вавшем «самосознанию общественному»; о значении Тургенева — рус­ского европейца; о тургеневском герое - лишнем человеке, «умственно- влиятельном образованном плебее»; о тургеневском дворянине, рас­слабленном крепостничеством, и о «крепостнической лени» дворянско­го сословия, достигшей полного расцвета в обломовщине'11.

Эти либеральные идеи витали и над могилой Тургенева - на ли­тераторских мостках Волкова кладбища. Писатель завещал похоро­нить его рядом с Белинским. 27 сентября гроб с прахом Тургенева при­был из Парижа на Варшавский вокзал. В шествии от вокзала до клад­бища участвовало 50 ООО человек. У могилы Тургенева собрались луч­шие люди России, сообщалось в «Русских ведомостях» в репортажах из Петербурга.

От Московского университета - о гармонии нравственных и обще­ственных стремлений Тургенева - говорил профессор Муромцев, глас­ный Московской думы, глава думской «красной партии», как доклады­вал о нем в начале 1880-х Победоносцеву купец Найденов.

Старик Григорович, знаменитый литератор, еще не слышавший о Чехове, закончил свою речь прощанием: «До скорого свидания» — под рукоплескания и рыдания толпы.

Краткое элегическое стихотворение о Тургеневе прочитал поэт Плещеев, назвав покойного вещим проповедником крестьянского осво­бождения42.

Всю эту злобу дня, занимавшую либеральное сознание, - Тургенев, его литературные герои в общественном контексте 1860-х, 1870-х и в со­временности — Чехов опрокинул в своем тургеневском рассказике «В

**154**

ландо», отправленном Лейкину, в обывательское, обыденное сознание трех молоденьких барышень и щеголеватого — «свежевымытого» баро­на с легкостью в мыслях необыкновенной. Эта «осколочная» шутка Чехова почти не выделялась среди его раннемосковской юмористики. Ее незамысловатый сюжет, разворачивавшийся в день похорон Тургене­ва, вполне укладывался в легкий, «летучий» жанр. В мовежанр, — шу­тил А.Чехонте в другом рассказе. Он не требовал разворота «Безотцов­щины», пронизанной тургеневскими реминисценциями.

А.Чехонте усадил своих барышень и барона в ландо и дал им наго­вориться всласть. Ландо свернуло с многолюдных столичных улиц, по которым шествовала похоронная процессия, на Невский проспект, и ба­рон смог повитийствовать перед дамами. Каждой тезе некролога Собо­левского и тургеневских статей в «Русских ведомостях», проштудированных Чеховым в августе — сентябре 1883 года, барон, модно разочарованный, находил эффектно снижавшую антитезу.

Панихида по Тургеневу, все эти речи — «комедия»...

Замелькали, слетая с языка, пассажи, обернутые робкими междо­метиями кокетливых барышень, под цокот копыт по мостовой и погро­мыхивание встречных вагонов конножелезки.

Тургенев - «русский писака», как все, как Григорович: «пишет гладко, слог местами даже боек, юмор есть, но... ничего особенного».

Главное - «юмор есть»...

Обломов, крепостное право, «Записки охотника»...

«Взял я вчера нарочно из библиотеки «Заметки охотника», прочел от доски до доски и не нашел решительно ничего особенного... Ии само­сознания, ни про свободу печати... никакой идеи! [...] Дал будто толчок к самосознанию, какую-то там политическую совесть в русском народе ущипнул за живое... Не вижу всего этого... Не понимаю...», — разгла­гольствовал барон Дронкель, входя в антилиберальный клинч.

«Идеи все... но какие в России идеи? Все с иностранной почвы! Ничего оригинального, ничего самородного!» - полемизировал барон с хорошими «русскими писаками» вроде Тургенева и Григоровича и с ли- бералами-западниками...

«Или у меня мозга нет или же я такой отчаянный скептик, но мне кажется преувеличенной, если не смешной, вся эта галиматья, поднятая из-за Тургенева!» — завершал он свой спич перед внимавшей ему ауди­торией.

Подшучивая над троицей, А.Чехонте, начитавшийся августовских и сентябрьских номеров московских «Русских ведомостей», никого не обрывал. Но отдал симпатии робкой, но сердечной и непосредственной провинциалке, которая не могла сдержать слез обиды за любимого пи­сателя, не понятого «соотчичами».

**155**

Вот и вся юмореска, написанная в сентябре 1883 года, в разгар дум­ских баталий, о славной поездке молодых людей по петербургским про­спектам в солнечный сентябрьский день похорон Тургенева, слегка по­дернутая чеховской слезой по Тургеневу милой барышни в финале.

Смерть Тургенева задела в А.Чехонте дремавшие, казалось, после «Безотцовщины» его «базаровские» струны. Тургенев оставался для не­го, как и для Марфуши, шестнадцатилетней провинциалки-помещицы, любимым писателем. Нежной привязанности к «Отцам и детям», к при­меру, Чехов не изменял, в каком бы лсанре ни работал. «Что за роскошь «Отцы и дети»!» — говорил он друзьям (11.6:174). Хотя он мог относить­ся к Тургеневу и критически. Одну восьмую или одну десятую из напи­санного Тургеневым готов был сдать в архив как устаревшее. «Месяц в деревне» полагал вещью «хорошей, литературной», но пьесы Тургенева дерлсал за литературные памятники «былых времен». В его жизни бы­вали периоды, когда Тургенева заслонял Толстой. В «Анне Карениной» и «Холстомере» Толстой захватывал Чехова знанием диалектики души. Рядом с этим Толстым Тургенев казался старомодным: «Читаю Тургене­ва. Прелесть, но куда жиже Толстого!» (11.7:171) Но уже в начале 1890- х, разочаровавшись в толстовской философии мужицкого здравомыс­лия, он освободился и от гипноза Толстого — писателя, оставив за ним «великую нравственную силу» (11.8:87).

И снова на вершине литературной пирамиды оказывался Тургенев.

А день 22 августа 1883 года - смерти писателя - продлился в памя­ти и творчестве Чехова «дольше двадцатилетия», вплоть до предсмерт­ного «Вишневого сада».

На 22 августа Чехов 1903 года назначил куплю-продалсу с торгов разоренного «дворянского гнезда» Гаевых, их усадьбы с вишневым са­дом, прекраснее которого нет ничего на свете. Случайна ли эта роковая для Гаевых дата, совпавшая с днем смерти Тургенева —■ певца дворян­ских гнезд, с днем прощания интеллигентной России с уходившей в прошлое вместе с Тургеневым дворянской культурой? К которой так тя­нулись и «сын Базарова», «плебей», рожденный в Таганроге в семье ла­вочника, и богатевшие купцы Алексеевы, Сапожниковы, Четвериковы, Бостанжогло, все эти «тузы первой гильдии», если словами Чехова — Рувера, — тузы канительные, шелковые, суконные, ситцевые и табач­ные, что шли на смену нищавшим потомственным дворянам.

Кажется, это календарное совпадение прежде не было замечено.

Смерть Тургенева и отклики на нее вытеснили из «осколочной» юмористики Чехова конца 1883 года злободневные думские темы. Лей­кин больше не теребил его просьбами «пойти в Думу», «Будильник» об­ходился без его услуг. Эти темы Курепин брал на себя.

На протяжении двух лет - с 1883-го по 1885-й — Курепин из дома Шереметевых на Воздвиженке не вылезал и из виду «безголовую» Ду­

**156**

му, канителившую с «канителью», не упускал. До 1885-го, до окончания срока досрочно отставленного Чичерина, город оставался «обезглавлен­ным», с «калифами на час», с временщиками, которые и не брались за решение насущных городских проблем.

В своих думских рубриках Курепин писал обо всем том, что дожи­далось,в Москве избрания головы, «гремя», как он выражался, своим звонком «за мирный ход прогресса», который начался в России в «про­шлое царствование». Конечно, он не призывал к радикальным действи­ям, как Гарибальди, народный герой Италии, смотревший на него со стены, и не звонил в своем тоненьком журнальчике с пестрыми картин­ками во все колокола, как Герцен, чей портрет тоже осенял его рабочий стол. Но ои стоял на страже оппозиционной официозу идеологии шес­тидесятничества — идеологии российских реформ 1860-х. И связывал их в 1880-х с Думой, с городским самоуправлением, последним оплотом демократии.

Курепин — Будильник тарахтел звонком своего журнальчика «за мирный ход прогресса», замедлившего ход отставкой Чичерина и не из­бранием в 1883-м городского головы, вовлекая в диалог читателя — Об­щественное мнение, пышнотелую даму в красном сарафане:

о проблемах московских пожаров и пожарных — этих «прометеев прикованных», которые смеются «над думскими речами, изобилующими водой, как раз на грех в то время, когда москвичи страдают безводием»43;

о проблемах Городских рядов: «Когда мы примемся за перестройку рядов? Да вероятно тогда, когда они развалятся. Ведь мы не перемеия-

ЛА

ем же свечку раньше, нежели она догорит» ;

о проблемах боен, решать которые взялся Н.А.Алексеев, еще глас­ный. Его инициатива вызвала недовольство мясников. «Но надо же и им когда-нибудь принять на себя облик человеческий и перестать ку­паться в крови и грязи, совместно с милыми Хавроньями», — Будильник поддерживал Алексеева'15.

Пять заседаний думцы посвятили «винной нравственности».

Курепин: «Много было хохоту».

Несколько заседаний искали деньги на бойню — не нашли. «Безго­ловая» Дума по-прежнему выдавала очередной комиссии очередные инструкции.

Курепин: «Где же наши собственные-то, русские капиталы? Или русские капиталисты превратились в Кощеев Бессмертных, которым жалко расстаться со своими мешками?.. А с другой стороны, каким же образом иностранные банкиры находят для себя выгодным «одолжить» Москву, а русские этой выгоды не видят?»46

Курепин освещал все те проблемы, которые обсуждались на засе­даниях в Думе — на «вечеринках в доме графов Шереметевых»: страхо­вания, совмещения депутатских и коммерческих должностей, строи­

**157**

тельства в Москве водопровода, завершенного впоследствии по проек­ту Николая Александровича Алексеева, одобренному Александром III. Думская рубрика Курепина - его вести из Думы — делала «Будильник» похожим на журнал общественно-политический, чем-то вроде муници­пального «Парламентского вестника».

Чехов исполнял отдельные поручения Курепина по рубрике «Сре­ди милых москвичей». Но «Вечеринками в доме Шереметевых» не ин­тересовался. Роль «парламентского корреспондента», как говорят сего­дня, его не привлекала. Баловавшийся, импровизировавший в мовежа- нре, он писал и писал своих хористов и хористок, чьи жизни ничего не стоили ни в обществе, ни в общественной истории, и вызывал легкое раздражение Курепина.

В №35 своего журнала за 1883 год Курепин поздравлял с юбилеем редакцию «Русских ведомостей», почти ровесницу «Будильника», и же­лал ее редактору В.М.Соболевскому «и впредь высоко держать знамя честного служения обществу».

Чехов в том лее №35 «Будильника» печатал рассказик «Относи­тельно женихов» о «пятикопеечном старикашке» Макаре Тарасыче и о двадцатилетней девице: «хоть вместо мармелада кушай! Финик! Пол­нота, формалистика в теле и прочее». Макар Тарасыч философствовал в бане.

Курепин раздавал в декабре 1883-го подарки на елку разным ли­цам, обществам и учреждениям, откровенно поддерживая Алексеева:

Гласным Думы — голову,

Голове — тоже голову,

Высшим курсам — деньги,

Гласному Алексееву — образцы канители [...]

«Высшие курсы» - это те самые высшие женские врачебные курсы, об организации денежных сборов в пользу которых хлопотал Николай Александрович, вызвав гнев Долгорукова. Генерал-губернатора, кляуз­ничавшего на Алексеева столоначальнику в столичном ведомстве Побе­доносцева, возмущало молодое «либеральное купечество», устраивав­шее - вопреки циркулярам ведомства — «собрания, съезды и коллектив­ные подписи»47.

Чехов в том же декабрьском номере «Будильника» за 1883 год пе­чатал рассказ «В Рождественскую ночь» о некоей экзальтированной особе, которая полюбила мужа, утопившегося от ее нелюбви.

Курепин рассуждал на тему: можно ли считаться меценатом и по­купать за гроши картины у голодающих художников. Попутно задевал «обезглавленную» консерваторию, томившуюся без директора, как Ду­ма — без головы: «Умер Н.Г.Рубинштейн, — и словно заколдованным ос­

**158**

тавил свое место». Задевал и Чайковского, временно исполнявшего обязанности директора: Чайковский «не только с коммерцией, но и с каким-либо другим счетом, кроме музыкального, не знаком»'18.

А.Чехонте под фельетоном Курепина — Будильника — о консерва­торском кризисе печатал рассказ «Тапер» уже не о каком-нибудь «пяти­копеечном старикашке» Макаре Тарасыче, а о пианисте повышенной стоимости, о выпускнике Московской консерватории, ученике Рубин­штейна, с дорогостоящей фамилией Рублев, вынужденном играть на свадьбах и унижаться перед богатыми купцами. Тапер Рублев, сожитель рассказчика — репортера А. Чехонте по номеру в московских меблираш- ках, жалел писаку - «парламентского корреспондента», корпевшего до утра над фельетоном: «Описывает, бедняга, спящих гласных, булочных тараканов...»

А.Чехонте явно намекал на Курепина, помещая свой рассказик под его фельетоном в рубрике «Вечеринки в доме Шереметевых».

В 1885-м, отмеченном в Москве яркими городскими событиями, редактор на страницах «Будильника» гарцевал. В журнале торжество­вала его, курепинская, либеральная стихия.

В 1885-м разрешился консерваторский кризис.

Курепин бурно приветствовал решение консерваторского совета, остановившегося на кандидатуре Танеева в должности директора кон­серватории.

В 1885-м разрешился и думский кризис.

И.А.Алексеев наконец реализовал свои претензии на должность городского головы. Двухлетний процесс с каиительиым фабрикантом завершился избранием Алексеева лорд-мэром, как говорил Чайков­ский, сожалевший об уходе Алексеева из дирекции Московского отде­ления Русского музыкального общества и консерватории.

Последним предвыборным баталиям и выборам головы Курении посвятил цветную литографию на обложке 44-го выпуска «Будильни­ка» за 1885 год и фельетон.

Тему, заданную Курепииым, художник написал крупным шриф­том: «Перед выборами головы».

«Перед выборами» — выделил красным цветом.

На картинке изобразил «избирательную химию» — вещь «мудре­ную и опасную», хуже всякого сернистого водорода, — пояснял Будиль­ник, автор актуального фельетона, свою подпись под картинкой: «Зарож­дение думских гомункулусов в разных лабораториях». Карикатуру на «канительного фабриканта» - думского гомункулуса, выдвигаемого алексеевской канительной фабрикой, художник выполнил с портрет­ным сходством. Крупная фигура НААлексеева, появлявшаяся в лабора­торной колбе, стояла на трех китах, где кандидат имел твердые позиции: «музыка» (РМО и консерватория), «земство» (в подмосковном Кучине,

**159**

где Николай Александрович купил имение, впоследствии проданное Ря- бушииским) и «Общество охоты». В рубрике «Среди милых москвичей» в том же 44-м выпуске журнала за 1885 год о «лаборатории», устроенной на алексеевской фабрике, Курепин писал: «Сложили печь из земских кирпичиков, подтопили ее отчетами консерватории и ждут, — вот-вот из дыма выборов покажется черненькая, полненькая голова».

Два года следивший за «канителью», поручивший карикатуристу изобразить Алексеева с портретным сходством, Курепин так и не взгля­нул ни в глаза, ни в душу черненького, полненького московского голо­вы, появившегося в дыму предвыборного лабораторного сероводорода. Да и художник развернул фигуру кандидата в профиль, дав «полнень­ким» силуэт Николая Александровича.

Глаза, душа — психология персонажа — ни Курепина, ни присяж­ных художииков-карикатуристов, иллюстрировавших актуальные со­бытия деловой жизни Москвы, в их числе и Н.П.Чехова, равно ие зани­мала. И места в злободневных литературных рубриках журнала на нее не отводилось.

Как редактор, определявший концепцию журнала, и как его автор Курепин касался лишь видимых аномалий российской жизни и задевал тех думцев, кто допустил в булочной — тараканов, на бойнях — кровь, грязь и запустение в хозяйственных делах. Его интересовали сами нега­тивные явления действительности, характерные для России 1880-х, свернувшей с пути либеральных реформ, и их виновники: безалаберная власть — Городская дума, другие учреждения помельче, купцы, времен­но исполнявшие обязанности головы, спящие или ораторствующие гласные и другие городские чины. Скользя фельетонным пером по нес­кладехе в общественной и хозяйственной жизни Москвы, Петербурга, Казани, Тмутаракайи или Чухломы Костромской губернии, выставляя на смех думских болтунов или храпунов, Курепин видел только типы, какими их изображали карикатуристы. И скользил мимо лиц и высоких начальников, и среднего чиновничьего звена, и стрелочников, не разли­чая их как лица и как характеры, хотя указывал и в актуальном фелье­тоне, и в отдельных репликах и подписях к картинкам фамилии и долж­ности, вплоть до губернаторской и городского головы.

Чехов видел социальный и общественный негатив не хуже Куре­пина, видел «сквернолюдье», как говорил он в «Безотцовщине», видел злоупотребления чиновников, «бедность, невежество, сырость столиц». И тоже словесно окарикатуривал виновников, если писал в курепин­ских рубриках по заданиям редактора. Но, в отличие от Курепина, он видел в негативе еще и все человеческие жизни разом: «Русская жизнь бьет русского человека так, что мокрого места не остается, бьет на манер тысячепудового камня»49. И различал в типе конкретное лицо — живо­го человека, вкрапленного в «сквернолюдье» и даже в «мокрое место».

**160**

Он вглядывался в лицо и чиновника, и жертвы его произвола, вплоть до самой неприметной и пропащей — из социального низа. Ге­роем его будильницких рассказиков становилась песчинка, но - с соб­ственным нравом, смешная и жалкая одновременно, попавшая в урод­ливую до абсурда житейскую и общественную ситуацию и изуродо­ванная ею.

В реальном неблагополучном российском социуме 1880-х Чехова интересовал исключительно человеческий материал. В отличие от Ку­репина, зацикленного на самом реальном факте неблагополучия как следствии российской политики контрреформ и общественного застоя. «У меня жадность на лица», — как-то обмолвился Чехов.

«Жадностью на лица» уличных хористов и хористок и отличался разгильдяй Антоша Чехонте от идейного Курепина, своего будильни- ковского наставника.

Это было художественное зрение, отличное от тенденциозного. Как художник, угадывавший тип, социальный и психологический, в отдельных лицах, персонажах своих юморесок, Чехов уже в середине

1. х оставлял идейного писателя Курепина, с его дарованием, «более, чем скромным» и пером литературно «бесцветным», далеко позади се­бя. Материалы Чехова вылезали из курепииских рубрик. И всем в юби­лейном для «Будильника» 1885 году — на праздновании двадцатилетия журнала — было ясно, что Чехову с его литературной индивидуальнос­тью тесно в отведенных ему строках. Что для «Будильника» ои дорого обходится — с его многострочными рассказиками, уже составившими его первые книги. В 1884-м он из-за этого в нищем «Будильнике» поч­ти не печатался.

Все понимали, что Чехов долго в журнале не задержится.

Так оно и вышло.

Но о главном в 1880-х - «о затменье идеалов» 1860-х — Курепииу приходилось говорить в «Будильнике» эзоповским языком.

Все, что в жизни вам пригодно Продадут вам без стеснений, —

От куска гнилой подошвы До заветных убеждений, —

рифмовал Будильник50, Или, скованный цензурой:

Алтарь поэзии давно у них оплеван,

Светильник истины погас,

И, как преступник, крепко цепью скован Аллегорический Пегас51.

1. **Бродская, том 1**

**161**

В стихотворном некрологе «Памяти Александра Дмитриевича Ку­репина», помещенном в декабрьском выпуске «Будильника» за 1891 год, Амфитеатров, будильниковский воспитанник, писал, стилизуя свой текст под курепинский:

Пусть не был ты вождем журнальной рати!

Ты истину любил сильнее всех вождей!

Ты не наемник был, покорствующий плате,

Но, как боец, стоял под знаменем идей.

И Кичеев, косивший с утра после богемной ночи в компании с оче­редным Мазини или после театрального банкета, которым традиционно отмечались премьеры, бенефисы и дебюты в Малом, в Большом, в Ар­тистическом кружке и у Бренко, был тем не менее в своей театральной журналистике стойким шестидесятником.

И он, как и Курепин, не изменял идеалам юности. Слишком зажа­тый в «Будильнике» своей «неблагонадежностью», Кичеев — Никс в «Сцене и кулисах» их просто не озвучивал прямым открытым текстом.

Немирович-Данченко это делал за шефа в независимом «Русском курьере». Ему импонировали программные установки «Будильника», он разделял понимание Кичеевым добра, нравственной красоты, ано- мально-дурного и зла в области театра. Оттого и не уходил из журнала, пока в нем редакторствовал с Курепиным — Кичеев.

Шестидесятничество Кичеева связано с демократичной музой Ос­тровского и Малым театром 1860-х, как бы ни изменял им Малый театр, вытесняя драматургию Островского в своем репертуаре 1880-х костюм­ными пьесами, развлекательными водевилями и мелодрамами. Кичеев- ский юмористический театральный отдел «Сцена и кулисы» строился вокруг Островского и Малого театра 1860-х как вокруг своего центра. Кичеев сопрягал творчество Островского и Малого театра 1860-х с об­щественными идеалами «эпохи освобождения». Не сформулирован­ные, эти идеалы витали над веселыми страничками Никса с Киксом.

В. и Вл., продолжавший в независимом «Русском курьере» дело бу- дильниковских соавторов Никса и Кикса, был смелее Никса с Киксом, вынужденных обходить в подцензурном «Будильнике» цензурные за­преты. Свободнее и смелее — и в критике ведущих актеров и драматур­гов Малого, сдававших демократические позиции, завоеванные «Домом Островского» в 1860-х. И в критике тупоумия, недалекости цензоров, державших в «цензурном шкафу» классические и современные пьесы «общественного звучания». Такие, к примеру, как «Дело» Сухово-Ко- былина, написанное в 1861-м. Эта сатира на бюрократизм чиновников была поставлена в Малом через двадцать лет с большими купюрами и под другим выразительно-многозначительным названием - «Отжитое

**162**

время». Название снимало все претензии к театру, отважившемуся на постановку крамольной пьесы.

В самостоятельных, без Кичеева, рецензиях В. и Вл. «Русского ку­рьера» и позже, в статьях Инкогнито и Гобоя в московской газете «Но­вости дня», юношеская провинциальная завороженность Немировича- Данченко драматургией Островского приобретала новое качество.

Сравнивая всех со всеми, он по-прежнему держал драматургию Островского за эталон. С этого и начинал в Москве: картины Остро­вского «строго реальны»; «его лица ходят по сцене [...] живут и двигают­ся, как живут люди взятой им среды» (111.7:162); писатель мастерски находит фабульно-сюжетный «общий знаменатель», объединяющий в ансамбль персонажей и актеров, исполнителей ролей.

Пройдя школу Кичеева, Немирович-Данченко стал осмысливать «общественное значение» бытовых картин Островского. Пьесы Остро­вского, дающие «изумительно правдивую картину серенькой русской жизни», заставляют читателя и зрителя «поставить двадцать общест­венных вопросов и на все найти ответы», — формулировал Инкогнито в начале 1890-х (111.7:163).

В его статьях появлялся историко-театральный масштаб, если их сложить все вместе. Это качественно новое измерение театрального процесса, проявившееся у Немировича-Данченко, позволяет рассмат­ривать ежедневные юношеские газетно-журнальные статьи В. и Вл. о те­атре начала 1880-х не как «статистику», а как документ истории разви­тия русской драматической сцены, вплетавшейся в России в ее общест­венную историю.

А карательная цензура, действовавшая по «Правилам о печати» Д.А.Толстого, все же достала его — беллетриста.

«Цензура угнетает меня нещадно», — жаловался Владимир Ивано­вич брату в канун перехода от рассказиков и отдельных глав из повес­тей, печатавшихся в газетах и тонких журналах, к изданиям их отдель­ной книгой. Цензор, требуя предоставлять его ведомству весь материал целиком, а не по главам, укорял автора за то, что он «одержим духом скептицизма» и «незаметно-незаметно» приводит читателя к таким вы­водам, что «волосы дыбом становятся». «Это мне, конечно, очень льстит, но работать трудно», - исповедовался младший Немирович- Данченко перед старшим52.

Кичеев и Курепин с их приверженностью общественным идеалам 1860-х, идеалам их молодости, имели «прекрасное влияние на окружа­ющую литературную молодежь», — свидетельствовал Амфитеатров.

И Немирович-Данченко не раз повторял, что развивался «под вли­янием беллетристов и особливо критиков 60-х годов», людей идейных, и называл в числе учителей Кичеева из «Будильника» и Нефедова и Гольцева, служивших в «Русском курьере». Он открыто присягал идеа-

**163**

и\*

лам 1860-х: «Традиции шестидесятых годов — традиции лучшего про­шлого в нашей литературе»'13.

Но и Немирович-Данченко перерастал Кичеева, как Чехов — Куре­пина. Правда, не за счет художественного дарования. Художественный дар Немировича-Данченко невелик, — говорил о своем соавторе Кичеев.

И Кичеев, как и Курепин, не смотрел в глаза и в душу своих персо­нажей, о которых писал, рецензируя пьесы и спектакли в еженедельной хронике театральной жизни «Будильника» «Сцена и кулисы». Он не различал живых лиц ни под гримом роли, ни под чиновничьей маской театрального администратора, даже когда отвешивал пощечины мос­ковским театральным тузам из Конторы императорских театров с име­нами и фамилиями и актрисам, их фавориткам.

В.В.Набоков считал, что «маленький литератор» Вл.И.Немиро- вич-Данченко одарен необыкновенным, самобытным «сценическим та­лантом». Не меньшим, чем актер-любитель Станиславский, талантли­вый на свой лад. Писавший о театре в начале 1880-х, Немирович-Дан­ченко умел вглядываться не в человека жизни, как Чехов, а в актера, в его индивидуальность, в его творческое нутро, и в персонажа, очелове­ченного актером на сцене. Будь то премьер или исполнитель маленьких, эпизодических ролей.

В начале 1890-х, вернувшись в журналистику, он разглядел Стани­славского, всего лишь актера-любителя, в роли Звездинцева в «Плодах просвещения» театра Общества искусства и литературы. Он отметил в «Новостях дня» и самого Станиславского, «высокого молодого челове­ка из богатого купечества», в роли барина Звездинцева, и его «образцо­вую» постановку комедии графа Толстого.

И был у Немировича-Данченко еще один дар, продвигавший его в сторону Станиславского. Им не обладали ни Кичеев при всем его блес­ке, чутье, литературном вкусе и театральной эрудиции, ни Курепин, ни Чехов. Речь идет не только о большей основательности, методичности молодого Немировича-Данченко — в сравнении с немолодым Кичее­вым — и исключительной театральной зоркости.

Немирович-Данченко и в ранней юности был человеком реально­го театрально-практического действия, опиравшегося на широкий ох­ват и глубину постижения фундаментальных проблем русской драма­тической сцены.

В канун отмены театральной монополии Кичеев лишь пощипывал театрального монополиста — Малый театр, поддерживая реформатор­ские идеи Островского. Немирович-Данченко шел дальше Кичеева и дальше Островского. Островский зациклился на идее отмены театраль­ной монополии, с трудом и героически протащив ее в жизнь. Но своим творчеством и мышлением театрального администратора он был связан со старой, монопольной системой организации театрального дела в Рос­

**164**

сии, хотя и сокрушил ее. «Умер он, и я, не фарисействуя, перекрестил­ся, пожелал ему Царства небесного и сказал: слава Богу! В самом деле, как литератор он был человеком, узко смотрящим на развитие русского искусства, и мог только тормозить его. Как человек же, он был под вли­янием разных закулисных воротил, бездарных, но волею русской жизни возвышенных дирекциею не в меру», — рассуждал Немирович-Данчен­ко в 1886-м54.

Немирович-Данченко — Вл. — обосновывал в «Русском курьере» необходимость не реформирования, а радикальных изменений в самой системе театральной школы и профессионального театра, глушившей прогрессивные тенденции.

И в понимании проблем частных театров, возникших в Москве по­сле отмены театральной монополии, ои был шире, глубже, практичнее, прагматичнее Островского и «беспутного» идеалиста Кичеева,

Ои выступал за товарищества актеров, за «артель» актеров как лучшую форму управления творческой жизныо частных сцен, провин­циальных и столичных. Он поддерживал деятельность ведущих актеров Пушкинского театра, объединившихся после того, как прогорела антре­приза Бренко, в труппу Русского театра на демократических артельных началах, более прогрессивных, чем актерский ансамбль, подобранный по амплуа, в частной антрепризе.

Антрепренер, хозяин театра, думал исключительно о собственной кассе.

«Артель» защищала материальные интересы актера, связывая их с его творческой отдачей.

Немирович-Данченко лично участвовал в делах труппы Русского театра, игравшей Островского и его собственную драму «Лихая сила», а не пьесы Тарновского и Крылова.

А когда в начале апреля 1883 года актеры Бренко, вступившие всей «артелью» к Коршу, не сумели навязать ему свой порядок и, недоволь­ные Коршем, ушли от него, сохранив «артель», Немирович-Данченко в статьях «Русского курьера» распространял этот первый в России опыт подобного рода в драматическом театре, описывая структуру нового де­ла и устав «артели». Он сам составлял его: «Управление труппой вверя­ется особому комитету из трех лиц: директора, заведующего хозяйст­венной частью, и режиссера, избираемого труппой из лиц, не состоящих членами артели, и одного уполномоченного от труппы; особая комиссия из членов артели ревизует приход и распределяет чистый доход между членами артели на основании особых правил»55.

Курепин, следивший за деятельностью Думы с большим внимани­ем, чем за конфликтом актеров Бренко с Коршем, посвятил ему в своем московском фельетоне в «Новом времени» всего одну констатирующую

**165**

реплику: «протестанты» «составили собственную артель и отправились собирать дань в провинции» (11.4:429).

Опыт создания коршевскими «протестантами» нового театрально­го дела был отрицательным. «Артель» действительно скатилась к обыч­ной провинциальной антрепризе. Но это был первый реальный органи­зационно-творческий опыт будущего основателя и строителя Москов­ского Художественного театра.

Будильниковские редакторы Курепин и Кичеев подобного не имели.

Перерастая учителей, молодые авторы журнала один за другим по­кидали его.

Но покидали не теми, кем пришли в «Будильник», верный тради­циям его основателей-искровцев.

«Мелкая» работа молодых образца 1880-х над темами и сюжетами, которые предлагала российская действительность, их многописание в атмосфере гражданской трезвости, разлитой вокруг редакторов «Бу­дильника», и была незаметной работой Чехова и Немировича-Данчен­ко над собой.

Восемнадцатилетний таганрогский Чехов, чувствовавший «нео­пределенность» — идеологический вакуум в российском провинциаль­ном общественном застое конца 1870-х и выразивший его в «Безотцов­щине», вырабатывал подле либерально настроенного Курепина собст­венные убеждения.

И другие будилы-шковцы самоопределялись, уважая «общие идеи» редакторов журнала, их прошлое, их молодость.

А вместе с процессом их самоопределения, идейного и литератур­ного, осуществлялся постепенный «перелив одного культурного поко­ления в другое», поколения писателей-шестидесятников — в генерацию писателей-восьмидесятников, — писал Амфитеатров56.

Этот «перелив» оформился в литературном кружке Кичеева и Ку­репина, выросшем к середине 1880-х из субботних будилышковских ре­дакционных дней. На кружковских сборищах старших и младших бу- дильниковцев старшие в открытую проявляли свое шестидесятничест­во. Не изжитое ими и не затуманенное саморедактурой и эзоповским языком в подцензурном «Будильнике».

Сохраняя уважение к идеологии Кичеева и Курепина, восьмиде­сятники осознавали свою общность — в отходе от нее.

**166**

«В Москве часто организовывались кружки писателей, всегда не­надолго, быстро рассыпались. Одним из таких кружков заведовал Ни­колай Кичеев», — писал Немирович-Данченко в книге «Из прошлого» (111.2:8),

«В Москве есть так называемый «литературный кружок»: таланты и посредственности всяких возрастов и мастей собираются раз в неделю в кабинете ресторана и прогуливают свои языки», — писал об этом кружке Чехов Григоровичу в конце марта 1886 года (11.17:131).

С московским литературным кружком Кичеева и Курепина Неми­рович-Данченко связывал свое знакомство с Чеховым. В декабре 1919 года на публичной лекции по истории сценического искусства он вспо­минал, что первый раз увидел Чехова «в ресторане гостиницы «Россия» в Петровских линиях, где периодически собирался кружок писателей, иногда в месяц раз, иногда в две недели раз, во главе кружка стоял Ни­колай Кичеев, издатель «Будильника», где работал и я» (Ш.1.№72455).

Эту же версию и обстоятельства, при каких состоялось его знаком­ство с Чеховым, Немирович-Данченко воспроизвел в книге «Из про­шлого»: «Кружок был довольно пестрый. В политическом отношении направление было одно: либеральное, но с довольно резкими уклонами влево и вправо [...] На одном из сборищ, в отдельной комнате рестора­на, появился Чехов. Кичеев, знакомя нас, шепнул мне: “Вот кто далеко пойдет”» (111.2:6,9). Далее Немирович-Данченко давал словесный порт­рет молодого Чехова, более полный, чем описание 1919 года: «Его мож­но было назвать скорее красивым. Хороший рост, приятно вьющиеся, заброшенные назад каштановые волосы, небольшая бородка, усы. Дер­жался он скромно, но без излишней застенчивости; жест сдержанный. Низкий бас с густым металлом; дикция настоящая русская, с оттенком чисто великорусского наречия; интонации гибкие, даже переливающи­еся в какой-то легкий распев, однако без малейшей сентиментальности и уж, конечно, без тени искусственности» (111.2:9).

Короленко, однажды посетивший заседания кичеевско-курепин- ского кружка, запомнил Чехова увальнем «со смеющимися глазами». Здесь они познакомились и сошлись. Короленко потрясла феноменаль­ная общительность этого «совсем простодушного деревенского парня»,

О кружке Кичеева — Курепина писал и Амфитеатров. И до револю­ции. И в эмигрантских мемуарах. «Это было довольно любопытное на­чинание без устава. Я принадлежал к нему и живо помню вечер, на кото­ром присутствовали Златовратский, Пругавин, Гольцев, Астырев, Чу- пров, Ковалевский и другие», — вспоминал Амфитеатров в 1912 году .

Вот они, пофамильно, приятели Кичеева и Курепина, — «таланты и посредственности всяких [...] мастей» старшего возраста, как аттесто­вал их Чехов, «прогуливавшие языки» в ресторане гостиницы «Россия» в Петровских линиях.

**167**

У Н.Н.Златовратского, бывшего сотрудника-публициста петер­бургской «Искры», предтечи московского «Будильника», есть мему­арная книга «В шестидесятых годах». Другое ее название: «Как это было. Очерки и воспоминания из эпохи 60-х гг. Рассказы о детях осво­бождения».

Гольцев, Астырев, Чупров, Ковалевский, Златовратский, клубив­шиеся вокруг Кичеева и Курепина, — дети «эпохи освобождения», как шестидесятники XX века — дети хрущевской «оттепели».

В 1880-х и в 1890-х, в эпоху Александра III, «дети освобождения» подвергались преследованиям за вольнодумство. Но держались по- прежнему дружно, как в шестидесятной юности, и пытались расширить свой строй молодыми авторами кичеевско-курепинского «Будильника» и их сверстниками из Петербурга, втягивая их в литературный кружок.

Литераторы-публицисты, перечисленные Амфитеатровым, давав­шие кружку либеральный уклон, были специалистами по тем или иным проблемам до- и пореформенной России.

Гольцев и Кичеев — однокашники. Оба окончили юридический фа­культет Московского университета в 1872 году.

Немирович-Данченко вспоминал Гольцева как честнейшего жур­налиста, преданного идеям российского прогресса.

Гольцев и Н.М.Астырев занимались вопросами крестьянского са­моуправления.

Астырев, отправившийся «в народ», служил писарем в Воронеж­ской губернии, когда в Воронеже служили приятели Курепин и Суво­рин. Гольцев, перешедший из авторов в редакторы «Русского курьера», печатал в газете воронежские корреспонденции Астырева. В 1886 году Астырев издал сборник публицистики «В волостных писарях. Очерки крестьянского самоуправления». Ко второму изданию книги Гольцев написал предисловие.

Профессор М.М.Ковалевский изучал различные типы крестьян­ской собственности как основы либерального движения в России. На юридическом факультете Московского университета он читал лекции о конституционном устройстве западноевропейских государств и по рус­скому законодательству. «Лекции его полны были остроумия, доходив­шего порой до едкой сатиры, в особенности когда, неожиданно отвлек­шись от своей темы, он делал экскурсию во власть современной русской действительности», — вспоминали его студенты, битком набивавшие университетскую аудиторию58.

В 1887 году его из университета изгнали. Осенью 1897 года Чехов, путешествовавший по Европе, сблизился с Ковалевским. Профессор жил около Ниццы на своей вилле и в Париже читал лекции.

**168**

Чехов называл Ковалевского «представителем лучшей части рус­ской интеллигенции» и «большим человечиной во всех смыслах» (11.9:124).

Профессор-экономист А.И.Чупров читал на юридическом факуль­тете в Московском университете лекции по аграрной политике. Студен­ты-юристы: Амфитеатров, племянник Чупрова; Пассек, женатый на се­стре Амфитеатрова, племяннице Чупрова, и Немирович-Данченко слу­шали их. И Чехов, студент-медик, уважал в Чупрове «чистоту» и «поря­дочность» (11.9:108).

«Влияние Чупрова на университетскую молодежь было огромно, к нему прислушивались как к какому-то оракулу, жадно ловили каждое его слово, где бы оно ни было сказано — в аудитории, на улице, в уче­ном заседании, в печати или просто у него иа дому, куда каждый из его слушателей имел доступ. Блестящий оратор, всесторонне образован­ный, человек стойких и независимых убеждений, искренний, гуман­ный, прогрессист в лучшем смысле этого слова, он мог оказывать на студентов лишь благотворное влияние», — писали о Чупрове его быв­шие студенты59.

Уже во вступительной лекции, собиравшей первокурсников всех факультетов, и медицинского в том числе, Чупров говорил студентам о великих реформах и об обязанностях образованного класса в своей стране.

«Первая, вступительная лекция Александра Ивановича вызвала необычайный энтузиазм. Все дружно ринулись к кафедре, неистово ап­лодируя и крича, у большинства возбужденно блестели глаза, ярко го­рели щеки. Чупров ласково улыбался, с трудом протискиваясь сквозь толпу», — выпускники Московского университета не могли забыть сво­его первого университетского дня(Ю. Молодежь выносила профессора из аудитории на руках.

Амфитеатров законспектировал вступительную лекцию Чупрова и впоследствии включил ее фрагменты в роман «Восьмидесятники», посвященный Чупрову, пытаясь воссоздать атмосферу, в которой фор­мировались молодые люди: «Господа! [...] — обращался Чупров каж­дый год к аудитории из 500 первокурсников. — Мы пережили период необычайного нравственного подъема, выраженный рядом великих преобразований, окруживших святое дело 19 февраля 1861 года как са­мую яркую звезду блестящего созвездия. Я верю, я хочу и буду верить, что главный героический период не отбыл бессрочно в прошлое! Жи­вой дух его веет над нами, тропа его не глохнет, — он ждет продолже­ния и развития своих начал от новых поколений, идущих на смену бы­лым бойцам и деятелям. Старое старится, молодое растет. За юностью будущее»61.

**169**

В том же духе Чупров выступал на собраниях кичеевско-курепин- ского литературного кружка.

И другие его члены, былые бойцы за «святое дело 19 февраля 1861 года», продолжали гореть великими идеями, пытаясь зажечь ими моло­дежь 1880-х. Они «примешивали политику решительно ко всякой теме; за ужином говорили такие речи, что надо было поглядывать на подавав­ших лакеев, — нет ли среди них шпионов», — вспоминал Немирович- Данченко в 1930-х (111.2:7).

Кичеев и Курепин, какими их знали будильниковцы в рабочих буднях, рядом с университетской профессурой выглядели держащими «кукиш в кармане».

После каждого сборища «бойцы», разгоряченные ужином и за­стольными речами, посылали коллективную телеграмму Салтыкову- Щедрину.

Молодые члены кружка не сомневались в нравственной и полити­ческой искренности кружковцев, собранных Кичеевым и Курепиным, — «чистых совестью и опрятных в нравах», как говорил про них Амфите­атров. Московская и петербургская молодежь из числа авторов «Бу­дильника» почитала заслуги редакторов и их друзей перед отечествен­ной демократией. Но она не желала вступать на героическую тропу, осе­ненную именем Салтыкова-Щедрина, при всем уважении к прошлому старших и восхищении талантами среди них.

Амфитеатров, находившийся под сильным влиянием Чупрова, подтрунивал над «жречеством» и «жреческим языком» дяди — универ­ситетского профессора, преданного в конце 1870-х и в 1880-х идеям 1860-х годов.

А Чехов еще в «Безотцовщине», своем «сценическом фельетоне», подшучивал над подобными Глагольевыми с их пристрастием «к ми­нувшей молодости»: «Кружки, арзамасы...»

В «Безотцовщине» есть все...

Чем серьезнее становились лекции Чупрова и Ковалевского на старших курсах юридического факультета и запальчивее — застольные спичи «бойцов», тем молодым становилось «скучнее». Одни, как демо­кратичные будилы-гаковцы Амфитеатров и Чехов, предпочитали в сту­денческие годы университетским занятиям - феерии у прогоравшего Лентовского. Другие, как Кизеветтер, будущий историк России и госу­дарственный деятель, бегали на галерку Малого, где «за тридцать копе­ек» предавались театральному «запою», переживая минуты «высочай­шего эстетического наслаждения» от игры Ермоловой, Федотовой, Лен­ского.

Кружковские банкеты у Тестова или в Петровских линиях утомля­ли молодых, и они сбегали от либеральной болтовни «стариков», от «простых речей», от «старческой самоделковой мудрости», — фиглярст­

**170**

вовал чеховский Платонов еще в конце 1870-х в диалоге с пожилым со- седом-помещиком, выпускником Московского университета, кандида­том прав, смотревшим на молодых «с предостережением»02.

«Началось молодо, но вскоре авторитетные старики взяли засилье и проквасили наши сборища. Иногда бывало интересно. Но в общем ужасно скучно [...] Скука кружка быстро отшибла от него нас, молодых членов, начиная с А.П.Чехова», — писал Амфитеатров в дореволюцион­ных воспоминаниях03.

Уже в середине 1880-х Амфитеатров, Чехов и другие будильников - цы, вступавшие в «большую» литературу, отчетливо сознавали исчер­панность шестидесятничества Кичеева и Курепина. А те продолжали «греметь» звонком «Будильника», трибуны либерального сознания, «за мирный ход прогресса» и собирать под свои «боевые» знамена пишу­щую молодежь. Это «устаревшая русская шестидесятная интеллиген­ция», которая «окончательно проиграла свою вялую войну с правитель­ством», — говорил Амфитеатров04.

«Шестидесятые годы — прекрасная историческая эпоха [...] но ведь у нас сейчас стоят восьмидесятые, — двадцать лет разница, — рассуждал один из персонажей его романа «Восьмидесятники», студент-юрист, слушавший лекции Чупрова и Ковалевского. — И неужели мы не ушли вперед, ни на йоту не поумнели после той эры. Я снимаю шляпу перед заслугами шестидесятников, с почтением и любопытством изучаю их политический и нравственный кодекс, но [...] от себя выработанное убеждение [...] дороже [...] всех кодексов в мире!»65

Чехову даже сатирические сказки Салтыкова-Щедрина, печатав­шиеся в «Русских ведомостях» 1886 года, казались «анахронизмом»06.

Смешными и жалкими вывел Чехов либералов 1880-х в «Дяде Ва­не» в образе Марии Васильевны Войницкой, все еще увлеченной бро­шюрами в духе 1860-х. Она «либералка» времени ее молодости, «отжи­того времени», — подтверждал Немирович-Данченко в 1899-м, когда ре­петировал «Дядю Ваню» в Художественном театре.

И он высказывался об отработанности идей шестидесятников, со­биравшихся в кружке Кичеева, и об отыгранности народничества в кри­тике петербургских метров — Михайловского и Плещеева. Немирович- Данченко называл Плещеева «светлой личностыо», как мадам Войииц- кая из ненаписанного «Дяди Вани» называла Ваню, когда тот увлекал­ся идеями профессора Серебрякова. Образ Серебрякова во многом под­сказан Чехову Плещеевым. В устах Немировича-Данченко и Чехова слова «светлая личность» — в адрес стариков Плещеева и Серебрякова

* звучали иронично. Михайловский и Плещеев прежде владели моло­дыми умами. Немирович-Данченко вспоминал, как стали «приторны­ми» плещеевские строчки «Сейте разумное, доброе» и «Вперед без стра­

**171**

ха и сомненья» и как надоели молодым у Михайловского «общие места, избитые слова», «штампованные мысли, куцая идейность» (111.2:8).

Возмужавшие к середине 1880-х восьмидесятники не желали ря­диться «в лохмотья чужих одежд». Это слова Чехова. А Немирович-Дан­ченко, раздумывая над тем, куда пристроить свой новый роман, катего­рически отметал шестидесятную гольцевско-лавровско-ремезовскую «Русскую мысль»: «Эти иезуиты, расшаркивающиеся перед молодежью и пустой либеральной тенденцией, не примут вещи объективной, напи­санной просто и без малейших претензий заискивать у кого-либо, кроме художественного вкуса»67.

Не желавшие жить чужими убеждениями, молодые, однако, не об­манывались и по поводу собственной «идеологической пустоты». Вто­рому тому «Восьмидесятников», о выпускниках Московского универ­ситета середины 1880-х, Амфитеатров дал подзаголовок: «Крах души».

Сознание собственной «идеологической пустоты» и становилось у молодых кружковцев их художественной идеологией, «от себя вырабо­танным убеждением».

Курепин замечал, и с неудовольствием, что ученики, собранные под знамена «Будильника», бывшей «Искры», и в кружке, не трепещут перед святостью шестидесятиых заповедей. Апатию, проявляемую мо­лодыми в разговорах на шестидесятные темы, идейные люди принима­ли за обидную для них неверность молодых кодексу гражданской чести российского интеллигента предреформенного образца. Гражданский индифферентизм Чехова, как говорили тогда, проявлявшийся в его бел­летристике, Курепин воспринимал как личное оскорбление. Он думал, что у Чехова просто «плохая голова» — слабо развит интеллект. Он вслух говорил об этом. Он думал также, он был уверен, что талант Че­хова перевесит и «скрытную, черствую натуру», и «плохую голову», и «неопределенность убеждений», граничившую с «безнравственнос­тью». Поэтому и помогал ему, вводя его в свою московскую литератур­ную среду и связав с Сувориным, одним из лидеров шестидесятников — в 1860-х.

Курепин не понимал, что Чехов, Амфитеатров и Немирович-Дан­ченко, вылезавшие из идеологических рамок «Будильника» и кружка, определяемых шестидесятниками, — другое поколение, другие люди. Они формировались и вступали в жизнь и литературу в другую истори­ческую эпоху. «Этот меланхолический и мягкий, но последовательный и неуклонный потомок Базарова олицетворял собой демократический эпилог русского вольтериаиства, с безрадостным подсчетом его итогов [...] Мы жили в этом эпилоге», — писал Амфитеатров в мемуарной ста­тье о Чехове68.

Выпорхнувшие из «мелкой» прессы в «большую», в беллетристи­ку и драматургию, бывшие авторы «Будильника» — «правое» крыло,

**172**

правый уклон курепинско-кичеевского литературного кружка, как го­ворил Немирович-Данченко в 1930-х, — покидали и кружок. Но, разле­таясь в разные стороны, сохраняли свою общность детей «демократиче­ского эпилога русского вольтерианства». Выпускники реальной школы журналистики, освоившие под руководством журналистов-документа- листов реальное поле русской жизни 1880-х — прозаическую горизон­таль, время рыхлое, кислое и скучное, восьмидесятники писали свои 1880-е, а потом и 1890-е лишенными вертикальных измерений. И не­медленно попадали под огонь литературной критики, сформировав­шейся в 1860-х и 1870-х на волне демократических общественных ре­форм императора Александра II.

Критики первых сборников чеховских рассказов, критики-публи­цисты — «литературные генералы» Михайловский и Скабичевский, — не отказывая молодому автору в литературном даровании и выделяя его из круга «маленьких писателей», считали, что он гуляет мимо жиз­ни, самоубийственно транжиря свои лучшие годы. Ему предрекали го­лодную пьяную смерть под забором, так он мелок и так низко пал как литератор.

Ему не прощали безделушек Антоши Чехонте, Человека без селе­зенки, Брата моего брата, Улисса, Рувера, как Немировичу-Данченко Кикса и Амфитеатрову — Мефистофеля из Хамовников, — газетных «пи­сак», увешанных побрякушками шута, что «выделывал разные курбеты на потеху публике». Это самые мягкие из критических пассажей.

Их пинали за беспринципность.

Одни осуждали Чехова за сотрудничество с консервативным «Но­вым временем».

Другие — за сотрудничество с либералами, окопавшимися в «Се­верном вестнике».

Стоявшая на страже нравственных догматов цензура уличала его в безнравственности и даже в «цинизме и сальности». Легкое, остроум­ное, раскованное, не ведавшее правил, соответствовавшее вкусам чита­телей «Стрекоз» и «Осколков», перо А.Чехонте самопроизвольно зале­зало в сферы жизни разнообразной мелюзги, ненароком задевая пласты, прежде отечественной литературой не тронутые как материал нелите­ратурный, не подлежащий переводу в слово. В рассказе «Ашота», на­пример, присланном в «Осколки», цензор вымарал фрагменты, касав­шиеся добрачных связей Анюты со студентами.

И Лейкин недоумевал, читая эти фрагменты, в которых автор пе­реводил нелитературный материал в литературный, «олитературивая» не-героев и не-героическое.

Григорович, Его Превосходительство, благословивший талант Че­хова, упрекал его в том, что он не знает пределов ведения писателя, чрезмерно снижает предмет и планку литературы в своих рассказах, бе­

**173**

ря «мотивы несколько порнографического оттенка, к чему это?» (11.17:129).

Хотя раздавались и другие голоса. П.И.Чайковский, к примеру, за­метив его «большой талант» в коротеньких рассказах, предсказывал ему быть «крупной литературной силой». Они познакомились в 1887-м в Петербурге в доме Модеста Ильча Чайковского, а в 1889-м встретились уже в Москве.

И редкая статья о начинающих писателях Чехове и Немировиче- Данченко, когда их заметила критика, обходилась без тургеневского ли­тературного контекста, в которое попадала их беллетристика и драма­тургия и в котором они самоопределялись. Критики разных идейных ориентаций: народники, либералы-радикалы, консерваторы, создавав­шие литературные репутации, — сходились в одном. «Мило, талантли­во», но в сочинениях бывших авторов юмористической прессы, писак «мелкого калибра», не скрывавших своей «идеологической пустоты» - своей художественной идеологии, — происходит «обмеление» совре­менной литературы и тургеневского литературного типа.

О беспомощных не-героях чеховской беллетристики второй поло­вины 1880-х, как и о драме «Иванов» с «подлецом» в центре, писали, что в этих новых лишних людях — полное «банкротство» сочинителя, по­следовавшего за Тургеневым в обрисовке типа общественного человека.

«Бесхарактерных» и «нравственно несостоятельных» героев Не­мировича-Данченко, разочаровавшихся в тургеневских нигилистах, — вроде студента Василия Яковлевича Карасюка из повести «Карасюк» — критики называли геройчиками, зараженными умственными эпидемия­ми и страдающими болезнями воли. А их автора подозревали в душевном нездоровье.

Повестью «Карасюк» Немирович-Данченко откликнулся на пуб­ликацию в русской печати предсмертного письма Тургенева к Толстому. Названная «тургеневской», она вышла в 1886-м в журнале «Развлече­ние» и во многом автобиографична. Молодой беллетрист прошел тот же духовный путь, что и его герой Карасюк, — от увлечения нигилизмом Базарова и Рудина, их необычайной силой и закалкой, до приятия идей тургеневского завещания.

Герой «тургеневской» повести Немировича-Данченко Василий Яковлевич Карасюк считал Тургенева великим писателем. Он читал и перечитывал его романы.

Реминисценции «Отцов и детей», «Дворянского гнезда», «Руди­на» и открытого письма Тургенева к Толстому в «Карасюке» намеренно отчетливы.

Подобно Базарову, Карасюк устроил настоящую лабораторию на подмосковной даче, где он жил летом, нанявшись от безденежья в репе­титоры в состоятельную дворянскую семью. Ои приехал в это «дворян­

**174**

ское гнездо» с чемоданом нечитанных книг, со склянками и ретортами, с кислотами и солями и проделывал в отведенной ему комнатке насто­ящие химические опыты, А оба мальчика, которых он готовил к очеред­ному гимназическому курсу, возились под его присмотром с микроско­пом и препарированными лягушками.

Увлечение Рудиным осталось у Карасюка в прошлом. Он пытался было примкнуть в Москве к революционно настроенным молодым лю­дям, к нигилистам, к их кружку, чтобы вместе с ними «требовать кон­ституции». Но нигилисты не приняли его. Ищущий, рефлектировав­ший, он насторожил кружковцев отсутствием твердых убеждений и готовности сражаться за них на баррикадах. Они обвинили его в сумас­бродстве. Такой, сумасброд, нетвердый в убеждениях, им был не нужен.

И Карасюк понял, что ему с Рудиными не по пути.

Подобно Лаврецкому, иемировический герой влюбился в «турге­невскую девушку», восемнадцатилетнюю Лизу, дочь своих хозяев-на- нимателей, закончившую институт благородных девиц с похвальным дипломом. Но, не Лаврецкий, он учил свою невесту, что революцион­ный нигилизм и подвижничество в 1880-х бесплодны и что с жизнью надо «примириться и влачить свое существование». Развивая Лизу, он внушал ей тургеневскую идею жизни-креста - из тургеневского письма к Толстому, которую она должна разделить с ним. И иемировическая Лиза, подобно тургеневским девушкам из еще не разоренных дворян­ских гнезд, устыдившись своей бессмысленной барской праздности, по­шла за жепихом-разночинцем, который ей не пара, стала учить арифме­тику и историю, стала приготовляться к новой, трудовой совместной жизни с ним.

Как девушки, которым кушать нечего, — причитала над ней мать.

В финале повести Немирович-Данченко привел своего героя с чер­тами материалиста-естествениика Базарова и влюбленного Лаврецкого, изжившего в себе их подвижнический нигилизм, к нравственному фиас­ко. Метавшийся в поисках идеи, которая даст жизни смысл, и не нашед­ший ее, примирившийся с бессмысленным существованием, он оказал­ся абсолютно беспомощным и безнравственным в житейской повсед­невности. В тот момент, когда Карасюк после пылкого объяснения с не­вестой должен был отстоять перед ее родителями свое чувство, ои упал в обморок и его отвезли в больницу. Для того чтобы переустроить соб­ственную жизнь, не хватило мужества. А к осени, когда он выздоровел и приступил к университетским занятиям, влача «жалкое существова­ние» в холостых меблирашках, ои напрочь забыл о Лизе, как будто ни­когда не встречался с ней.

На месте тургеневского героя-нонконформиста, пусть и терпящего поражение в своем противостоянии тому, с чем он сражался, в повести Немировича-Данченко оказывался самый обыкновенный, самый за-

**175**

урядиый и слабый человек, порывам которого не суждено осуществить­ся в бескрыло-тусклой пореформенной повседневности, отобравшей у молодых высокие общественные идеи тургеневских нигилистов.

Социально близкие тургеневским разночинцам, Чехов и Немиро­вич-Данченко, молодые люди 1880-х, начинающие писатели и их лири­ческий герой — не-герой теряли историческую перспективу, которая все же маячила перед Базаровым и Рудиным, то есть перед Тургеневым и его молодыми современниками рубежа 1860-х, в виде предстоявших об­щественных перемен. На плоском поле русской повседневности 1880-х «маленькие писатели», документалисты в основе беллетристики и дра­мы, обретали свой собственной голос. Рисуя своего лирического не-ге- роя загнанным в духовный тупик, лишенным спасительных идей, ма­леньким, мелким, слабым, восьмидесятники постепенно находили ис­тинное место своей писательской генерации в истории русской литера­туры, на Тургеневе не обрывавшейся.

Они были не «хуже Тургенева», как писали о них, а дальше Турге­нева в дегероизации тургеневского героя-разночинца, нигилиста, — яр­кого одиночки, пытавшегося влиять на жизнь, ее переустраивать. Пусть и без успеха. Они были не «хуже Тургенева», а дальше его и в снижении героя, и в расширении ряда тургеневских разночинцев, ограниченного уникальными личностями.

В раннемосковском чеховском хоре «статистов» — разночинной публики начала 1880-х — не было и не могло быть ни солирующих го­лосов, ни подголосков. Чехов — Чехонте — подменял личность, единич­ную, неповторимую, личностью заурядной и не претендующей на ис­ключительность. Исключительность — категория в чеховской беллет­ристике неприемлемая. Он всех нивелировал до банальной зауряднос­ти. Какими и были люди из его окружения.

То, что в прозе Тургенева представляло среду главного героя, ак­компанемент, сопровождавший одиночку-солиста, или изобразитель­ный фон, в мелких рассказах Чехова превращалось в коллективно дей­ствующее лицо. Занятое «мышьей беготней», если словами Пушкина. Это коллективное, массовидное лицо, распадавшееся на отдельные ли­ца, случайно выхваченные, вырванные из толпы, влачило в своей туск­лой повседневности, день за днем смешное и жалкое существование, жалкое — как говорил Немирович-Данченко, не озаренное никакими идеями. Оно не вырывалось в рассказах Антоши Чехонте за пределы бессобытийной повседневности, взрывая ее разве что коммунальным скандалом или, как в немировическом «Карасюке», обмороком — от бессилия. И снова утихало. До следующего скандала или следующего обморока. Может быть, тридцать третьего, по подсчетам советского Мейерхольда. И юмор Антоши Чехонте окрашивался грустью.

**176**

Чеховские герои со славным идейным прошлым — надорвавшийся земский деятель Иванов и дядя Ваня Войницкий, разочаровавшийся в профессорских идеалах, освещавших его повседневный труд, — пыта­лись не перестроить реальность, как тургеневские нигилисты, а прими­риться с ней, что оборачивалось драмой, загоняемой внутрь, подчас тя­желой, разрушительной, невыносимой для героя. И чеховские драмати­ческие герои вливались в мужской хор пе-героев чеховской беллетрис­тики с надтреснутыми голосами, допевающих безрадостную коду.

Новое, посттургеневское литературное мышление, отличное от классического, замыкавшегося на незаурядной личности и ее противо­стоянии конформной массе, рождало и драму «нового фасона», как го­ворил Немирович-Данченко о больших постивановских пьесах - без ге­роя в центре. Драму, отмеченную «хоральной» тенденцией, впервые на­щупанной Антошей Чехонте в его веселых историях о человеке, зате­рявшемся среди городского или губернского населения.

Сойдя с орбиты, на которой вращались будильниковские учителя- шестидесятники и члены их литературного кружка, Немирович-Дан­ченко к концу 1880-х разворачивался в сторону Станиславского - в сто­рону театральной практики. Уже известный беллетрист и драматург, он занялся педагогикой, альтернативной школе Малого театра: вел курсы по актерскому мастерству на драматическом отделении московского Филармонического общества, готовя из своих учеников — актеров, спо­собных сыграть чеховских и его собственных не-героев, — всех этих хо­ристов и хористок с самыми распространенными в России именами, от­чествами и фамилиями и вовсе безымянных и бесфамильных, первых встречных, песчинок из людского потока, несущегося из прошлого в бу­дущее, неизвестное в пределах данных драматических сюжетов.

А Чехов, удостоенный и панегириков, и пренебрежительных разно­сов, попадал в объятия Суворина, к которому подтолкнул его Курепин.

Все в Суворине конца 1880-х влекло к нему Чехова.

Провинциальная разночинная молодость воронежского приятеля Курепина.

Его литературное начало под псевдонимами в «мелкой» прессе.

Чехов через двадцать лет повторял судьбу Суворина.

Он уважал Суворина за причастность к «великому» времени.

Уважал за бывшее шестидесятничество и за преследования, выпав­шие на его молодость в 1860-х.

В десятилетие от середины 1880-х до середины 1890-х, когда Чехов сошелся с Суворииым-нововременцем, тот был, что называется, внепар­тиен. Но еще оставался демократом, в отличие от Лейкина, превратив­шегося в «буржуа до мозга костей». Отход Суворина в 1880-х от идео­логии радикальных либеральных реформ еще не означал его антидемо­кратизма.

1. **Бродская, том 1**

**177**

Когда Суворин предал в себе демократа, Чехова не было рядом с ним.

Кичеев, Курепин и Гольцев, бескомпромиссные рыцари шестиде­сятничества, ностальгировали по большим идеям и бессильно тянули прошлое, пусть и славное, в настоящее, его отвергавшее.

Суворин периода сближения с Чеховым знал один культ: культ че­ховского таланта. Его душа «молодила меня», — признавался Суво­рин69. Он понимал талант Чехова лучше будильниковцев, и учителей, и учеников. Лучше, чем Амфитеатров, например. Прочитав «Дуэль», Ам­фитеатров советовал Чехову заключиться в сфере своей прежней спе­циальности юмориста. Он сожалел о прежнем — веселом Чехове.

Суворин заочно спорил с Амфитеатровым. Он говорил, что Чехов ниже своего таланта ничего написать не может.

Художественный талант Чехова расцветал в атмосфере этого культа.

«Мне страстно хочется поговорить с вами. Душа у меня кипит. Ни­кого не хочу, кроме Вас», — писал Чехов Суворину.

Сближение Чехова с Сувориным, было, по-видимому, кроме раз­ных других причин, еще и уходом его из пустопорожнего «разговорно­го» кичеевско-курепинского литературного кружка. Идейная либераль­ная болтовня казалась ему стыдным занятием. «Не люблю без умолку и без толку звонящих колоколов», — говорил Чехов, еще восемнадцати­летний70.

Суворин заменял Чехову и кружки, и Кичеева с Ку реп иным, и Лейкина. Суворин в 1880-х был «неутомимый разговорщик на литера­турные темы», а не на шестидесятные, — вспоминал Амфитеатров. Ви­димо, в кичеевско-курепинском литературном кружке и зародилось же­лание Чехова бросить «болтовню» и «брюзжание» по поводу общест­венного российского неблагополучия. Врачу нужны больные и больни­цы; литератор должен жить среди народа, а не на Малой Дмитровке, — объяснял Чехов Суворину, именно Суворину, одну из множества при­чин своего отъезда через всю Россию на остров Сахалин (11.6:287).

Он считал, что литератор должен своими глазами видеть то, о чем пишет.

Он чувствовал, что исчерпал запас наблюдений и знаний — таган­рогских, московских, петербургских.

Он и в самом деле побаивался участи «выжатого лимона», которую предрекала ему критика.

Ему, скинувшему маски тетки-провинции, стало тесно и в амплуа подающего надежды.

Его душа рвалась «вширь и ввысь», — это его признание все тому же Суворину (11.7:78).

Он бросил все.

Бросил Москву и Петербург, где во второй половине 1880-х заслу­жил репутацию многообещающего писателя.

**178**

Бросил «сочинительство», хотя и в беллетристике, работавший «с натурой» — методом экспериментального наблюдения, считал себя всего лишь литератором-корреспондентом.

И добровольно отправился с корреспондентской карточкой суво- ринского «Нового времени» по этапу ссыльных через всю Россию на край земли за материалами для книги об устройстве на Сахалине катор­ги и поселений.

Никакие объяснения не приблизят к разгадке этого поступка.

Как и чуда «Безотцовщины».

И разворота от «Безотцовщины» к юмористике.

И преображения острослова Антоши Чехонте в Чехова, автора се­рьезно-грустных рассказов и повестей в «Новом времени», «Петербург­ской газете» и «Северном вестнике».

Эти виражи необъяснимы одними закономерностями писатель­ского роста и развития Чехова и не поддаются анализу.

Суворин благословил поездку Чехова на российский Дальний Восток, двухмесячное пребывание на острове и возвращение в Москву морским путем вокруг Азии, через Индийский океан, Суэцкий пролив, Константинополь и Одессу.

Немирович-Данченко путешествия Чехова на Дальний Восток не одобрял. Называл его сумасбродным вояжем. Приветствия, раздавав­шиеся в адрес Чехова из народнической прессы, казались ему в конце 1880-х смешными: народники «не шутя говорили, что для успеха необ­ходимо пострадать, быть сосланным хоть на несколько лет» (111.2:8).

Немирович-Данченко стоял на тургеневских позициях в отноше­нии к поездке Чехова «к черту на кулички». Он был захвачен концепци­ей жизни, к которой пришел умирающий Тургенев. В предсмертном письме к Толстому Тургенев умолял Толстого оставить религиозную и общественную деятельность и нести свой крест писателя, художника, дарованный ему Богом. Вторя умиравшему Тургеневу, Владимир Ива­нович в 1886-м молил брата Василия Ивановича, как Тургенев — Тол­стого, не разменивать свой литературный дар на проповеди и миссио­нерство, отвлекавшие, как считал Владимир Иванович, Василия Ивано­вича от его настоящего призвания художника. Тот, бросив очередной роман, отправлялся туда, где, как ему казалось, попиралась христиан­ская вера. На русско-турецкую войну, к примеру. В другие горячие точ­ки. Тургенев «находил больше удовлетворения в девизе: неси свой крест с честыо», крест литератора — избранника Бога, — писал младший стар­шему71.

Поездку Чехова на Сахалин Немирович-Данченко считал уклоне­нием художника от его настоящей миссии — работы за письменным сто­лом. Но, смирившись с «сумасбродством» Чехова, Немирович-Данчен- ко находил ему оправдание: «А ведь наверное Вы больше запоминаете

**179**

12\*

типы, чем тюрьмы», — писал он вдогонку вояжеру в назначенный пункт на его зауральском маршруте (V. 10:96).

В 1890-м Немирович-Данченко с Чеховым на свыр-. Чеховский Са­халин был в начале их сближения.

Рядом с Чеховым Немирович-Данченко смотрится барином.

Глядя на переселенцев, что плелись по дорогам около своих киби­ток, Чехов думал: «Порвать [...] с жизнью, которая кажется ненормаль­ною, пожертвовать для этого [...] родным гнездом может только необык­новенный человек, герой...»72

О себе как о герое не думал.

Не-герой страдал от кашля, головных болей, мерцания в глазу, от «голодухи», от бессонницы, от дождей. Он промокал насквозь. Страдал от холода, от ветра, от жары, от пыли. Ему приходилось сражаться с ор­ганизмом, постоянно нуждавшимся «в починке». Он и тут отшучивался.

Вернувшись через семь с лишним месяцев в Москву, страдал от пе­ребоев в сердце.

Не-герой писал Лейкину с середины пути на Сахалин, что все чрез­вычайно интересно и ново для него «не как для литератора, а просто как для человека». И благодарил бога, что он дал ему силы и возможность пуститься в это путешествие (11.17:266).

Не-герой вел дорожные карандашные записи, пересекая Россию по железной дороге; вплавь, на пароходах по Волге, Каме, Байкалу, Амуру, на лодках — по разливу малых сибирских рек; по грязи — на ломовых извозчиках, на почтовых лошадях и вброд, спотыкаясь и балансируя на кочках. Никакая повозка не могла проехать по размытым российским дорогам.

Не-герой ночевал в сырости — на пароходе, в крестьянских избах и «в сквернейшей номерной обстановке».

Общественность Сахалина, впрочем, предоставляла ему благоуст­роенные квартиры для именитых гостей.

Путевой дневник Чехова — документы, извлечения из них, прото­кол, фактография. Он аккуратно фиксировал то, что видел и что слы­шал: собирал цифры, проводил обследования, вел разного рода опросы, статистику болезней, эпидемий, преступлений, других аномалий. Обра­батывая анкетные карточки — их собралось около десяти тысяч, выяв­лял общие закономерности жизни, устроенной в дальневосточном рос­сийском крае не по-людски.

Из путевых заметок и нововременских очерков «Из Сибири» по­лучилась книга «Остров Сахалин», за которой он и поехал так далеко. Она вышла отдельным изданием через пять лет, в 1895-м. Самая боль­шая по объему книга в жизни Чехова — книга о поселениях, о россий­ских архетипах, о тюрьмах, и шире — о вырождении нации, о преступ­

но

ном невнимании государства к нуждам простого человека, к его правам на хотя бы сносную жизнь.

Сахалин предстал перед ним «адом».

Русские свели каторгу к крепостному праву, — констатировал пу­тешественник, ужаснувшийся крайней степени унижения человека. По ночам ему снился палач, стегавший провинившихся плетьми, и прико­ванные к тачкам.

Чеховеды, отправлявшиеся в последние десятилетия XX века по местам чеховской поездки на Сахалин, по чеховской дороге «в ад», прежде всего говорили об оглушительном воздействии на путешествен­ника российских просторов. О фантастической мощи дикой сибирской природы. О немыслимой красоте озер, рек, берегов, о лесах, о тайге. Не могли не говорить.

А потом обо всем остальном.

О больших городах. О нищих селениях. О беспробудном пьянстве в деревнях. О том, что переменилось и что не переменилось с конца про­шлого века.

И никто из чеховедов-туристов не посетил ни рудников, ни тюрем, ни лагерей и не провел никакого исследования, подобного чеховскому.

Среди них не оказалось мужественных правозащитников.

Каким был Чехов в 1890-м.

Природа — вот, казалось бы, сфера приложения чеховского талан­та, таланта пейзажиста.

Безусловного в конце 1880-х для Левитана. «Ты поразил меня как пейзажист» — так и сказал ему Левитан, прочитав очередной рассказ приятеля73.

Безусловного для маститых петербургских литераторов Григоро­вича и Плещеева, заведовавшего отделом литературной критики в «Се­верном вестнике». Чехов с его чувством природы казался им воскрес­шим Тургеневым, непревзойденным метром пейзажной лирики.

Даже тех, кто не признавал Чехова серьезным литератором, кто продолжал держать его за пописуху, поражала скромная фация его пера в описаниях природы.

Кто-то из почитателей Чехова, восхищаясь повестью «Степь» и рассказами из сборника «В сумерках», давал ему титул поэта, хотя и пи­шущего строго-лаконичной прозой. И вспоминал ритмизованную про­зу того же Тургенева.

Чехову нравились глаз и поэтичный слог Тургенева. Хотя его соб­ственная пейзажная лирика, вкрапленная в до- и постсахалинскую бел­летристику, отличалась от тургеневской точно так же, как картины Ле­витана от полотен академиков.

Чехов в книге «Остров Сахалин» о природе практически не обмол­вился.

**181**

«Остров Сахалин» — страшная книга, книга — документ.

Но без нее не было бы художественного рывка: от мелюзги в чехов­ской журнальной прозе начала 1880-х, от Платонова и Николая Алексе­евича Иванова, потерявших идею жизни, — пе-героев, но в центре дра­мы, — к беллетристу Борису Алексеевичу Тригорину в «Чайке» в числе прочих ее не-героев, к писателю с чеховским опытом жизни и литерату­ры, похожему на Чехова 1890-х, совершившего сахалинскую поездку.

Тригорин появился на свет в фантазии писателя к моменту окон­чания работы над материалами о Сахалине.

«Но ведь я не пейзажист только, я ведь еще гражданин, я люблю родину, народ, я чувствую, что если я писатель, то я обязан говорить о народе, об его страданиях, об его будущем, говорить о науке, о правах человека и прочее и прочее...» — скажет Тригорин. В юности обивавший пороги редакций, борясь с нуждой, он превратился в известного литера­тора с крутым гражданским замесом, которого черт догадал жить в Рос­сии без спасительных идей во время рыхлое, кислое и скучное.

Одна только эта тригоринская фраза стоит чеховского путешест­вия. Она обеспечена «золотым запасом» личных ценностей, переданных автором — персонажу, которого вполне можно считать его лирическим героем 1890-х.

Поездка Чехова на Сахалин на исходе его первого творческого де­сятилетия много дала ему и как человеку, преодолевшему кружковское сознание учителей, и как беллетристу.

Она дала ему ощущение «всей России», ее реального пространст­ва, географического, исторического, национального, социального, пси­хологического, и затерянности в нем отдельной пропащей жизни.

Чехов не увидел во всей России 1890 года — от центральной ее по­лосы до дальневосточных окраин — ничего светлого. Или хотя бы наме­ка на просвет — в отдаленном будущем.

Сахалин дал масштаб художественному мышлению Чехова. Открыл перспективу мысли «вширь и ввысь».

«Вширь» — от Санкт-Петербурга до конечной дальневосточной точки беспредела на карте Российской империи.

«Ввысь» — к пониманию глобальной безысходности на этом гро­мадном географическом, социальном и общественно-политическом пространстве.

Россия, открывшаяся Чехову в весну и лето 1890-го, заполнила идейный вакуум, в котором складывалась его проза и драматургия.

В драму Чехова «Вишневый сад» российский эпос - «вся Россия», о которой говорил Петя Трофимов, — войдет непроизнесенным песси­мистическим авторским подтекстом. Отделившим Чехова от Пети.

У Немировича-Данченко, сидевшего за письменным столом, опуб­ликовавшего в 1890-м в газете «Новости дня» по главам первый авто­

**182**

биографический роман «На литературных хлебах» и до конца XIX века издавшего несколько романов, не выработалось ни этой широты, ни этой высоты. И даже Кичеев в одной из своих рецензий на очередной драматургический опус Немировича-Данченко, уже бывшего будиль- никовца, замечал, что наблюдения молодого автора свидетельствуют о его небольшом жизненном опыте и отдают «педантизмом ребенка» и «наивным доктринерством»74.

Не стоит сравнивать постбудильниковских Чехова и Немировича- Данченко, переросших своих учителей-шестидесятников.

У каждого художника — своя судьба.

Но стоит сравнить путевые заметки Чехова, письма с дороги род­ным и друзьям в Москву и Петербург, его очерки «Из Сибири» и книгу «Остров Сахалин» с путевым дневничком Станиславского. Так огромна в конце 1880-х дистанция между ними.

Двумя годами раньше Чехова, совершившего поездку на Восток, Станиславский тоже отправился в путешествие. Только в другую сторо­ну. На Запад — посмотреть мир, его промышленные центры, его куль­турные столицы: Берлин, Париж, модные европейские курорты.

Захотелось купчику проветриться — и: «Вон из Москвы1» Сел в поезд на Николаевском вокзале в Москве вместе с младшими братьями Юрой и Борисом и их учителем Сергеем Геннадьевичем Дудышкииым. И прикатил в Берлин через Санкт-Петербург, через российское окно в Европу, пробитое для любознательных сограждан Петром Великим.

Короткая остановка в Питере.

В Питере — Невский;

дворцы;

рестораны «Медведь» и «Donon»; Зоологический сад;

петергофские фонтаны и статуи: Петергоф «в самом деле пестр, но безвкусен»;

в Питере — домик Петра. Чайковский хотел написать для него опе­ру о Петре. Теперь, отказавшись от оперного пения, Станиславский мечтал поставить и сыграть о Петре историческую драму и присматри­вался к реалиям, сохранившимся с петровской эпохи. Ои уже нащупы­вал свой режиссерский метод;

вечером «Кармен» с французской примадонной в Мариинке. На примадонну тянул Сергей Геннадьевич. В Питере задержались из-за не­го. Член-учредитель театра Общества искусства и литературы, которое как раз в это время задумал Станиславский, Дудышкин занимался ут­верждением устава театра в канцеляриях Министерства внутренних дел и просвещения. Впоследствии Дудышкина заменил в этой роли Ф.П.Комиссаржевский, отец Веры Федоровны.

В Берлине — гостиница;

ресторан;

**183**

город;

Зоологический сад;

Victoria-театр...

Снова поезд.

Снова граница.

Снова таможня.

Франция. Проблем с языком — никаких... Бабка у русского путе­шественника — чистокровная француженка. Мать — француженка на­половину... А сам он — француз-четвертушка...

Во Франции — водоворот, шум, гам, фейерверки, театры Парижа, два урока драматического искусства в Парижской консерватории;

потом Виши — воды, русская публика, среди которой он так и не нашел невесту, хотя высматривал ее, родители велели. В Виши попал на Анну Жюдик в «Нитушке» — в «М-lie Нитуш» Эрве, на зависть Вовосе. Владимир Сергеевич отдувался за него на фабрике;

после Виши были Трувиль, Бордо и Биарриц - «приморский зем­ной рай»...

Вот только одно плохо и сильно омрачало путешествие: все дива­ны коротки. И в российских поездах, и в заграничных. В нем почти два метра роста...

Петербургских, немецких и французских впечатлений за день на­капливалось много. Он впитывал их, интенсивно проживая каждый миг. Как дома. И как на сцене. Театральные и нетеатральные впечатле­ния его переполняли. Он изливал их в письмах папане, мамане и Вово­се, превращая объемные послания-отчеты домой в путевой дневничок.

Но за границей он скучал. Скучал по Москве, по Любимовке, по домашним. Он впервые так надолго расстался с близкими.

«Сегодня целый день вспоминал, что делается в Любимовке. Те­перь, например, пока я вечером пишу письмо, у Сапожниковых пускают ракеты», — грустил он, в 1888-м — двадцатипятилетний (1.8:80),

И всем, всем, всем «своим» он посылал приветы. Старался никого не забыть. Привет от него в каждом письме родителям получали:

Вовося;

Вовосина жена Паничка;

их дети Сашик, Кока и Мика, Вева еще не родилась;

няня Фекла Максимовна. Няня выкормила Вовосю и вырастила всех детей Алексеевых — Сергеевичей.

Потом он вспоминал Елизавету Михайловну Алексееву, урожден­ную Бостанжогло, мать Николая, Николая Александровича Алексеева, уже три года, как московского головы.

Потом — старенькую гувернантку Елизаветы Васильевны Елиза­вету Ивановну Леонтьеву, с которой Елизавета Васильевна, еще Адель,

**184**

бежала к сестре из Петербурга в Москву. Елизавета Ивановна жила у Алексеевых как приживалка мамани.

За Вовосиной семьей и старшими следовали сверстники: сестры, кузины, их мужья и дети.

Особый привет получали Штекеры и Смирновы: Нюша — Анна Сергеевна вот-вот будет у него в Обществе первой артисткой; Нюшин муж Андрей Германович Штекер, коммерсант; их двухлетняя Соня и малыш Дрюля, Нюша еще кормила его. Штекеры каждое лето жили в Комаровке. В 1902-м Чехов познакомится и с ними.

Потом шли кузина Елена Николаевна Бостанжогло-Смирнова,. Лена и ее муж Сергей Николаевич Смирнов, учитель гимназии. Смир­новы, как всегда, у себя в Тарасовке с маленькими дочками Майей, На­ташей и Женей, будущими поклонницами Художественного театра, Че­хова и Ольги Леонардовны Книппер-Чеховой.

Завершала перечень домашних горничная Алексеевых Дуняша с Дуияшиным сыном Володей и старуха Акулина, личная горничная ма­мани Елизаветы Васильевны.

Все это одна семья, а не господа и слуги «враздробь», как скажет чеховский Фирс.

В семье Алексеевых сохранялся дореформенный уклад.

Обаятельный, артистичный отпрыск наивно-патриархальных ро­дителей, Станиславский был привязан к «своим». И «свои» любили и боготворили его.

Через год он снова в Европе. На этот раз — в свадебном путеше­ствии.

С начала 1893-го, после смерти Николая Александровича Алексе­ева, унаследовав его обязанности директора фамильной «канители», он из Европы не вылезал.

«Канительный фабрикант», он ориентировался на Запад. Там бур­но развивалась в конце века техническая цивилизация.

Экономическая ситуация в России благоприятствовала его дирек­торству. Оно пришлось на эпоху С.Ю.Витте, реформировавшего денеж­ную систему России в пользу российского капитала.

Опираясь на экономическую политику министра финансов, Ста­ниславский связал алексеевский капитал с развитием в России электро­технической промышленности. И добился серьезного прогресса на де­довской фабрике, модернизировав ткацкое производство и перепрофи­лировав «канитель» в кабельный завод.

О том, как живет «вся Россия» и как ей жить завтра, вопросы, за­нимавшие Кичеева и Курепина, Тургенева и Толстого и задевавшие пи- сателей-восьмидесятников, перед Алексеевым-Станиславским ни в 1880-х, ни в 1890-х не стояли. Он не размышлял, куда, в какую сторону смотреть: в общинное, лапотное прошлое — туда звали Толстой и славя­

**185**

нофилы; или на Запад — оттуда черпали свои революционные идеи тур­геневские разночинцы, оттеснявшие в прошлое друзей-дворян.

Интеллектуальные коллизии Станиславского не одолевали.

Книжное знание не обременяло. И не подпитывало.

Тургенева, положенного гимназической программой, он едва одо­лел. Над трактатами Толстого об искусстве засыпал, взяв книгу в руки. Слишком утомлялся на фабрике и в театре.

Вопросы идеологии, как двигаться России — в сторону демократии (ее отстаивали шестидесятники) или в противоположном направлении (его указывал Витте) — по пути эволюции самодержавия в сторону бур­жуазной монархии, — отдельно от реальных фабричных проблем перед Станиславским не стояли. Как и перед другими купцами-промышлен- никами, сотрудничавшими с Витте и благодарными ему за отмену пош­линных сборов и за другие финансовые льготы.

Реформы, которые Станиславский проводил на фабрике, и демо­кратию он не связывал. Как и Николай Александрович Алексеев, креп­кий, энергичный хозяйственник-прагматик.

И долг перед потомками Станиславский выполнял, не ощущая его бремени.

В ближайшем будущем рассчитывал на младшего брата Бориса Сергеевича, стажировавшегося под его контролем на немецких заводах.

В 1894 году вторым ребенком Лилина родила мальчика — Игоря Константиновича, надежду Алексеевых.

И у Вовоси подрастали сыновья: Шура, Мика, Николай.

В отдаленном будущем — не через триста-четыреста лет, а в преде­лах собственной жизни Станиславского преемственность поколений была обеспечена. И не его вина, что Борис Сергеевич не оправдал на­дежд, он оказался непутевым; Александр Владимирович стал музыкан­том; Михаил Владимирович — врачом, а Игорь Константинович — про­сто интеллигентным барином. Большую часть жизни Игорь Константи­нович прожил за границей и в Россию, в Советский Союз вернулся — доживать, сколько осталось, и умирать — сыном великого Станислав­ского. Из всех мужчин четвертого колена Алексеевых делом занялся один Николай Владимирович, сын Владимира Сергеевича, одаренный коммерческим талантом. Но в 1920-х Николаю Владимировичу при­шлось эмигрировать.

И гражданский долг перед Отечеством — перед классом обездо­ленных — Станиславский исполнял так, как было заведено у Алексее­вых, не раздумывая: работой в попечительствах, в благотворительных фондах. Служение России не требовало от него ни подвигов, ни жертв, ни дикой, каторжно дикой жизни, на которую обрек себя тот же Чехов, перестрадавший свой вопрос о правах на жизнь бесправных российских граждан.

**186**

Служение бедным и больным было завещано Станиславскому де­дами и родителями вместе с недвижимостью и капиталом как образ христианской жизни. Станиславский придерживался его и тогда, когда обнаруживать веру было опасно.

К идеалам и духовным проблемам шестидесятников, посвящение в которые Чехов и Немирович-Данченко прошли в кичеевско-курепин- ском «Будильнике» и в их литературном кружке, Станиславский не имел ни малейшего отношения. Он формировался вне осознания духов­ного и общественно-исторического контекста 1880-х, воздуха времени, решающего в художественном созревании литераторов — молодых мос­ковских беллетристов, «простых корреспондентов», его сверстников — «безотцовщины». Хотя им, как и они, дышал.

В отличие от Чехова и Немировича-Данченко, Станиславский, сменивший на фабрике Николая Александровича Алексеева, приумно­жавший завещанное ему фамильное наследство, материальное и духов­ное, и передававший его от прапрадедов к праправнукам, был идеологи­чески индифферентен — бессознательно, беспринципно.

Но идеологическая неангажированность именитого купца самой благонамеренной российской закваски и осознанно-принципиальная «идеологическая пустота» Чехова и Немировича-Данченко, выходив­ших во второй половине 1880-х к собственным именам в литературе, — неожиданно совпали в творческом пространстве театра, где в конце ве­ка состоялся их тройственный союз.

Эта неожиданная общность, сокращавшая дистанцию между Ста­ниславским и писателями-восьмидесятниками, не отменяла различий, делавших невозможным их терцет ни в 1880-х, ни в первой половине 1890-х. Они сказались в 1898-м, когда через десять лет после того, как Станиславский впервые встретился с Чеховым глазами — в зеркалах Благородного собрания, он встретился с текстом и ролью беллетриста Тригорина в «Чайке», лирического героя Чехова 1890-х, и не разглядел в нем писателя чеховской генерации.

**ГЛАВА 3**

**КУПЦЫ И БЕЛЛЕТРИСТЫ**

Отношения Чехова и Немировича-Данченко, дружеские с конца 1880-х, складывались непросто.

Их сближению предшествовала литературная склока.

Как повелось у российских демократов.

Именно склока, иначе не назовешь. Ее затеял Чехов. По ничтожно­му поводу и перебирая с раздражением.

Лишь однажды, в мемуарах «Из прошлого», изданных в 1930-х го­дах, Немирович-Данченко обмолвился, что у Чехова «мелькали кое-где несправедливые штуки профессиональной ревности, фраза, которая бо­лее шла бы писателю и человеку меньшего калибра» (111.2:209).

И младший приятель Чехова Н.М.Ежов, полемизируя с иконопи­сью мемуаристов, представлявших Чехова чуть ли не святым мучени­ком, с грустыо признавал, что одновременно с тем, как росла слава Че­хова, в нем развивалось и крайнее самомнение, подталкивавшее его к дурным литературным поступкам, и что душе его были доступны и низ­менные страсти. А порою этот совсем «маленький писатель», так и ос­тавшийся «маленьким», недоумевал: «Откуда [в А.Чехонте. - Г.Б.] эта мелочность и злобная мстительность?»1

Конечно же, Чехов не Христос, но ведь Христос — только Христос...

И Станиславский, и Немирович-Данченко, и Чехов — люди, а не небожители, и человеческое в них — и высокое, и не очень — делает че­ловечнее и доступнее их наследство, оставленное людям.

«Наследство огромное не опорочить никакими рассказами о смеш­ном или достойном порицания. Ии от Пушкина, ни от Гоголя ничего не убудет, сколько бы еще ни появилось анекдотов о беспутстве гениаль­ного Пушкина или доходящей до юродства религиозности Гоголя», — писал Немирович-Данченко в 1930-х (111.2:208).

И от Чехова «не убудет», если не превращать его в икону. Как и от Станиславского и Немировича-Данченко.

Немирович-Данченко бесконечно чтил талант Чехова. Как никто и раньше других из сверстников понял его масштаб. И никогда — ни при жизни Чехова, ни после его смерти — не позволял себе припомнить «не­справедливых штук профессиональной ревности» Чехова, с которых началась на исходе первой половины далеких 1880-х история их лично­творчески х взаимоотношений. Хотя вряд ли их забыл. Уж больно они ядовиты.

Эти «штуки», опубликованные в лейкинских «Осколках», воспро­изведены в чеховских собраниях сочинений.

**188**

В 1884-м Чехов анонимно, под псевдонимами Рувер и Улисс, дваж­ды в «Осколках» неприязненно задел Немировича-Данченко, с кото­рым он лично в 1884-м не был знаком, хотя не мог не знать его.

Фамилию Василия Ивановича Немировича-Данченко, знаменито­го писателя, ои приметил еще гимназистом.

На страницах «Будильника» и «Развлечений» Чехов и Владимир Иванович пересекались. Или: «Свою повесть прочел, а моей даже не разрезал?» — как говорил чеховский Треилев о Тригорине (II.3.58).

Чехов отлично знал и вотчину В. и Вл. - газету Ланина «Русский курьер», и самого издателя. Ои издевался над неуклюжими писаниями Ланина, пародируя его: «„.Голова голове головою голову пробил”, — ши­пит редактор Ланин». Цивилизованный купец-фабрикант, пописывав­ший очерки и издававший их на собственные средства, Ланин, испол­нявший обязанности городского головы после отставки Чичерина, от­казался баллотироваться на этот пост: не хотел жертвовать личным вре­менем на административно-хозяйственную карьеру пусть и первого ли­ца в Москве. Думский контекст проясняет смысл «осколочной» чехов­ской реплики в адрес Ланина.

Поддевал Чехов и «бездарных» сотрудников ланинского «Русско­го курьера». Правда, безымянно.

Владимир Иванович Немирович-Данченко попался на кончик че­ховского пера в тот самый момент, когда Лейкин, заказывая молодому автору обзор событий московской жизни, просил его «лупить», и «по­хлеще», актеров, рецензентов, частные московские театры и клубы и «съездить литературным кулаком по скуле» одного, другого, третьего. Вот Чехов, «лупивший» актеров, театры и клубы, и нашел скулу рецен­зента, вздумавшего писать и ставить свои пьесы, по которой захотелось «съездить». Собственно, «скула» сама напросилась на «кулак».

Обозревая в 1884-м в «Осколках» курьезы московской жизни, по­павшие в прессу, Чехов, штудируя ее, наткнулся на два обращения Не­мировича-Данченко к редакторам московских газет.

В первом «Письме в редакцию» Владимир Иванович Немирович- Данченко просил своих читателей не путать его с братом Василием Ивановичем, известным литератором. Их инициалы полностью совпа­дали, и газетчики «за ширмой» общей фамилии братьев, известного и неизвестного, злоупотребляли в рекламных целях именем Василия Ивановича. Анонсируя произведения Владимира Ивановича, они отме­тали как «лишнее» двойные инициалы Вл.Ив. перед фамилией2. Влади­мир Иванович, пытавшийся отстаивать собственное литературное имя в беллетристике и драматургии, «решительно запрещал» печатать его фамилию без этого Вл.Ив. и оповещал читателя через письмо в газету о том, что существуют два писателя Немировича-Данченко.

Тут не было ничего курьезного.

**189**

С преамбулы о том, что существуют два брата Иемировича-Дан- ченко и что их надо различать, начиналась чуть ли не каждая статья о Владимире Ивановиче 1890-х годов, как только о нем всерьез заговори­ла критика. «Они являются величинами до такой степени несоизмери­мыми, что их трудно и сравнивать друг с другом», — писал Скабичев­ский в петербургском журнале «Новое слово» в декабре 1896 года. «В нашей литературе есть двое гг. Немировичей-Данченко: один, Василий

* чрезвычайно плодовитый, блестящий, писания которого переполне­ны яркими красками, кричащими образами и сценами, гиперболически­ми выражениями, невозможными происшествиями, и другой, Влади­мир, далеко не столь цветистый, но зато гораздо более серьезный, вдум­чивый и правдивый», — писал Михайловский в статье «Литература и жизнь», опубликованной в № 12 «Русского богатства» за 1896 год. Ста­тья посвящалась роману Владимира Ивановича «Старый дом». Тогда же и Чехов спокойно писал члену Городской управы, впоследствии та­ганрогскому голове Иорданову, формировавшему городскую библиоте­ку: «Предупредите в библиотеке, чтобы Владимира Ивановича Немиро­вича-Данченко не смешивали с его братом Василием. Их надо отличать так же, как Антона Чехова от Александра» (11.8:235). Очень спокойно. Как будто и не было его неприязненных склочно-осколочных 1884 года «приветиков» младшему Немировичу-Данченко, Владимиру.

Во втором «Письме в редакцию», вскоре после первого, Владимир Иванович Немирович-Данченко открещивался от постановки его пьесы «Темный бор» где-то в провинции, поясняя, что он еще не выпустил в свет ни одного экземпляра своей новой драмы. «Темный бор» действи­тельно был напечатан только в 1885-м. Шел ли «Темный бор» на про­винциальной сцене до премьеры в московском Малом театре, неизвест­но. Но в сентябре 1884-го состоялась раздача ролей, а в ноябре1884-го

* в бенефис Вильде с участием Ермоловой, Ленского, Южина, Музиля, Садовского — премьера «Темного бора» в Малом.

Немирович-Данченко гордился успехом: материальным, полными сборами при «безумных» ценах, и художественным, нараставшим от спектакля к спектаклю. Под аплодисменты и вызовы «автора!» он выхо­дил на императорскую сцену. И оценки прессы радовали: «серьезный успех»; «блестящий успех» и «(просто) успех». После третьего пред­ставления «Темного бора» в Малом Владимир Иванович посылал эти и другие отзывы в Петербург А.А.Потехину, заведующему репертуарной частью Александринского театра, привлекая его внимание к своей пьесе и рассчитывая на ее постановку в столице: «В последней сцене драмы Ермолова производит огромное впечатление: публика встает с мест»; Южин сорвал аплодисменты за монологи; «Отношение к моей пьесе как артистов, так и начальства было безукоризненно. Начальство не отка­зывало ни в каких расходах: сделали роскошную декорацию бора, нре-

**190**

красный павильон в 3-м акте и т.д. Актеры целые дни толковали, сове­товались, предлагали друг другу разные детали и вообще относились к пьесе с большим возбуждением»3.

Газетные оповещения «маленького писателя», недавнего будиль- никовца и курьерца, не имевшего серьезной литературной репутации ни в прозе, ни в драматургии, неизвестного широкой публике, но про­сившего не путать его с маститым, знаменитым Василием Ивановичем Немировичем-Данченко, показались Чехову претенциозными.

«Что такое особенное написал Владимир Немирович-Данченко [...] во второй раз извещающий человечество через «письмо в редак­цию» о своем необыкновенном творении? [...] — взорвался Чехов-Улисс после обращения Немировича-Данченко к редакторам московских га­зет по поводу «Темного бора». — Бушует неугомонный! Есть драматур­ги, которые натворили сотни драм, да молчат, а этот нацарапал одну, да и то кричит о ней, как голодная чайка или как кот, которому наступили на хвост. И Шекспир так не хлопотал, кажется... Что-нибудь из двух: или Woldemar слишком юн и учится еще в гимназии, или же его драма действительно замечательное произведение. Подождем, посмотрим, а пока, юноша, успокойтесь и не выскакивайте из терпения. Драматургу подобает серьезность» (11.4:127).

Автор этого осколочного назидания-нравоучения, еще не изжив­ший свой южнорусский акцент, и был тем драматургом, что натворил «сотни драм» и «молчал». Собственные пьесы Чехова, считавшего себя много талантливее этого «гимназиста», — сценки, диалоги, водевили, «Безотцовщина», — лежали в столе без надежды быть извлеченными оттуда.

Улисс завидовал удачливому Woldemar’у. А поводом к его «взрыву» против инфантильного Woldemar% написавшего, кстати, не одну драму «Темный бор», а до «Темного бора» — четыре-пять пьес или пьесок, по­служило, видимо, все же не газетное опровержение Немировича-Дан­ченко своей причастности к провинциальной премьере его неопублико­ванной пьесы, а предстоявшая премьера «Темного бора» в Малом теат­ре в исполнении первого состава актеров императорской сцены.

Наверное, фраза Немировича-Данченко о том, что у Чехова «мель­кали кое-где несправедливые штуки профессиональной ревности», всплыла из этой его давней памяти.

Были, наверное, в их личном общении и другие факты, не попав­шие в прессу, — «профессиональной ревности» Чехова к Немировичу- Данченко, а не наоборот. Чехов-москвич поначалу отставал от Немиро­вича-Данченко и на год по возрасту, и на два года второгодничества, и по общей культуре, и вследствие полубогемного образа жизни в компа­нии Николая Павловича, и на время, уходившее на университетские за­нятия, которые Немирович-Данченко игнорировал. В 1884-м, когда Че­

**191**

хов выдал свои осколочные «приветики» Woldemar’y, репертуарному драматургу Малого театра, он все еще толкался в редакциях газет и журнальчиков, литературой баловался, подрабатывая ею на «насущный хлеб», и о профессии литератора не помышлял.

А Немирович-Данченко с 1883-го жил литературой, все прочее подчиняя ей.

«Литературные хлеба» — «насущный хлеб»...

Здесь житейская разгадка «несправедливой штуки» Чехова с про­бежавшей между ними чайкой, пренеприятной голодной птицей, крик которой не лучше крика кота, которому наступили на хвост.

И вообще тип личности, к которому принадлежал Немирович- Данченко-младший, был стихийно Чехову антипатичен. Таких — поло­жительных, рассудительных, работавших целеустремленно и методич­но в одном направлении, чьи речи «ясны и определенны», кому «изве­стно, для чего он существует», — Чехов «шельмовал», а все прекрасное связывал «с бесцельностью и с растерянностью» соотечественников, «которые существуют неизвестно для чего»4.

Владимир Иванович, несомненно, читал «осколочные» абзацы Че­хова со шпильками в его адрес. Все знали, что обозрение «Осколки мос­ковской жизни» ведет у Лейкина Чехов. Немирович-Данченко при­стально следил за Чеховым и даже его неподписанные фельетоны или подписанные новым псевдонимом угадывал безошибочно. Так было с материалом некоего Кисляева - Чехова, дебютировавшего у Суворина в «Новом времени».

На «осколочные» выпады Чехова, еще Улисса и Рувера, Немиро­вич-Данченко не ответил. «Я [...] давно научился не обращать внимания на лай подворотных шавок: они меня не только не интересуют, но и не беспокоят», — писал он брату. Тот, в отличие от младшего, интересовал­ся «нелепыми толками» и «какими-то вздорными заметками о нем»5 и критику воспринимал болезненно.

Процитированный «осколочный» абзац 1884 года об удачливом Woldemar’e, написанный Чеховым, как многое из того, что он писал тог­да, неряшливо, «спустя рукава», — редкий текст, где вылезло психоло­гическое подполье, еще не контролируемое им. Немирович-Данченко не сомневался, что оно существует. «Знаю ведь я твою улыбку», — за не­пременной улыбкой Чехова Немирович-Данченко угадывал, когда со­шелся с Чеховым ближе, скрытое в ней «дьявольское самолюбие» (V.10:102).

Непризнанность если и не беспокоила Чехова, то, во всяком слу­чае, не была ему безразлична, когда другой, рядом с ним, явно уступав­ший ему талантом, так всерьез относился к себе и добивался фантасти­ческого для юноши успеха.

**192**

И на склоне лет в мемуарах «Из прошлого» Немирович-Данченко утверждал, что Чехов «страдал самыми больными писательскими пере­живаниями непонятости, разочарованности, сдавленной оскорблеинос- ти» (111.2:2).

Чехов мог быть трезво-самокритичным и по отношению к себе. Но, видимо, все же позднее, когда выдавил из себя столь принижавшее его провинциальное таганрогское «рабство».

«В молодые, лучшие годы, когда я начинал, мое писательство было одним сплошным мучением. Маленький писатель, особенно когда ему не везет, кажется себе неуклюжим, неловким, лишним, нервы у него на­пряжены, издерганы» (11.3:29 ~ 30), — в этом воспоминании чеховско­го Тригорина о его разночинной молодости резонирует что-то личное, из духовной автобиографии самого Чехова, так «неловко», «неуклюже» пнувшего труженика Немировича-Данченко, которому везло, но кото­рый всерьез относился к тому, что делал, и благородно не желал чужой славы, славы родного брата.

Чуть позже, когда петербуржцы и особенно Суворин укрепили ве­ру Чехова в свой дар, ои и сам понял, что занижал свои возможности и был в свои молодые годы «крайне мнительным и подозрительным».

В зрелые годы, на которые приходится «Чайка», Чехов, наверное, изжил болезненные комплексы «маленького писателя» и непризнанно­го драматурга. Ои не производил на окружающих впечатления челове­ка комплексующего. Во всяком случае, ои не приоткрывался в таком ка­честве ни в общении, очном или эпистолярном, ни в авторской интона­ции художественных текстов.

Опираясь на свою редкую художественную одаренность, Чехов стремительно год за годом сокращал дистанцию, отделявшую его от Не­мировича-Данченко, при том что и его заочный соперник, не помыш­лявший о соперничестве, не стоял на месте и тоже двигался к себе — Владимиру Ивановичу Немировичу-Данченко — отнюдь не в замедлен­ном темпе.

Они оба быстро росли.

Немирович-Данченко шел от себя — будильниковского Кикса и русскокурьерских В, и Вл — к собственному имени в литературе точно так же, как и Антоша Чехонте — к Чехову, сбросившему свои псевдони­мы-маски.

Может быть, рывок Немировича-Данченко от себя — Кикса — был резче, чем долгое прощание Чехова с Антошей Чехонте. Антоша Чехон­те, пожалуй, все же оставался в Чехове, оттеняя «звездным» даром сме­шливости его творческую самобытность, раскрывавшуюся на пути его к собственной писательской индивидуальности. Путь Немировича-Дан- ченко к себе был прямее, целеустремленнее и короче: ему от природы не хватало юмора и он быстрее Чехова расстался с «Будильником» и «Раз-

1. **Бродская, том 1**

**193**

влечениями». Драматургия и беллетристика больше соответствовали творческой индивидуальности Немировича-Данченко, его серьезу и его верному глазу, устремленному на сцену. Киксование было ей в принци­пе чуждо.

И все же Чехов, вылуплявшийся из Антоши Чехонте, к концу пер­вого московского литературного десятилетия выиграл заочное состяза­ние у лидировавшего на всей дистанции Немировича-Данченко.

«Что Вы талантливее нас всех — это, я думаю, Вам не впервой слы­шать, и я подписываюсь под этим без малейшего чувства зависти», — Владимир Иванович — Woldemar — не держал обид на Чехова — Рувера и Улисса (V. 10:93).

Но с драматургией у Чехова и во второй половине 1880-х не лади­лось. До казенной московской сцены он так и не добрался.

Немирович-Данченко великодушно оберегал коллегу своим пони­манием его творческого «я».

Чехов — это талантливый «я», — говорил он.

И благородно, без тени ревности, пытался «протащить» Чехова в Малый театр.

Пытался составить ему протекцию в Малый.

«Если Вы сами не любите предлагать себя, дайте мне экземпляр. Я познакомлю с нею и сведу Вас с кем нужно», — предлагал Немирович- Данченко Чехову свои услуги в связи с одобрением Литературно-теат­ральным комитетом одноактной пьески «Лебединая песня» (V.10:91).

Немирович-Данченко мог обратиться к бенефициантам, его друзь­ям. Мог обратиться к Музилю, о котором он много писал, поддерживая актера Островского, или к Вильде, выбравшему его «Темный бор» для своего бенефиса, или к режиссеру Кондратьеву, или к Южину, своему гимназическому приятелю, или Ленскому. Они оба были женаты на ку­зинах его жены баронессы Екатерины Николаевны, урожденной Корф, на сестрах Марии Николаевне и Лидии Николаевне. Екатерина Нико­лаевна - дочь педагога Корфа, кандидата в 1882-м на пост инспектора, члена Управы, в Московской думе. Это о нем хлопотали Чичерин и Ни­колай Александрович Алексеев, сражаясь с Долгоруковым и Победо­носцевым. Екатерина Николаевна и Владимир Иванович вступили в брак в 1886 году.

Но Чехов был с Южиным на «ты» раньше, чем с Немировичем- Данченко, и от протекции Немировича-Данченко отказался.

Владимиру Ивановичу казалось, что Чехов на императорскую сце­ну не стремился (111.2:50). «Писатель» и «драматург» в 1880-х - «какие- то дальние родственники», считал он: «Драматург мог быть желанней­шим в Малом театре, а среди настоящих писателей чувствовал себя не­сколько конфузно [...] И наоборот, автор повестей, которые читались нарасхват, был в театре только гость [...] Крылов был в театре в высшей

**194**

степени свой человек, а Тургенев только почетный гость. Потому что Крылов знал сцену, а Тургенев сцены не знал. Это «знание сцены» было пугалом для писателей» (111.2:30).

Может быть, Чехов й чувствовал себя «настоящим писателем», а пьесы писал из расчета на материальный успех. Беллетристика корми­ла плоховато. Во всяком случае, ои советовал начинающим писателям писать пьесы, «они дают большой доход». Общество драматических пи­сателей охотно покупало водевили, обеспечивая членов Общества «сво­его рода пенсией», — вспоминал Немирович-Данченко (111.2:203).

И все же пассаж Немировича-Данченко о нестремлеиии Чехова в Малый театр был скорее всего оправданием его успехов и неуспехов Че­хова. Чехов в Малый театр стремился хотя бы потому, что «Безотцов­щину» отправил Ермоловой. И после успеха «Чайки» в Художествен­ном он «Дядю Вашо» обещал Ленскому и Южину, а не Немировичу- Данченко, хотя знал: без его новой пьесы Художественный не выживет. Только отказ Театрально-литературного комитета дать разрешение на постановку без переделки третьего акта пьесы - с выстрелом в профес­сора — заставил Чехова отдать «Дядю Вашо» в частный театр Стани­славскому и Немировичу-Данченко, где этого разрешения не требова­лось.

Так или иначе, но первый контракт с Малым театром Чехов подпи­сал только в феврале 1891 года. 20 февраля в бенефис Южина в Малом состоялась его первая премьера. Шел водевиль «Предложение» с Нику­линой, Музилем и Макшеевым.

«Странно, что пьесы этого талантливого писателя странствовали до сих пор только по частным театрам», — откликнулся Немирович- Данченко на дебют Чехова в императорском Малом театре (111.8:109). Он забыл, что Чехов дебютировал на императорской сцене — в Петербурге. В 1889 году Александринский театр играл его «Иванова».

Обменявшись с Чеховым рукопожатием — до публикации «Ива­нова» или после, в мемуарах дата знакомства с Чеховым плавающая, — Немирович-Данченко искал с Чеховым общения, встреч, протягивая ему, знаменитому в 1880-х беллетристу, пробовавшему себя в драматур­гии, руку помощи драматурга «старшего», опытного и признанного.

Он остро чувствовал свое литературное одиночество.

В Москве у него, как и у Чехова, не было литературной среды. Ки- чеевско-курепииский кружок не составил ее.

Оба — и Чехов, и Немирович-Данченко — тянулись к Петербургу. Чехов — к Суворину, Немирович-Данченко — к брату.

Владимир Иванович дорожил общением с Василием Ивановичем, и личным, достаточно редким, как брат с братом, и как читатель с писа­телем, и как писатель со своим читателем. И вряд ли с кем бы то ни бы­ло еще он был в юности так откровенен. Любовь и уважение брата рас­

13\*

**195**

крывали его. Как Чехова — поклонение Суворина. В общении с братом Владимир Иванович удовлетворял свою потребность «высказаться», «выслушать» и «поучить» одновременно. Василий Иванович благодар­но принимал наставления младшего. Он безмерно уважал Владимира Ивановича, и чем дальше они шли по жизни, тем уважал все больше. И Василия Ивановича, как и Чехова, поражала в младшем его способность к творческому росту. «У тебя каждая пьеса ступень, по которой ты под­нимаешься все выше и выше. Вот поистиие человек, не зарывающий своего таланта в землю! Как бы твоему старшему брату да твою выдерж­ку — большего бы он стоил», — писал Василий Иванович Владимиру Ивановичу (III.1.№5102).

Василий Иванович ценил дарование брата выше, чем бесспорный для журнальной критики и милый его душе талант Чехова: «Великим я его не считаю вовсе и даже очень крупным — тоже не признаю. Большие писатели влияют на движение общественной мысли, определяют в веч­ных образах современные течения, дают народу «слово» и термины для смутных еще или не сознанных стремлений. Чехов талант, в миниатю­рах великий, в крупном бессильный. Ждать от него чего-нибудь особен­ного нельзя. Ведь в самом деле не двадцать же лет подавать надежды.

По-моему, ты, например, неизмеримо выше его, не в мелкой юве­лирной отделке, а в душе и сущности всего, что ты пишешь», — считал старший Немирович-Данченко в 1896-м (111.7:27), когда Чехов прова­лился в Петербурге со своей «Чайкой», а Владимир Иванович Немиро­вич-Данченко поступенно, поднимаясь по ступеням, как говорил Васи­лий Иванович, «все выше и выше», завоевывал, в Москве и Петербурге славу драматурга своими пьесами «Новое дело», «Золото», «Последняя воля», «Цена жизни».

Не Курепин и не Кичеев, не слишком лестно отзывавшиеся о ран­них работах Владимира Ивановича Немировича-Данченко, а Василий Иванович познакомил брата с петербургскими литераторами — Михай­ловским, Боборыкиным, Сувориным. С теми, кто старше и «двумя голо­вами умнее» его, — радовался младший, москвич.

Владимир Иванович любил разговаривать с Боборыкиным - «в нем нет чванства и много искренности к самым мелким литературным вопросам» (V. 10:103).

Михайловский до него не снисходил.

«Пытался беседовать с Сувориным, — из этого ничего не вышло», — делился Владимир Иванович Немирович-Данченко с Чеховым в 1895 году. Ему казалось, что Суворину было с ним «просто скучно» (там же).

Чехов сам в свое время испытал эти мучения начинающего писателя, который, как говорил в своей исповеди его Тригорин, «неудержимо бро­дит» «около людей, причастных к литературе и к искусству, непризнан­ный, никем не замечаемый, боясь прямо и смело глядеть в глаза» (11.3:30).

**196**

В 1895-м эти мучения у Чехова были позади.

Но общение с Чеховым, и москвичом и сверстником, у Владимира Ивановича Немировича-Данченко не ладилось. Чехов к себе не подпу­скал. К тому же, Чехов, и это очевидно, подавлял его своим талантом. Рядом с ним Владимир Иванович чувствовал себя «слишком малень­ким» и зажимался. «Слишком маленьким», и не только ростом, он будет чувствовать себя и рядом со Станиславским. Природный талант Стани­славского при его литературной необразованности — в сравнении с гро­мадной врожденной, от матери, и наработанной культурой Немирови­ча-Данченко, — будет уязвлять его самолюбие.

Только в канун встречи со Станиславским Чехов и Немирович- Данченко пожали друг другу руки. Хотя это рукопожатие у Чехова ско­рее формально, дань вежливости, соблюдение приличий.

На «ты» они перешли только в 1896-м, когда Чехов написал свою «Чайку», а Немирович-Данченко, удостоенный за «Цену жизни» Грибо- едовской премии, отдал ее приятелю.

Считал, что «Чайка» сильнее «Цены жизни».

Чехов премию не взял.

А в 1900-м - без повода, по велению души сказал о Владимире Ивановиче: «Он, по обыкновению, хороший человек и с ним нескучно» (11.11:168).

\* !+: \* Н< \*

Станиславский познакомился с Чеховым и Немировичем-Данчен­ко, когда те завершали свое первое московское и литературное десяти­летие.

Эти два имени он не связывал и не подозревал о сложных взаимо­отношениях Чехова и Немировича-Данченко, что много лет подряд пе­чатались под одной обложкой «Будильника» и «Развлечений» и долго не могли найти в своих душах общих точек соприкосновения, как ска­зал бы учитель Медведенко из еще не родившейся «Чайки».

Да и у самих бывших «маленьких писателей» ко времени их зна­комства со Станиславским неприятные «осколочные» эпизоды сопер­ничества были уже позади.

К 1888 году, когда Чехов и Немирович-Данченко обменялись ру­копожатием и почти одновременно, но независимо друг от друга, встре­тились со Станиславским — по его инициативе, — у каждого из них бы­ло собственное и отчетливо выраженное лицо в своей сфере творчества: у Немирович-Данченко в театральной критике и драматургии; Чехов нашел в сплаве грусти и затаившегося в ней юмора свою меланхолично­

**197**

насмешливую интонацию, сделавшую его знаменитым беллетристом. Впрочем, для публики и литературное имя Немировича-Данченко, уд­военное фамилией брата, было звучнее, чем имя Чехова, популярного исключительно в литературной среде.

В конце 1888 года, поздней осенью, в середине театрального сезо­на, Владимир Иванович Немирович-Данченко и Чехов оказались в чис­ле приглашенных на торжественный вечер в честь открытия любитель­ского театра в московском Обществе искусства и литературы. Пригла­шения подписывал обычно секретарь правления Общества Н.М.Кожин. Или Ф.П.Комиссаржевский, его председатель, пробивший в высочай­ших петербургских канцеляриях утверждение устава и других учреди­тельных документов театра с оперно-драматической школой при нем.

Оперно-драматические классы, встроенные в структуру театра, Станиславский создавал по модели музыкальных классов Н.Г.Рубин- штейна, из которых впоследствии вышла Московская консерватория. В оперно-драматическом училище у отца занималась артистка-любитель­ница Вера Федоровна Комиссаржевская.

Комиссаржевский директорствовал на оперном отделении. А.Ф.Федотов, супруг Г.Н.Федотовой и режиссер Малого театра, — на драматическом.

Опыт этой самой первой школы-студии при театре оказался отри­цательным. Школа вскоре прекратила свое существование из-за склок в ее руководстве.

Станиславский, финансировавший проект создания театра, соби­равший труппу и педагогов школы и привлекавший к постановке спек­таклей Общества режиссеров Малого театра, занял должность директо­ра-казначея. Подобную той, что он оставил в Русском музыкальном об­ществе после трех лет службы ради нового, театрального дела.

Торжественный вечер и концерт в честь открытия театра Общест­ва искусства и литературы проходил в доме Гинцбурга близ памятника Пушкину на Тверском бульваре, в бывшей резиденции театра Бренко, где в начале 1880-х и Чехов, и Немирович-Данченко, еще. незнакомые, еще соперники, смотрели «Гамлета» с Ивановым-Козельским в главной роли. И еще многое другое из репертуара Бренко.

Готовя открытие театра и обдумывая его цели, Станиславский на­брасывал в записной книжке в качестве первейших среди них: «способ­ствовать сближению между литераторами, художниками и артистами» (1.6:91).

Появление Чехова и Немировича-Данченко на торжестве в доме Гинцбурга на Тверском было начальным этапом в реализации этой про­граммы. Процесс сближения, продлившийся 10 лет, завершился созда­нием Художественного театра.

**198**

В списке литераторов, которых Станиславский хотел бы видеть членами-учредителями его театра, фамилии Чехова нет. Фамилия Не­мировича-Данченко вычеркнута по неизвестным причинам.

А Чехов, оказывается, просто не мог стать членом-учредителем те­атра. Его «не избрали» в члены Общества, не удостоили этой чести, «за­баллотировали», «чему я очень рад, так как вносить 25 руб. членских за право скучать — очень не хочется», — сообщал Чехов Суворину (11.5:53).

И Суворина Станиславский вычеркнул из списка. В его более по­здних записях о пьесах, которые он читал, есть такая — о пьесе Сувори­на «Не пойман — не вор»: «Ни писать, ни тем более играть эту русскую тяжеловесную пошлость, с претензией на французскую легкую шутку, нет никакой нужды» (1.6:98).

В окончательном списке лиц, намеченных Станиславским в дейст­вительные члены-учредители театра Общества искусства и литературы по разделу драматургов, — Потехин и Шпажииский.

Среди литераторов — Григорович и Плещеев.

Думал Станиславский о Короленко, потом и его фамилию вычерк­нул.

Среди беллетристов мелькнула и оказалась вычеркнутой фамилия Боборыкина, знатока московского купеческого быта.

Из журналистов — остались фамилии редактора и издателя «Рус­ской мысли» Лаврова и штатного сотрудника редакции Ремезова, того, что заметил Чехова почти одновременно с Григоровичем, а из москви­чей, представлявших толстые журналы, — первый.

Из прочих критиков Станиславский вычеркнул Скабичевского и Михайловского. Но все же и они попали в его первоначальный список, что совсем удивительно: он слышал о них, он знал их в 1888 году!

Суворин, Боборыкин, Немирович-Данченко, Короленко, «Русская мысль», Плещеев, Скабичевский, Михайловский — казалось, эти люди, их книги, их журналы, их полемика друг с другом — явления «другой жизни», параллельной жизни Станиславского, молодого, богатого куп­чика и актера-любителя, вознамерившегося создать из любительского - «образцовый» театр. Они неожиданны в духовном пространстве Стани­славского, еще не остепенившегося, Станиславского — до женитьбы.

Творческое пространство вокруг Станиславского — пока в его со­знании — уже заполнялось людьми из круга Чехова и Немировича-Дан­ченко, как бы приготавливаясь втянуть в себя и их самих. Еще далекий Чехову и Немировичу-Данченко, Станиславский уже следил за совре­менным литературным процессом, хотя бы за фамилиями, до него доле­тавшими, ожидая от новых людей, вступавших на поприще драматур­гии, свежих театральных идей.

**199**

Сменив ветхий сюртук на фрачную пару, о чем с гордостью, чуть рисуясь заведенным гардеробом, Чехов сообщал петербургским прияте­лям, 3 ноября 1888 года, как и другие гости, включенные в список при­глашенных лиц, он прибыл в дом Гинцбурга на торжество в честь от­крытия театра Станиславского в Обществе искусства и литературы.

«Вся интеллигенция была налицо», — вспоминал Станиславский, принимавший поздравления с открытием театра и благодарность за то, что он соединил актеров, музыкантов, художников и литераторов (1.4:156).

Чехов конца 1880-х был гостем и других многолюдных сборищ: торжественных завтраков, обедов и вечеров, тематических и костюми­рованных балов, которые регулярно устраивало Общество искусства и литературы на масленичных неделях.

Ими заправлял и их режиссировал Станиславский.

Был Чехов и на костюмированном масленичном балу Общества в Благородном собрании в феврале 1889 года. И на следующий год, в фе­врале 1890-го — там же, в Охотном ряду.

«В этот период Чехов в самой гуще столичного водоворота, в писа­тельских, артистических и художественных кружках; то в Москве, то в Петербурге; любит сборища, остроумные беседы, театральные кулисы [...] Слава его непрерывно растет», — такой портрет молодого Чехова, любителя шумных компаний и развеселого бомонда, рисовал Немиро­вич-Данченко, вспоминая о нем в свои немолодые годы (111.2:4 — 5).

Имя Чехова, мелькавшее и поблескивавшее, открывало ему двери светских домов и обществ.

В Петербурге его ценили как писателя. Все крупные литературные силы жили в Петербурге.

Москва в этом смысле отставала от северной столицы. Но зато по­дающего надежды литератора, известного в Петербурге, стремились за­получить на свои пиры да балы цивилизованные купцы. Хотя и ощуща­ли его чужеродность.

Сам Чехов стремился в Петербург - «прогуливать свой язык» и душу, жаждавшую литературного общения. «Естественное [...] состоя­ние литератора — это всегда держаться близко к литературным сферам, жить возле пишущих, дышать литературой», — делился Чехов с начина­ющим провинциальным писателем А.М.Пешковым (11.10:206).

В Петербурге он бывал длительными наездами, пока в 1896-м не получил удар от столичного литературного бомонда, провалившего в Александринском театре его «Чайку».

Кажется, ни одного московского бала Общества искусства и лите­ратуры в конце 1880-х и в начале 1890-х Чехов не пропустил. В то вре­мя как ни одного спектакля в театре Общества не видел. Ни одного — за

**200**

десять лет существования «образцовой» московской любительской труппы, собранной Станиславским.

С ранних своих московских лет Чехов испытывал к богатым мос­ковским верхам, баловавшимся искусством, откровенную неприязнь, и социальную, и эстетическую. «Пекин населяют китайцы, а Москву «лю­бители». Бедное драматическое искусство! — писал Улисс в «Осколках». И ерничал, рисуя характерный тип московского любителя. — Столич­ные «штучки» [...] шумят на репетициях [,..] сорят даровыми билетами... В комедии они ломаются, а в драме стараются говорить грудным, замо­гильным голосом и без надобности рвут на себе волосы. А между тем как важничают перед «толпой», как высоко мнят о себе!» (11.4:80).

Рассыпая походя блестки юмора, он называл Общество искусства и литературы обществом паскудства и карикатуры (11.6:164). В частной своей жизни, разумеется, и без малейших на то оснований. Шутил, ост­рил — на уровне слов, созвучий и мироощущения чужака.

Блюстители стерильно хрестоматийных ликов Станиславского и Чехова и идиллии в их отношениях эту шутку укрывали иод сукном, чтобы не опорочить культовые «иконы».

Хрестоматийный Станиславский, однако, не похож па себя двад­цатипятилетнего — первых встреч с Чеховым в парадных бальных залах дома Гинцбурга и Благородного собрания, где он режиссировал празд­ничные действа.

Но и молодой Чехов, занесенный в феврале 1889-го в Благородное собрание «с ветру», во фрачной паре среди членов Общества в дорогих маскарадных костюмах - не член его, не похож на себя, хрестоматийного, хотя он и выбился из репортеров, поставлявших в юмористическую прес­су свою «ерунду с художеством», в известного писателя-беллетриста.

Совсем недавно, еще в начале 1880-х, А. Чехонте получал по пята­ку за строчку будильниковского или осколочного репортажа или за крохотный отчетец с какого-нибудь московского бала. И весь его копе­ечный гонорар едва покрывал стоимость билета, который ои покупал на свои мизерные заработки.

Москва в начале 1880-х, когда Чехов нуждался в «мелкой» работе, утопала на масленичных неделях в вечерах и балах. И репортеров в Москве была тьма. Масленичная тема была злободневной и в «мелкой прессе» — нарасхват.

О московских масленичных балах и о себе той поры Чехов написал рассказ-сценку «Сон репортера», напечатанный в «Будильнике». Впол­не чеховский, веселый — с грустной ноткой, застревавшей в перехвачен­ном дыхании и автора, и персонажа, писавших впопыхах, едва поспевая с бала на бал.

...Прочитав в газете объявление об очередном французском костю­мированном бале, репортеры чеховского рассказа и А.Чехонте среди

**201**

них бежали через весь город в Благородное собрание и ранним утром возвращались в убогие меблирашки, которые они нанимали с сожите­лями. Одному было не под силу. И до рассвета, борясь со сном, в полу­дреме, сочиняли заметку, чтобы утром отнести в редакцию.

Чеховскому репортеришке 1884-го, валившемуся от усталости и засыпавшему, снилось, как он, получив приглашение на бал в Благород­ном собрании, надевал фрак, белые перчатки, выходил на улицу, где у подъезда его ожидала карета на мягких резиновых шинах — заветная коляска на шепоте.

С козел соскакивал лакей в ливрее и подсаживал его, «точно ба- рышню-аристократку».

Через какую-нибудь минуту-две-три, словом, вмиг, коляска оста­навливалась у подъезда Благородного собрания в Охотном ряду, и он, небрежно скинув пальто на руки лакею, нахмурив лоб, шагал наверх по богато убранной, освещенной лестнице, украшенной тропическими рас­тениями из Ниццы, и разглядывал костюмы гостей, стоившие тысячи.

Кто-то подлетал к нему, приветствовал его. Кто-то ему откровенно льстил.

А он важничал, шествуя в парадный зал, слегка улыбаясь, кивая в ответ и, склоняя голову, прикладывался к ручкам...

Не прошло и двух-трех лет с тех пор, как имя Чехова освободилось от «пошлой клички» А.Чехонте, за которую его бранили Григорович, Ремезов и Короленко. И сладкий и, казалось, несбыточный сои репор­тера стал явью.

Поздней осенью 1888-го, в феврале 1889-го и в феврале 1890-го на его письменном столе лежали пригласительные билеты с почтительным обращением: «Милостивый государь Антон Павлович!» Не заказ Куре­пина, присланный с курьером, а персональное приглашение на «товари­щеский вечер» в доме Гинцбурга на Тверском бульваре. На вечер — до утра, закрытый для посторонних. Или на костюмированный бал в Бла­городном собрании, точь-в-точь описанный в «Сне репортера».

И куплена эта парадная фрачная пара...

К нагрянувшей популярности Чехов относился со здоровым чув­ством самоиронии. Так, во всяком случае, думал Бунин. «Понимаете, — рассказывал Чехов Бунину, смеясь, — поднимаюсь я как-то по главной лестнице московского Благородного собрания, а у зеркала, спиной ко мне, стоит Южин-Сумбатов, держит за пуговицу Потапенко и настой­чиво, даже сквозь зубы, говорит ему: “Да пойми же ты, что ты теперь первый, первый писатель в России!” — и вдруг видит в зеркале меня, краснеет и скороговоркой прибавляет, указывая на меня через плечо: “И он...”» (11.23:270)

**202**

Южин с Марией Николаевной, беллетрист Потапенко с супругой и Немирович-Данченко с Екатериной Николаевной тоже получали от Общества искусства и литературы приглашения на свои балы.

Лидия Николаевна, в замужестве Ленская, сестра Марии Николаевны, подводила к дамам, задержавшимся у зеркала, своего му­жа красавца-душку Александра Павловича.

И гимназические друзья Сумбатов и Немирович-Данченко с жена- ми-кузинами и неженатым Чеховым, державшимся поближе к «своим», поднимались по главной парадной лестнице Благородного собрания, украшенной богатой «тропической» зеленью. Из Ниццы ли? Присочи­нил, наверное, репортеришко А.Чехонте. А может, и из Ниццы. В дета­лях Чехов бывал точен. Вот и Н.П.Чехов, изобразивший в «Зрителе» парадную лестницу Благородного собрания, гостей, собиравшихся на бал, и модниц, облепивших зеркало — то самое, около которого спиной к Чехову мог стоять Южин, беседовавший с Потапенко, — вынес на пе­редний план — отдельно от рисунка — что-то вроде пальмы.

В концертном отделении праздничной программы вечера в доме Гинцбурга Ленский читал рассказ Чехова «Ну, публика!» Похоже, он простил Чехову, еще Улиссу, хулиганский «осколочный» плевочек: пол­неющий «фарфоровый и бонбоньерочный трагик». И еще что-то в та­ком же роде, обидно-разнузданное. А может быть, артисты Император­ских театров ни «Будильников», ни «Развлечений», ни «Осколков» не читали. Скорее, так.

Натянулись отношения Чехова с семьей Ленского позднее, в 1892 году, когда Ленский узнал себя в «толстом актере» в чеховской «Попры­гунье». Тогда же случился скандал с его приятельницей Кувшиннико- вой, ее мужем и Исааком Левитаном. Вся Москва узнала их в персона­жах «Попрыгуньи».

С тех пор Чехов намеренно путал следы, когда писал «с натуры». А он, кажется, всегда писал «с натуры». Вернее, если пользоваться форму­лировкой Амфитеатрова, — методом экспериментального наблюдения.

Скорее всего, анекдотическая сценка-трио: Потапенко, Сумбатов- Южин и Чехов, поднимавшийся по парадной лестнице Благородного собрания, рассказанная Буниным со слов Чехова, — как раз и разыгра­лась на одном из балов Общества искусства и литературы в Охотном ряду.

Во всяком случае, все они:

Чехов, будущий автор «Чайки»;

Потапенко, один из прототипов Тригорина в «Чайке»;

Немирович-Данченко, который «даст жизнь» чеховской «Чайке» в Художественном театре;

и Станиславский, будущий исполнитель роли Тригорина, — уже гляделись в одни и те же зеркала и встречались в них глазами.

**203**

Станиславский красовался на балах или в парадном сюртуке, или в роскошном — тысячном, по Чехову, — костюме Дон Жуана, или в ка­ком-либо другом, от этого его тогдашняя донжуанская суть в ее купече­ской версии не менялась.

В костюме Дон Жуана Станиславский красовался на бале-празд- нике Общества искусства и литературы в Благородном собрании 18 фе­враля 1889 года. Этот бал оформляли Коровин, Левитан (ои быд членом Общества), граф Соллогуб и другие художники.

Чехов не мог не приметить Станиславского. Он был на голову вы­ше всех ростом. А вокруг него вилась, потряхивая кудряшками, миниа­тюрная Мария Петровна Перевощикова в костюме Снегурочки, пыта­ясь обольстить почти двухметрового Нарцисса.

Он витал в своем поднебесье.

В феврале 1889-го они еще не пара.

Но Мария Петровна уже играет в Обществе, а Константин Сергее­вич после спектакля уже пьет чай у Перевощиковых в Леонтьевском.

Успех Станиславского у дам на февральском 1889 года масленич­ном костюмированном бале был фантастический.

Барышни в него влюблялись.

Дамы роились вокруг него, на него засматривались.

Мария Петровна от него не отходила.

В ночь после бала, на котором был и Чехов, Станиславский, распа­ленный донжуанскими страстями, сделал записи в своем дневнике. О себе в театральном костюме Дон Жуана на том балу, в совершенстве ов­ладевшем наукой соблазнения фифииочек. И о своей роли Дои Жуана в «Каменном госте» Пушкина, которую он играл в этом костюме в Обще­стве\*.

По меньшей мере трое — праздиошатай, пушкинский Дои Жуан и аналитик, поверявший алгеброй гармонию, — существовали в нем на равных, и каждый знал свое место и свой срок.

Придя домой, сбросив бальный наряд, «разоблачившись», он вспо­минал, прокручивая назад, как чеховский репортер во сне, — всю ленту угарного бального водоворота. Дон Жуан, поменявший на один вечер подмостки театра в доме Гинцбурга на бальный зал Благородного собра­ния, был главным действующим лицом «киноленты видений» — в тер­минологии позднего Станиславского, автора системы погружения акте­ра в роль.

Отсматривая мелькавшие в воображении картинки со стороны, чуть притормаживая и оценивая их, Станиславский вносил поправки в своего сценического Дон Жуана уже наяву, в аналитических фрагментах

**\* Во всех записях Станиславского пушкинский Дон Гуам — Дои Жуан.**

**204**

дневниковых записей, складывая на бумаге отдельные кадры в гармо­нию, в идеальное, как казалось ему, исполнение роли.

Сыграв премьеру, он не прекращал обдумывать ее, «теребя свой ум», снова пробовал очередной вариант на сцене и снова самокритично отвергал его.

В костюме Дон Жуана Станиславский-1889 себе нравился: «Фигу­ра получалась красивая, а парижские сапоги прямо бросались в глаза своим изяществом [...] Я покажу свою красоту, понравлюсь дамам» (1.5:215), — думал он, сменив сцену на дневничок, шпагу Дон Жуана на перо и мысленно повторяя свой путь наверх по широкой парадной лест­нице Благородного собрания мимо тропической зелени — пальмовых ветвей с картинки Н.П.Чехова — и оглядывая себя в ее зеркалах. Надев костюм и испанские сапоги, купленные в Париже, Станиславский пози­ровал перед дамами, культивируя в себе сценический образ пушкинско­го Дои Жуана, идя к нему от позы, от костюма, манеры, жеста. И безот­четно приближал роль к себе, каким он был к концу 1880-х.

Способность к критическому самоанализу и самолюбование ужи­вались в нем, тогдашнем.

«И Гамлет, и Ромео им нужен, как новый туалет моднице», ■— гово­рил Станиславский-метр, Станиславский начала 1920-х (1.4:180), спус­тя 60 своих ролей и 60 поставленных спектаклей, иронично-снисходи­тельно посматривая на молодых актеров, что любят себя в роли, и вспо­миная себя, молодого, в канун женитьбы, когда он любил себя в костю­ме Дон Жуана в пушкинской роли так же, как себя, «свою красоту» на балу в окружении фифиночек.

Под ногами и вокруг чеховского репортера на французском бале 1884-го, вокруг Станиславского в костюме и со шпагой Дои Жуана, ус­троителя и распорядителя костюмированного праздника в Благород­ном собрании в 1889-м, и вокруг Чехова, гостя на балу у Станиславско­го, была одна «натура» - дамы, господа, лестница, зелень, зеркала.

Только они смотрели на нее разными глазами. Один — чеховскими. Другой — Алексеева-Станиславского.

Чехов, сочинявший в 1884-м для «Будильника» рассказик «Сон репортера» о коллеге, падающем от усталости, смотрел вокруг с юмором и грустью.

Станиславский, сочинявший Дои Жуана, — всерьез и с нарцисси- ческим упоением.

Знал, что «им любуются».

В дневничке ругал себя за это.

Еще jeunes premiers, он уже расставался с ним в себе.

Возможно, Чехов испытал в 1889-м легкое раздражение, скользнув взглядом по высоченной фигуре устроителя, кузена городского головы, позировавшего в тысячном костюме Дон Жуана. В его писательской

**205**

фантазии легендарный Дон Жуан еще в «Безотцовщине» сбросил се­вильские одежды и превратился в спившегося донжуанистого школьно­го учителя Платонова, демонстрирующего положения теорий Захер- Мазоха. Или в Николая Ивановича Иванова, которого соседи считали корыстным, подлым обольстителем, негодяем.

Алексеев-Станиславский, «театральничавший» Дон Жуан, был совсем другой театр, нежели тот, что мерещился Чехову с гимназичес­кой поры, с «Безотцовщины». Театр Станиславского в Благородном со­брании глазами Чехова — это театр одного типично московского актера- любителя на амплуа романтического героя, театр столичной «штучки». Одной из тех, наводнявших Москву, что «важничают» перед толпой и «высоко мнят о себе».

Станиславский, конечно, высоко мнил о себе и важничал перед «толпой», не замечая костюмированную массовку из хористов и хорис­ток, его окружавших, и приглашенных литераторов. Это так.

Но, сочинявший роли перед зеркалами в передней своего красно- воротского особняка и в дневничке критически отсматривавший их, он был далек от типичного — по Чехову — московского любителя, который в комедийной роли ломается, а в трагической старается говорить груд­ным, замогильным голосом и рвет без надобности на себе волосы.

Его сценический Дон Жуан, персонаж «Каменного гостя» Пушки­на в спектакле театра Общества искусства и литературы, не рвал на се­бе ни волосы, ни сюртук в порыве любовной страсти, что многие ждали от актера-любителя в этой роли. Но и не корчил из себя мифического, «гипсового» великосветского барина-гранда, каким он снялся в фото­ателье. Его сценический Дон Жуан был так не похож на «горячего ис­панца», «пламенного, влюбленного», и так бесил некоторых своих зри­телей, задев их представления об образе первого любовника, что полу­чал от них в спину «бандита» (1.5:224).

Комиссаржевский, председатель правления Общества и его педа­гог по вокалу, раскритиковал его за роль Дон Жуана в пушкинском «Ка­менном госте» за отсутствие сильной страсти. Учитель говорил, а Ста­ниславскому доброхоты передали, что он плох в роли Дон Жуана, пото­му что холоден по природе, не любит женщин и еще ни разу не был влюблен. «Это меня даже обидело», — появилось в дневничке (1.5:214).

Похоже, педагог не понимал того, что делал ученик, выходивший из-под его контроля, а ученик, выбравший судьбу драматического арти­ста, перерастал педагога, готовившего его к карьере оперного певца, и самоопределялся в контексте современной драматической сцены. Хотя еще бессознательно.

Пушкинский Дон Жуан Станиславского конца 1880-х, покоритель женских сердец, уже соответствовал его собственному идеалу мужест­венности в жизни и театре, а не идеалу Комиссаржевского, артиста

**206**

оперного театра. Его бесстрастность в роли Дон Жуана была намерен­ной. Он не сразу нашел ее на сцене. Но на ней остановился.

Ему казалось, что любовь, любовные переживания на сцене — удел «слабенького оперного тенора женственного вида». Для себя же — опер­ного баритона, человека «большого роста, крепкого телосложения, с сильными руками и телом, с большим низким голосом» — «смотреть вдаль томными глазами, сентиментально-нежно любоваться своей воз­любленной, плакать», — считал и в оперных партиях, разученных с Комиссаржевским, абсолютно неприемлемым. Даже смешным (1.4.204).

Эта боязнь теноровой «патоки», «дряблости, женственности и сен­тиментальности» сохранялась в нем и в опытном драматическом актере. Играя в 1895-м одну из лучших своих ролей в Обществе — Уриэля Ако- сту в трагедии Гуцкова, именно по этой причине он акцентировал сце­ны, где философ побеждал в Уриэле любовника.

Он не играл в Дон Жуане любовные переживания и любовную страсть. Приспосабливая роль к себе, ои дистанцировал его от объектов его интереса напускной романтической холодностью, отлично зная - по истории с Сонечкой Череповой и другими фифипочками, — что разжи­гает этим любопытство дам и притягивает их к себе. Он играл первого любовника холодно-бесстрастным притворщиком, завлекающим свои жертвы. Палитрой обольщения фифиночек в многолетней погоне за ни­ми молодой купец-повеса владел виртуозно. На сцене ои артистично пользовался ею.

Он мог изобразить «фальшивую ласку», закатывая глаза.

Когда нужно, не спускал их с Доны Анны, как хищник, как тигр, отслеживающий свою жертву. А мог и молча восторженно рассматри­вать «милое созданье».

Мог каяться.

Мог говорить вкрадчиво, шепотом, с улыбкой, любуясь бессилием дамы.

Мог изобразить отчаяние.

Но волю страсти в Дои Жуане давал на сцене короткими порция­ми. И под финал.

В сцене объятий с Доной Анной в конце их дуэта ои позволял себе отпустить драматический темперамент. Играл смело, страстно, как хо­тели приверженцы бравурной романтики в театре.

И как должно победителю.

Умирал он эффектно: картинно и пластично.

К роли он искал свои подходы, в роли находил нюансы. Точки же ставил, как положено в оперном театре под занавес, под аплодисменты.

Он еще работал «верхушечной частью» своего дарования, как до недавнего времени Чехов — Антоша Чехонте.

**207**

Он пытался чувствовать на сцене в роли, как человек жизни, но ос­тавался при этом в форме выражения чувства человеком оперной сце­ны. «Подделывал» роль под собственное чувство, а не под чувство «дру­гих лиц» — знаменитого оперного певца, выбранного за образец Комис- саржевским. Но оперная закваска Комиссаржевского и в драматичес­ких ролях продолжала сидеть в нем.

После сцены с Командором «занавесь опустилась при громе руко­плесканий. Успех был полный». Шесть раз выходя на поклоны, Стани­славский видел, как «неистово» аплодировал на одном из спектаклей Левитан (1.5:218). Совсем новый человек в искусстве.

Левитан писал декорации «Зимний лес» для финала второго отде­ления вечера в театре Общества искусства и литературы. После «Ка­менного гостя» шли живые картины из сказки Пушкина «О купце осто­лопе и работнике его балде». «Попа» благонравные любители с афиши убирали и от души шаржировали остолопа-купца. В заключительном эпизоде пушкинского спектакля Общества на фоне декораций Левита­на и бюста Пушкина Станиславский читал стихотворение на смерть Пушкина. Вероятно, лермонтовское.

После живых картин были танцы под оркестр. И ужин по 75 копе­ек с гостя. Театральный зал дома Гинцбурга, где шли спектакли Обще­ства, трансформировался в зал для танцев. Ужинали в боковом фойе, расписанном и обставленном художниками.

«Красота, легкость, элегантность», — хвалила Станиславского Г.Н.Федотова за Дон Жуана (1.5:217).

Писатель, граф Салиас, которому Дон Жуан Станиславского в «Каменном госте» тоже пришелся по вкусу, сожалел, что Константин Сергеевич не родился в нужде. Нужда заставила бы его идти на сцену, теперь же он с его талантом — актер-любитель (1.5:232).

И не один Салиас говорил, что ему пора снять приставку «люби­тель» и что он «готовый артист для всякой большой сцены» (1.5:208).

Статус хозяина, директора собственной фабрики действительно не позволял Станиславскому служить в Малом театре. Григорович переда­вал ему свой разговор с Южиным, а он записывал в свой дневничок, гордясь: «Если бы, говорил Южин, вы не были богатым человеком, ар­тисты Малого театра собрались бы к вам и умоляли бы вас идти в Ма­лый театр» (1.5:303). С Его Превосходительством Григоровичем Стани­славский был знаком накоротке. Писатель бывал у Третьяковых в Кура­кине, рядом с Любимовкой.

Жене Сумбатова-Южина Марии Николаевне, тоже артистке, Ста­ниславский, чуть рисуясь, объяснял, почему он не идет в Малый: «Я [...] не желаю быть незаметным артистом, конкурировать же с Южиным и Ленским не берусь». Мария Николаевна ему кокетливо возражала: «Ка­

**208**

кая же конкуренция? Чем больше хороших артистов, тем лучше» (1.5.223).

Чехов запомнил Станиславского своих первых с ним встреч бога­тым фабрикантом, распорядителем светских костюмированных балов и «театральничавшим» Дон Жуаном. В сознании Чехова отпечаталось, должно быть, как легко, как элегантно поднимался по парадной лестни­це Благородного собрания красавец «исполинского росту» в костюме, стоившем тысячи, в высоких испанских сапогах и со шпагой, самовлюб­ленно оглядывавший себя в зеркалах Благородного собрания. «Испо­линского росту» — это из дневника Станиславского. И самокритика его осталась там же, в дневнике. А потом, оглашая бальный зал «трубоглас­ным органом», это из тех же дневниковых записей, распорядитель-ис­полин без донжуанского грима, но несомненный Дон Жуан в своем ко­стюме и в повадках, возвышался иад толпой гостей, над вьющимися во­круг него хористками, среди которых мелькнула Мария Николаевна Сумбатова, с которой Чехов раскланялся у зеркал, и затерялась Мария Петровна Лили на-Снегурочка. С ней Чехов еще не знаком.

И в феврале следующего 1890 года Чехов принял приглашение на костюмированный масленичный бал Общества искусства и литературы в залах Благородного собрания. Этот бал — вокально-художественный праздник — проходил под вывеской: «Европа в костюмах и песнях».

В одном из писем начала февраля 1890 года Чехов сообщал своему адресату, искавшему с ним встречи, что утром 8 февраля он смотрит «Федру» в Малом.

И «Федру» с Ермоловой утром 8 февраля ои смотрел.

Через несколько дней он у Ермоловой обедал. «Пообедав у звезды, два дня потом чувствовал вокруг головы своей сияние», — хвастался ои кому-то из приятелей (11.6:19). «Курс мой поднялся на целую марку»,

* хвастался он другому (11.6:21).

Девятого вечером «зеваю на балу у Общества искусств и литерату­ры» в Благородном собрании, — сообщал Чехов тому же адресату свои планы на следующий после «Федры» день (11.6:16).

На балу у Станиславского ои готовился зевать. Ничто его будто бы в Благородном собрании не прельщало.

Не то что на обеде у Ермоловой.

А все же в Благородное собрание пошел...

И следующее приглашение принял. И еще одно, и еще, и еще...

Тоже небось прикидывался модно-разочарованным...

Балы, проводившиеся для подкрепления средств Общества, Ста­ниславский режиссировал по-купечески размашисто, богато. Леоии- дандреевское, если без символизма и метафизики, а буквально: «Как пышно, как красиво на балу у человека» — это про него, богатого купчи­ка, который может позволить себе роскошь занятия искусством.

1. **Бродская, том 1**

**209**

Залы Благородного собрания, их расположение, их конфигурацию Станиславский знал отлично.

Ежегодно на пасхальные каникулы братья и сестры Алексеевы приходили сюда на традиционный бал, который устраивал Иван Алек­сеевич Ермолов, дядя Марии Николаевны, учитель танцев Кости и Во­лоди.

Содиректор Чайковского по РМО, Станиславский курировал про­ходившие здесь несколько лет назад симфонические концерты Эрман- сдерфера и другие музыкальные вечера.

На балу «Европа в костюмах и песнях» гостей встречали у входа гигантские искусственные цветы.

Цветы и иллюстрированные программки праздника в разукрашен­ных залах продавали дамы, члены Общества, одетые в костюмы эпохи Ватто.

В павильоне литературы, оформленном в виде полураскрытого то­ма с громадной чернильницей и пером, дама в костюме старухи-литера­туры торговала книгами и брошюрами из магазинов Вольфа и Готье.

В другой комнате, екатерининской, установили декорацию из «Микадо», японофильского спектакля Алексеевского кружка, на нем побывала вся театральная Москва, отдававшая должное артистичности братьев и сестер Константина Сергеевича. Стильно одетые, стильно причесанные и стильно двигавшиеся в своих узких кимоно, они ловко играли при этом веерами и другими японскими аксессуарами.

«Японцы» и «японки» в азиатских костюмах из гардероба «Мика­до» продавали в екатерининской комнате японские вещи и духи от Бо­дри и Брокара.

В круглой комнате бил фонтан из духов.

В следующем зале устроили сказочное русское «Царство леших»: «избушки на курьих ножках, совы, змеи, лешие, грибы и прочие страс­ти» (1.8:93).

О стилистических наворотах в оформлении праздника Станислав­ский не задумывался.

Были у него и малороссийский уголок, и восточный базар, и мало- российские и восточные костюмы.

Художник Константин Коровин сочинил декорации и убранства «испанской венты», уголков Венеции, парижского бульвара с кафе и русского кабачка.

В кавказских декорациях «кавказцы» продавали фрукты и безде­лушки.

В саду XVII века в соответствующих костюмах фабрикантши-бла­готворительницы продавали шампанское и цветы.

**210**

В полночь по всем комнатам шествовало жюри, вручавшее победи­телям розыгрышей, лотерей и викторин и всем участникам вокально­художественных номеров дорогие подарки и подношения.

Среди выступавших в концертном отделении бала «Европа в пес­нях» особый успех выпал на долю цыганского табора, составленного из членов Общества. В цыганском хоре солировала артистка-любительни­ца В.Ф.Комиссаржевская.

Чехов, «зевавший» на балу в Благородном собрании, впервые видел и слушал здесь Комиссаржевскую, исполнявшую цыганские романсы.

Станиславский купался в атмосфере своих балов.

Это была его стихия, игравшая в его генах. Все ему удавалось, и он, устроитель праздников, чувствовал себя центром вселенной. Энергия била в нем через край. Энергия жизни в нем клокотала, как и в его кузе­не Николае Александровиче Алексееве. Разгоряченный, всюду успевав­ший, он пробегал мимо приглашенного беллетриста, одного из сотен его гостей, почти не замечая его. Станиславский жалел потом, когда писал свои мемуары о Чехове, что первые встречи с ним не оставили в его па­мяти «никакого следа» (11.21:304).

И все же образ Чехова, такой контрастный Чехову, ставшему через десятилетие близким, почти родным, всплывал в его цепкой памяти ар­тиста: Чехов в ту пору был «жизнерадостный», «большой, полный, ру­мяный и улыбающийся» (11.21:306). Станиславский уловил манеру Че­хова глядеть сквозь стекла пенсне, слегка приподняв лицо, и запомнил, как насмешливо блестел и косил поверх пенсне его глаз, когда, мешая шутку с серьезом, он отпускал свои простые и короткие реплики вслед каждому, пробегавшему мимо.

Эту манеру распорядитель бала принял за надменность.

Надменная ухмылка молодого беллетриста молодому Станислав­скому не понравилась.

Молодой беллетрист был ему «мало симпатичен».

Встретившись глазами в сутолоке бала, они друг другу не пригля­нулись.

В тот период была возможна и их творческая встреча на материале чеховских водевилей. Ими интересовался Александр Федотов-млад- ший, Саша Федотов, актер театра Общества искусства и литературы, друг Станиславского.

В январе 1890 года Чехов получил письмо с традиционным обра­щением к нему «Милостивый государь Антон Павлович» от «готового к услугам» секретаря правления Общества искусства и литературы Н.М.Кожина и телеграмму от Ф.П.Комиссаржевского. На сей раз — с «покорнейшей просьбой» дозволить исполнение на закрытом товари­щеском вечере, где не будет посторонней публики, его водевиля «Пред­ложение».

14\*

**211**

Чехов ответил согласием.

Право играть «Предложение» в Москве принадлежало антрепре- нерше Горевой. Немирович-Данченко сосватал пьесу Боборыкину, ве­давшему репертуаром в театре Горевой. Чехов через Боборыкина ула­дил свои отношения с антрепренершей, передавая «Предложение» Об­ществу.

Но спектакль, намеченный на 2 февраля 1890 года, был отменен накануне премьеры.

Что-то не заладилось у А.А.Федотова.

Станиславский в репетициях не участвовал.

А от «маленькой писательницы» Е.М.Шавровой, барышни из арис­тократической семьи, печатавшейся по протекции Чехова в суворин- ском «Новом времени» и мечтавшей поступить на драматическое отде­ление Оперно-драматического училища при Обществе искусства и лите­ратуры, Чехов узнал, что в Обществе собираются ставить его «Лешего».

Станиславский о намерении Общества ставить «Лешего» ничего не слышал. Видимо, интерес к Чехову-драматургу проявлял все тот же Саша Федотов. Или его отец, писавший пьесы. Сцены из трагедии Фе- дотова-старшего «Годуновы» шли в театре Общества искусства и лите­ратуры.

И все же хотя и невидимо, но Станиславский двигался навстречу Чехову и Немировичу-Данченко.

В его репертуарных планах в январе 1891-го значились три вещи Чехова: «Предложение», «Калхас» и «Медведь» (1.5:299). Он думал по­ставить их в своем театре в доме у Красных ворот. Но не поставил. А в 1892-м ои выступил в роли художника в пьесе Немировича-Данченко «Счастливец». Конечно, красавца, и конечно, счастливца в ансамбле с гастрольной группой актеров Малого театра. Его партнершей была Фе­дотова.

Важный шаг навстречу Чехову и Немировичу-Данченко Стани­славский сделал в своем афишном режиссерском дебюте начала 1891 года — в «Плодах просвещения» по Толстому, сыгранных в помещении Немецкого клуба. Немирович-Данченко откликнулся на толстовский спектакль Общества искусства pi литературы рецензией. Известный беллетрист и драматург, вернувшийся в конце 1880-х в журналистику и ежедневно обозревавший события театральной жизни Москвы в газете «Новости дня», Вл.И.Немирович-Данчеико похвалил Станиславского и за постановку, и за роль Звездинцева. Станиславский гордился тем, что известный писатель Вл.И.Немирович-Данчеико сказал о том, что такого интеллигентного актерского ансамбля, как у Алексеева, нет ни в Малом, ни у Корша. А до Чехова долетели слухи, что любители из Об­щества искусства и литературы играли «Плоды просвещения» гораздо лучше, чем играют теперь в Малом театре (11.7:8). Слухи мог принести

**212**

Немирович-Данченко. Близкий в ту пору к Малому театру, Немирович- Данченко услышал за кулисами, как говорили между собой актеры Ма­лого: «А ведь нам так не сыграть, как в кружке Алексеева» (11.2:76).

И Чехов разворачивался в сторону Станиславского.

Обласканный вниманием Общества к своей персоне: приглашени­ями на балы и запросами — через третьих лиц — его пьес, тянувшийся к Обществу как к потенциально своей сцене, — он менял отношение к лю­бителям.

Любителям, сыгравшим «Плоды просвещения» лучше, чем в Ма­лом театре, он пытался устроить гастроли в Воронеже, вотчине Сувори­на. В Воронежском городском театре с успехом играли его «Медведя»., Суворина, в 1860-х в Воронеже гонимого, в 1880-х писателя и издателя авторитетной столичной газеты, принимал сам воронежский губерна­тор. И Чехова вместе с ним. Друг Суворина, Чехов имел в лице местной власти, контролировавшей театр, серьезную поддержку.

Воронежские гастроли Общества не состоялись.

В апреле 1895-го Станиславский все же сыграл свою единствен­ную домхатовскую чеховскую роль — помещика Смирнова в пьесе-шут­ке «Медведь».

А Чехов в феврале 1897-го увидел Станиславского-актера на сцене.

Но не в своей пьесе.

На музыкально-литературном вечере в пользу фонда литераторов в театре Корша Станиславский сыграл концертный вариант пушкин­ского «Скупого рыцаря». В гриме, костюме и среди бутафории в февра­ле 1897-го он читал монолог старого ростовщика. Вслед за Станислав­ским в тот вечер на подмостки вышел Немирович-Данченко. Он позна­комил публику с отрывком из своей повести «Драма за сценой» — о за­кулисном быте провинциальных актеров.

В роли Скупого Станиславский не мог понравиться Чехову.

Премьера «Скупого», первая премьера Общества, прошла в конце 1888-го, восемь лет назад. В спектакле — в декорациях под низкими сво­дами подвала — голос артиста в роли умирающего старика-барона зву­чал естественно. Он играл его «на низких тонах» своего «трубогласно­го» баритона, отказавшись от образа Скупого - «молодого повесы» на свидании с вожделенными сундуками, мелькнувшего на его дневнико­вых страничках. И.П.Кичеев, неизменный Никс, выдал Станиславскому за премьеру «Скупого» в Обществе комплимент. Прежде не знавший, «кто этот г. Станиславский», Никс писал: «Когда занавес опустился, для меня было ясно, что Станиславский — прекрасный актер, вдумчивый, работающий и очень способный на сильно драматические роли» (1.16:101).

Роль Скупого Станиславскому давно «опротивела». «Мне было рано браться за трагедию», — считал он (1.4:185). Многие говорили, что

**213**

он «бытовой актер», а не трагик. Он так и не влез в кожу нелюбимой ро­ли. В прямом и переносном смысле. Соллогуб надел ему на голову ко­жаный грязный истертый подшлемник, похожий на женский чепец.

В концерте на литературном вечере в театре Корша, когда его ви­дел Чехов, в открытом пространстве сцены его «грудной, замогильный голос» древнего старика с благородными аристократическими чертами лица, с длинной, давно не стриженной бородой и с жидкими запущен­ными усами, звучал, как у презренных Чеховым любителей, что навод­няли Москву, как китайцы - Пекин: «Бедное драматическое искусство! [...] В комедии они ломаются, а в драме стараются говорить грудным, за­могильным голосом» (11.4:80).

По окончании концертного отделения Чехов якобы подошел к Станиславскому, столкнувшись с ним в фойе, и сказал, — вспоминал Станиславский «с умилением»: «Вы же, говорят, чудесно играете мою пьесу «Медведь». Послушайте, сыграйте же. Я приду смотреть, а потом напишу рецензию» (1.5:84).

Станиславского обидело, «зачем Чехов не похвалил меня» за «Скупого».

То ли Станиславский больше «Медведя» не играл. Или Чехов ие пришел смотреть «Медведя» в Общество. Или, столкнувшись со Ста­ниславским, он отделался ничего не значившей фразой. Но до весны 1899-го, до Тригорина в «Чайке» Чехов Станиславского-актера на сце­не ие видел.

«Без игры» и «бытово» читавший пушкинский монолог старика- ростовщика над бутафорскими сундуками с золотом, Станиславский оставался для Чехова солидным театральным предпринимателем и лю­бителем переодеваться в Дон Жуанов и баронов.

Парадоксально, но о полнокровно-ярких героях Станиславского, сыгранных в Обществе в 1890-х, — о Дульчине и Паратове, персонажах Островского, о дядюшке Ростаневе (в театре он Костенев) из «Села Степанчикова» («Фомы») по Достоевскому, об Уриэле Акосте из пьесы Гуцкова, противостоявшем толпе, и об Отелло в шекспировской траге­дии — писали так же, как о не-героях и лишних людях беллетристики Че­хова и первых его больших пьес, «Иванова» и «Лешего»:

«Стремление Станиславского сделать из Уриэля во что бы то ни стало не-героя представляется нам не совсем правильным...»;

«Замысел роли и передача его Станиславским сводят Акосту с то­го пьедестала, на котором мы его привыкли видеть»;

**214**

«Перед вами был человек, который сам тяготится своим именем отщепенца, а ие несет его с гордостью, который даже сомневается в пра­воте своего поведения, не мыслей, а именно поведения [...] Лучшие ка­чества героя, таким образом, пропали, потускнел окружающий его оре­ол» (1.16:166- 167).

Уже в середине 1890-х Станиславский научился передавать слож­ность человека, которого играл, диалектику его характера, в добром ви­дел злого, в злом находил доброту. Подобно Чехову, только интуитивно, он никого из своих персонажей не превращал ни в ангела, ни в злодея.

В его бесхарактерном, добродушном полковнике Ростаневе — Ко- стеневе, «гении доброго сердца», порой «до отвращения тряпичном», как писали о нем, в момент нападения его на Фому — за оскорбление не­весты, просыпался «бешеный зверь, готовый переломить все, что попа­дется ему на дороге» (1.16:140).

Его Отелло, сыгранного в 1896-м, находили не трагическим геро­ем, а «просто человеком». «Точь-точь современный человек. Это вели­колепно», — писал «Русский листок» (1.16:181).

Простодушный как дитя цивилизованный мавр Станиславского, объятый благородной любовыо и срывавшийся к финалу в дикую страсть, — «почти сын нашего века, нервный, подвижный, гибкий», — писали «Театральные известия» (1.16:181).

А многие ие принимали его «сниженные» до современного челове­ка, «модернизированные» образы классических героев.

Южин ие разделял его замысла роли Отелло.

Французский критик Бенар, оценивший постановку Общества и самого актера за понимание «души» Отелло, огорчался, видя его «слиш­ком современный облик» и «нервные манеры» (1.16:183).

Прорыв, осуществленный Станиславским в начале 1890-х в сфере актерского искусства, его техники и технологии, очевиден в его саморе- жиссуре ролей Паратова в «Бесприданнице» и Дульчина в «Последней жертве». Ои продолжал начатое в Дои Жуаие Пушкина — стремился быть на сцене в роли самим собой, человеком жизни.

Паратова он сыграл шестнадцатой ролью, Дульчина двадцать тре­тьей.

К началу 1890-х, ко времени Островского в Обществе, он уже не мог работать с режиссерами Малого театра — Федотовым, Грековым, Рябовым. Они сковывали его творческую фантазию, давая его ролям «совершенно другую жизненную и психологическую окраску», чем представлялось ему, молодому человеку, стремившемуся «подделывать роль под собственное чувство, а не под чувство других лиц». Он пере­растал режиссеров Малого в работе над драматическими ролями, как перерос в «Каменном госте» Комиссаржевского, оперного педагога.

**215**

Ко времени драматургии Островского в репертуаре Общества он освободился от оперных штампов; привык к большой сцене; научился управлять нервами, «забирать себя в руки»; научился играть с «выдерж­кой» и осмысленными паузами, рассчитанными на восприятие публи­ки, с «самообладанием», что отличало, как он считал, тонкую, нюанси­рованную — французскую игру, как говорили тогда, — от любительской, рутинной.

Он уже никого не копировал, не оглядывался ни на оперных бари­тонов, ни на высокие образцы Малого, голосами которых в Алексеев- ском кружке озвучивал свои роли, перенимая заодно их пластику и их манеры. Он осознанно вышел в актерском деле «на настоящую жизнен­ную дорогу», — писал он в дневнике: говорил «своим, отнюдь не форси­рованным голосом», не впадая в рутинную мелодраму, и обходился без лишних поз и жестов (1.5:241).

В роли Паратова он не копировал даже Ленского, его любимца, от­вергнув для себя его трактовку роли. Ленский оттенял принадлежность победоносного Паратова, блестящего барина-гвардейца, к аристократи­ческому кругу.

Сочиняя подробную партитуру своих ролей и корректируя их в дневнике от спектакля к спектаклю, Станиславский набрасывал в порт­ретах героев-любовников Островского свой автопортрет молодого рус­ского купца начала 1890-х, обузданного европейской цивилизацией.

Его Паратов и Дульчин, неотразимые для молодых фифиночек — Ларисы Огудаловой и Юлии Тугииой, высокие, красивые, одевались по вкусу их исполнителя. Внешний облик очень заботил обоих, как и само­го Станиславского.

Дульчин - из разорившихся крупных землевладельцев, в изящном костюме и с модной прической, поигрывавший тросточкой, — обладал светскими манерами.

Для Паратова, удачливого купца, Станиславский заказывал хоро­шо сшитый сюртук с подложенными плечами. Узкие брюки и высокие изящные сапоги должны были еще больше стройнить и без того строй­ную его фигуру, — решал он, — по-прежнему репетируя роли в передней красноворотского особняка и оглядывая себя в зеркалах.

Молодые герои-сердцееды в исполнении Станиславского были обаятельны и легкомысленны.

В Дульчине он подчеркивал моменты искренности, переменчивос­ти настроений, добродушия — и душевную развращенность, — так он за­писывал в режиссерском плане роли, осознавая «пустоту» своего героя.

Критики, рецензировавшие «Последнюю жертву» в Обществе ис­кусства и литературы, писали, что беспринципный Дульчин Станислав­ского «не то, чтобы безнравственный человек, — он только человек без нравственных правил. Он все растерял в прожигании жизни [...] не умея

**216**

управлять своими страстями» (1.16:155). Его легковесное, по-детски на­ивное раскаяние вызывало смех.

И в роли Паратова — по плану Станиславского — сочеталось раз­ное: наигранная, верно рассчитанная искусственная бессердечная хо­лодность, найденная для исполнения пушкинского Дон Жуана, образ­цового любовника, — и «присущая русскому человеку ширь», проры­вавшаяся в кульминационные моменты роли.

«Паратов — барин, кутила, себялюбец. Он говорит громко, в муж­ской компании оживлен. Вечно курит папиросы из длинной пипки. В манерах очень сдержан, особенно при женщинах. В него влюбляются ие за страсть, а, напротив, за его холодное, самоуверенное спокойствие», — формулировал Станиславский свой идеал мужественности, которому соответствовал его донжуанистый Паратов (1.5:280).

Соколовы — старшая из сестер Станиславского Зинаида Сергеев­на и ее муж — утверждали, что Костя не играл Паратова, а оставался в роли Паратова Костей Алексеевым.

Он играл этого богатого судовладельца барином, баловнем судьбы, счастливцем, имевшим бешеный успех у дам, и пресыщенным жизнью. Он разрешал Паратову в спектакле лишь короткие моменты страстного увлечения Ларисой, как и своему Дон Жуану. Тогда в Паратове и про­ступала «ширь», оборачивавшаяся на сцене «купеческой необузданнос­тью». Критики, приверженцы аристократичного Ленского, на свой лад подправлявшего Островского, упрекали молодого актера-любителя в развязной пошловатости.

Освободившись от чужой режиссерской воли, Станиславский и как автор спектакля находил адекватные своему дару и опыту сцениче­ские формы выражения. И как режиссер театра Общества искусства и литературы ои искал выход своему непосредственному чувству жизни. Раскрываясь в постановках дочеховской драмы, он стремительно при­ближался к «малосценичному» для современников Чехову. Приемы ре­жиссуры, с помощью которых Художественный театр открывал в 1898 году «антитеатральную» чеховскую «Чайку», Станиславский находил уже в первой своей неафишной самостоятельной постановке в театре Общества искусства и литературы — в постановке вполне традиционно­театральной одноактной пьесы Гнедича «Горящие письма». Ему при­шлось заменить неожиданно заболевшего штатного режиссера.

Премьера спектакля состоялась И марта 1889 года.

И в этой дебютной роли режиссера он оставался равным самому себе конца 1880-х: цивилизованному купчику, всецело и всерьез погло­щенному театром.

Освободившись от посредника между пьесой и сценой и повину­ясь непосредственному чувству жизни, заключенной в «Горящих пись­мах» Гнедича, он находил эту жизнь везде: в декорациях и за их преде­

**217**

лами, в мизансценах, в действующих лицах. Его непосредственное чув­ство жизни, вырвавшееся на волю, подчиняло себе все пространство сцены, высвечивая в нем «художественно реальную сторону» пьесы.

Гостиная в доме вдовушки, где появлялся очередной герой-любов- ник Станиславского, молодой моряк, вернувшийся из плавания, ничем не напоминала традиционный театральный павильон.

Станиславский обставлял гостиную, погруженную в полумрак, «просто» и «естественно». С поэтическим беспорядком в расстановке мебели. И вместе с тем, как ему казалось и хотелось, «прелестно» и «уютно». С зажженными китайскими фонариками и лампами под аба­журами. С турецким диваном, фортепиано и со специально подсвечен­ными картинами на стенах. С большими пальмами в кадках на заднем плане сцены.

И никакой эстет Соллогуб, оформлявший спектакли Общества, не подправлял его буржуазно-купеческий вкус.

В средневековом камиие, где моряк сжигал свои письма — следы его давней привязанности к вдовушке, — горел за красными стеклами настоящий огонь. Он разжигал в бывших любовниках прежнюю страсть. Респектабельный жених вдовушки, добытый ее заботливым дя­дюшкой с таким трудом, получал отставку.

Никем и ничем не ограниченный, Станиславский делал немысли­мые открытия в сфере режиссуры. Чисто интуитивные, следуя на сцене логике реальной жизни, которую он чувствовал в пьесе Гиедича.

В комнате было традиционное окно.

За окном над крышами висела нетрадиционная луна.

Таинственно светились окна домов напротив.

Станиславский еще не связывал действующих лиц с природой и погодой, они не влияли на происходящее. Но за окном, за пределами стен, была другая жизнь. Режиссер чувствовал ее толщу. В комнате бы­ла ее частица, раскрываемая в подробностях, в бытовых и психологиче­ских деталях, как бы подсмотренная через замочную скважину.

А когда дядя вдовушки, ведущий серьезный, вразумляющий диа­лог с племянницей в пользу отставляемого жёниха, сел на пуф спиною к публике, Никулина, премьерша Малого, присутствовавшая на «Горя­щих письмах» в марте 1889-го, «подскочила от радости и удивления жизненности постановки», — передавали Станиславскому после спек­такля (1:5.236).

Она оценила творческую дерзость дебютанта.

Режиссерская находка Станиславского, случайная в его первой са­мостоятельной постановке милого одноактного будуарного пустячка из современной жизни и утвердившаяся в следующих спектаклях Общест­ва, станет в чеховской «Чайке» Художественного театра новаторской эс­тетикой, принципом четвертой стены.

**218**

Время включить эту «еретически гениальную мизансцену» из «Го­рящих писем» в историю русской режиссуры XX века еще не пришло.

Иное дело - «Плоды просвещения», толстовская пьеса в четырех действиях с 32 участниками спектакля. И принципиальные открытия, сделанные Станиславским для самого себя в работе над ней и после мейнингенцев, показавших театральной Москве, как можно работать в спектакле с декорациями, костюмом, гримом, бутафорией, с мизансце­ной, с размещением фигур в пространстве.

Станиславский изучал мейнингенские постановки герцога Людви- ка Кронека, одну из вершин современного западноевропейского театра, с той же вдумчивостью, с какой молодые литераторы-восьмидесятники следили за прозой Тургенева и Толстого и за философско-публицисти­ческими выступлениями яснополянского мудреца.

В постановке «Плодов просвещения» Станиславский определился в основных приемах режиссерской техники. Невиданных в русском те­атре до него.

Толстой-драматург выявил и личностные параметры его режиссер­ского дарования, и соотнесенность их с мироощущением его будущих соратников по Художественному театру — Чехова и Немировича-Дан­ченко.

Чехов и Немирович-Данченко высказались об этом нашумевшем драматургическом опусе Толстого.

Немирович-Данченко - в рецензии на спектакль Станиславского в театре Общества искусства и литературы.

Чехов - в личной переписке, откликаясь иа дискуссию о новой толстовской пьесе, разгоревшуюся в прессе вокруг толстовской филосо­фии, основанной на мужицком здравомыслии, задевшей пьесу, и в свя­зи с цензурными гонениями на нее. «Я в “Плодах просвещения” был, как автор, на стороне мужиков», — говорил Толстой П.П.Гнедичу0’. Цен­зура сочла комедию Толстого «аитидворянской» и «антинародной» и к представлению на императорской сцене не дозволила.

Чехов и Немирович-Данченко включились в полемику, охватив­шую русское общество: считать ли персонажей «Плодов просвещения»

* господ и мужиков, и тех и других примитивных, глупых, — собранием карикатурных типов и саму комедию — водевилем, невинной шуткой. Или отнестись к ней как к обличительной сатире на господ и мужиков.

Толстовские теории — это «новая религия на старых дрожжах», это «счастье во лжи, в заблуждении», — писал Владимир Иванович Неми­рович-Данченко брату еще в 1886-м, не принимая их7. Но и цензурную концепцию «Плодов просвещения» как произведения «антинародного» он не разделял.

В отношении же к дворянам Немирович-Данченко с автором рас­ходился.

**219**

«По-моему, вся барская часть пьесы карикатурна», однако до сати­ры Толстой не дотягивает, — писал Немирович-Данченко во вступи­тельной части рецензии на спектакль Станиславского о толстовской пьесе (111.7:136).

Если бы Толстой написал фарс о некоторых невежественных дво­рянах в самом образованном и уважаемом в России сословии, Немиро­вич-Данченко готов был бы принять его. В отношении к отдельным гос­подам, отдельным горничным и отдельным мужикам он с Толстым со­глашался: «У нас есть глупые господа, которые от нечего делать занима­ются вздором. Есть и профессора тупицы, есть и доктора шарлатаны, и контролеры жулики, и умные горничные, и замечательно нравственные мужики». Но он не соглашался с обобщениями, сделанными Толстым, верным своей философии жизни. Не соглашался с «абсолютной парал­лелью» дурных господ и хороших мужиков. С возведением «глупых бар» и «нравственных мужиков» в российские типы.

Отрицавший тенденциозное искусство как высокое искусство, Немирович-Данченко «кусал себе губы от досады» за талант Толстого, который «так криво смотрит на людей», искажая их тенденцией (111.7:136- 137).

Чехов, «сын Базарова», «враг всякой априорности», как говорил о нем Амфитеатров, познакомившись в 1886 году с трактатами Толстого о непротивлении злу насилием, погрузился в лабораторно-художествен­ное исследование «толстовства», как если бы идеи яснополянского старца выпорхнули со страниц его книг и подчинили бы себе живую жизнь. Он написал рассказ «Сестра» — о печальных последствиях пре­творения идей Толстого в реальную повседневность «хороших людей», брата и сестры, живших до того, как увлеклись толстовскими идеями, в согласии, душа в душу.

«Хорошие люди» — другое название рассказа.

Толстовские идеи развели и погубили их.

«Какие нелепости выходят иногда из умных голов! [...] Великие писатели ударяются в мистицизм или в измышления вроде этого непро­тивления... Черт знает что!»8 — писал Чехов, оставив эти собственные выводы в черновиках рассказа, опубликованного в суворииской газете.

И толстовские модели идеальной России, основанные на «опроще­нии» господ и на мужицком здравомыслии, Чехов считал нелепыми. Все толстовские вопросы он решал в пользу европейского прогресса: «Война зло и суд зло, но из этого не следует, что я должен ходить в лаптях и спать на печи вместе с работником и его женой и проч. и проч.» (11.7:284).

К комедии Толстого, написанной «шутя», для забавы домашних, для яснополянского любительского театра, Чехов и отнесся как к пьесе- шутке. И как к «нелепости», которая может выйти «из умных голов» ли­тераторов, если они сами разыграют толстовскую комедию: «Пора пере­

**220**

стать быть очень серьезными, и если мы устроим дурачество монстр, то это шокирует только старых психопаток, воображающих, что литерато­ры гипсовые» (11.8:56). Он решил устроить литературный вечер: нанять театр Корша, дать спектакль силами писателей и дам, имеющих отноше­ние к литературе, и даже выбрал для себя роль одного из мужиков.

Веселая затея-розыгрыш Чехова не состоялась.

А вообще пьесу Толстого он считал вещью «хорошей, литератур­ной». Как и «Месяц в деревне» Тургенева (11.13:111).

Далекий от литературных кругов, Станиславский был далек от споров о «Плодах просвещения». Его не занимали ни вопросы толсто­вской философии, ии проблемы жанра: драма ли выбранная к постанов­ке пьеса или комедия, а если комедия — то шутка она, материал для «ду­рачества монстр» или сатира, а если сатира — то каково ее обществен­ное звучание. К живой практике театра подобные дискуссии литерато­ров, критиков и людей околотеатральных друг с другом, очные и заоч­ные, не имеют отношения. У настоящего режиссера, мыслящего катего­риями сцены, — другие заботы. Не умственные и не литературные, даже если он и умей, и литературен.

Немирович-Данченко в 1900-х, когда сам занялся в Художествен­ном театре режиссурой, тоже пришел к этой очевидной для практиков ис­тине: «Я думаю, что вообще теоретические рассуждения стирают на пали­трах художников краски. И мы, русские, очень злоупотребляем этим»9.

Станиславский был уверен, что самые большие враги «живого, ху­дожественного, вдохновенного произведения» — ученые, которые со­здают об этом произведении громадные научные библиотеки, и крити­ки, которых ие устраивало в его спектаклях по произведениям мировой классики отсутствие связей с иитерпретаторскими традициями, сло­жившимися в литературоведении и в истории театра. «Самые большие враги Шекспира — это Гервинусы и другие ученые критики [...] Шекс­пир — это сама жизнь, он прост и потому всякому понятен [...] Чем про­ще относиться к гению, тем он доступнее и понятнее», — отвечал он Бе- нару и фельетонисту Дорошевичу (1.8:241).

Бенар всерьез упрекал его за решение образа Отелло вне европей­ских традиций, Дорошевич — насмешничал.

В сущности, Станиславский - режиссер любительского театра — в конце XIX века сказал и сделал то, что в XX веке, на его двадцать треть­ем году, отчеканил Пастернак:

*О! Весь Шекспир, быть может, только в том,*

*Что запросто болтает с тенью Гамлет.*

То же думал Станиславский о Пушкине и о Мольере, ставя их в те­атре Общества искусства и литературы. И о Толстом. Младший совре­

**221**

менник Толстого, он не испытывал рядом со старцем-»великаном», этим духовным ориентиром эпохи, безусловным авторитетом и для не­го, принижающего чувства своей малости, ничтожности, зажимавшего иных молодых людей. Комплексов «маленького» актера, «маленького» режиссера, дебютанта на большой, городской театральной сцене, не бы­ло в творческой природе Станиславского. Гении потому велики, «что у них широкий горизонт, большой охват», — считал он (1.4:164) и созна­тельно отказывался от постановочных и исполнительских традиций, от чужих, пусть и заманчивых трактовок, режиссерских и актерских, от­ключавших, по его мнению, театр от живого творчества жизни на сцене, пусть и непостижимо сложной.

Так, как Станиславский, — «запросто» болтая с гением, — «Плоды просвещения» не читал никто. Ни Толстой в своем яснополянском спектакле, ни Малый театр, ни Александринка, когда пьесу разрешили играть профессионалам, ни Немирович-Данченко, склонный «к шабло­ну» в сценических прочтениях, как говорил он сам.

В Малом театре в толстовской пьесе видели добротный драматур­гический материал для сцены, удобно расходившийся в труппе, собран­ной по принципу традиционных амплуа: Звездинцева — гранд-дама, Та­ня - субретка и т.д. Актеры Малого играли «Плоды просвещения» в традициях жанра, уверенно демонстрируя чувство комедийности и на­работанные приемы исполнения комедии.

Толстого возмутило, что мужики в Малом, сыгранные Макшеевым и Садовским, заставлявшими зал смеяться, были если не монстрами, то «мошенниками и плутами». Ему, настроенному промужицки, хотелось сочувствия к жалобам мужиков, к их «безвыходному положению».

Акцент режиссуры и исполнителей на жанре «Плодов просвеще­ния» - комедия — искажал тенденцию автора.

Станиславский разделял авторскую насмешку над псевдонаукой, которой увлекались глупые дворяне, и в барском сочувствии народу он с Толстым совпадал. Но эти вопросы сами по себе не занимали его так, как занимали они литераторов.

Он совсем не думал ни о толстовской философии здравого смысла, ни об авторском взгляде на дворян и на мужиков, когда взялся за поста­новку, ни о жанре «Плодов просвещения».

Толстой для него, как и Шекспир, — «это сама жизнь, он прост и потому всякому понятен». Обогащенный опытом мейниигенских по­становок Кронека, расширивших его режиссерское мышление и режис­серскую палитру как раз в канун работы над «Плодами просвещения», Станиславский не мудрствуя пытался охватить в комедии Толстого «широкий горизонт» российской современности, проступавший сквозь диалоги.

**222**

Добившись цензурного разрешения толстовской комедии в Обще­стве и приступив к постановке, он опрокидывал художественный вы­мысел автора в ту российскую реальность, откуда Толстой, высказав­шийся в драматической форме, позаимствовал свой сюжет и своих пер­сонажей.

Этим приемом, впервые осознанно примененным в работе над «Плодами просвещения», своем афишном режиссерском дебюте в теат­ре Общества искусства и литературы, Станиславский будет открывать каждую пьесу, выбранную к постановке. И Шекспира, и Гуцкова, и До­стоевского, и современных авторов, русских и западных.

И в Обществе, и в Художественном театре.

«Мне хотелось, — рассказывал впоследствии Станиславский о сво­ем замысле «Плодов просвещения» театральному критику Николаю Эфросу, — дать как бы три разреза пьесы, три ее этажа: бар, мужиков и прислугу, и при том всех их — не театральных, по установленному сце­ническому канону и шаблону, но реальных, верных жизненной, бытовой правде» (1.16:134).

Озабоченный верностью своих персонажей, предназначенных сце­не, реальной правде российской современности, которую он писал, Тол­стой предпослал первому действию обширную ремарку, охарактеризо­вав тех, кто будет дальше действовать без него.

Следуя писательскому методу Толстого, раздвигавшему пьесу в социальную, бытовую и людскую среду, в ее этажи, сквозь которые чи­тались диалоги, Станиславский переводил текст авторских коммента­риев, этот повествовательный пласт толстовской пьесы, предшествовав­ший диалогам, предпосланный им, — в изображение: в декорации, бута­форию, костюмы, гримы, парики и прически, в манеру поведения и ре­чи персонажей. Толстовские диалоги подавались в спектакле на фоне изображения. Материализовавшее толстовское описание, оно обогаща­ло сценическое действие, делало его объемным, выходившим за преде­лы сценической коробки.

Толстовский материал, вынесенный во вступительную ремарку, был Станиславскому хорошо знаком.

Он не читал — он видел социальную среду и действующих лиц тол­стовской пьесы в своем московском окружении. И воспроизводил их максимально приближенно к тому, что видел, настояв на том, чтобы ак­теры давали те фигуры, которые сложились у него в фантазии, - запи­сывал он в дневнике (1.5:298).

Он бывал в московских домах, подобных звездинцевскому, опи­санному Толстым: с большой передней и лестницей вверх, во внутрен­ние покои; с «людской кухней» внизу, где на печке лежал старый повар и где мужики, «раздевшись и запотев, сидели у стола и пили чай».

**223**

Он знал эти кабинеты и малые гостиные, где Звездинцевы прини­мали своих гостей.

Ои зиал население всех трех социальных этажей комедии: верхних

* бар с прислугой, и нижнего — мужиков.

Он знал этого шестидесятилетнего барина Звездинцева, отставно­го поручика конной гвардии, владельца 24 тысяч десятин земли в раз­ных губерниях.

Он знал и семью барина: его жену, полную, молодящуюся даму, озабоченную светскими приличиями, и их дочь Бетси, барышню дво­рянского круга из семей, приближавшихся к разночинным, с налетом цыганщины. Роль Бетси под псевдонимом Кожина играла В.Ф.Комис- саржевская.

Он знал друзей, гостей Звездинцевых, приходивших в дом с дама­ми, без дам, и дам отдельно - девиц, древних старух, насилу движущих­ся, дам очень важных и не очень.

Он знал толстовских профессоров, проживших дворянское состо­яние, и кандидатов прав, членов обществ и клубов: велосипедистов, конских ристалищ и поощрения борзых собак. Он имел с подобными дело. Хотя бы в Охотничьем клубе, где он арендовал сценическую пло­щадку для спектаклей театра Общества искусства и литературы. Стар­шиной Охотничьего клуба был его кузен Михаил Николаевич Бостан­жогло и не последним человеком в нем - Николай Александрович Алексеев. Охотничий клуб вместе с Русским музыкальным обществом активно выдвигал и участвовал в выборах Николая Александровича на пост городского головы.

Он знал и московских лакеев, надевавших господам калоши, — «красавцев собой, развратных, завистливых и смелых», как писал о них Толстой.

«Высококорректных и наглых», — писал о них Дорошевич10.

Из горничной Тани, «энергичной, сильной, веселой и переменчи­вой в настроениях», — ее играла Лилина — Станиславский делал рус­скую горничную, а не французскую субретку, какой полагал ее в пьесе Толстого Немирович-Данченко и играли в Малом.

А если деревенских мужиков Станиславский не знал так доско­нально, как Звездинцевых, их гостей и прислугу, то пригласил играть одного из мужиков — третьего, который у Толстого — «в лаптях, нерв­ный, беспокойный, торопится, робеет и разговором заглушает свою ро- бость», — В.МЛопатина, участвовавшего в яснополянском спектакле. Лопатин знал, как одеты настоящие мужики, умел надевать лапти и знал тульский говор. Толстой был доволен Лопатиным. А в ролях двух других мужиков Станиславский занял А.А.Федотова и В.В.Лужского, талантливых копиистов. Федотов и Лужский так ловко выучились у Лопатина говору, что Толстой не смог бы придраться к ним как к акте­

**224**

рам Малого, за то, что говор у них разный, а его мужики-ходоки — из од­ной губернии, из одной деревни.

Засыпавший над трактатами Толстого, Станиславский справился и с Толстым-философом в Толстом-драматурге, и с эстетикой писателя. Хотя и не рассуждал ни о философии, ни о концепции пьесы. Его непо­средственное чувство живой жизни, преображенной Толстым в драма­тическое произведение, поднимало его, дебютировавшего в постановке большого спектакля на большой сцене, на уровень Толстого, и в «Пло­дах просвещения» — великого писателя и мыслителя.

И как актер, исполнитель роли Звездинцева, он действовал мето­дом экспериментального наблюдения, подобно писателям из генерации восьмидесятников, его сверстникам: отталкивался от живой натуры, ис­пользуя ее как прообраз толстовских ролей.

Играя Звездинцева, он взял за образец писателя Григоровича. В хо­леном толстовском барине он искал не признаки глубокой старости и не глупость и невежество. Хотя ему ничего не стоило изобразить эти черты, заострить их и окарикатурить свой персонаж. Он искал в Звездинцеве человека пожилого возраста с мягкими повадками дворянина, подражая Григоровичу во внешности, в жестах, в манере произносить толстовский текст. Григорович не схватил его за руку. Никто не схватил его за руку, хотя сходство Григоровича и Звездинцева Станиславского на их фото­портретах поразительно. Звездинцев Станиславского был, однако, не ча­стный человек - конкретный Григорович, хотя и похожий на него, под него загримированный, — а тип русского барина конца XIX века. И ба­рин этот, перенесенный в толстовскую пьесу, в ее комедийные ситуации, характерные для эпохи вырождения русского дворянства, - оказывался глуповат. Как хотел Толстой. И как хотел Толстой, все любители, заня­тые в «Плодах просвещения», дававшие те фигуры, которые сложились в фантазии Станиславского, — свидетельствует Артем — А.Р.Артемьев, будущий актер Художественного театра, исполнитель роли повара в спектакле Общества, — «стояли за мужика, против барина».

Комедийность и философия спектакля Станиславского рождались из всей «трехэтажной» российской действительности, не искаженной на сцене какой-либо предвзятой мыслью, идеей или тенденцией. В пер­вой самостоятельной режиссерской работе — в «Плодах просвещения» по комедии Толстого в театре Обществе искусства и литературы — Ста­ниславский зримо присоединял свой голос к авторскому - к защите толстовской философии мужицкого здравомыслия, не окарикатуривая господ и не идеализируя нравственность прислуги и лапотных мужи­ков, и темных, и хитрых, себе на уме, и суетливых, а порой и агрессив­ных, но не сведенных ни к монстрам, ни к мошенникам и плутам. Над которыми можно только издеваться, как хотелось Чехову, или смеяться, как случилось в Малом к неудовольствию Толстого.

1. **Бродская, том 1**

**225**

Дальше — в работе над «Фомой» по Достоевскому, следующей по­сле «Плодов просвещения» премьере Общества, в «Уриэле Акосте», «Польском еврее», «Отелло» — Станиславский развивал и совершенст­вовал свои режиссерские подходы к материалу пьес, двигаясь к созда­нию собственного профессионального театра. В Художественном театре на материале пьес Чехова режиссерские принципы Станиславского об­ретут системную цельность.

В свою пьесу «Фома» — инсценировку повести Достоевского «Се­ло Степанчиково и его обитатели» — Станиславский переносил непре­рывность прозы Достоевского, соединяя действенные, диалогические фрагменты повествованием. Ему было тесно в рамках собственно дра­матического действия — столкновения персонажей и развития их ха­рактеров. Повествовательный элемент Достоевского, любовно сохра­ненный в «Фоме» и раздвигавший границы действенного диалога, ои ие выносил в отдельную ремарку, как сделал Толстой в «Плодах просвеще­ния», а ввел в текст пьесы режиссерским комментарием, переведенным в спектакле в изображение — в повествование сценическое.

Вдова Достоевского одобрила инсценировку Станиславского, не обнаружив в ней отступлений от воли автора. Она рассказывала Стани­славскому, что и сам Достоевский задумывал ««Село Степанчиково» пьесой, но отказался от этого намерения только потому, что хлопоты по проведению пьесы на сцену и получению цензурного разрешения спек­таклей трудны, а Федор Михайлович нуждался в деньгах» (1.4:195).

На страничках рукописного экземпляра «Фомы» поверх текста, в дополнение к диалогам Станиславский делал планировки декораций, заказанных художникам, рисунки мизансцен и словесные пометки: об освещении, о шумах, об их громкости, о паузах, длинных или коротких, во время которых актеры и зрители должны были прийти в состояние лирического волнения и созерцать происходящее. Чего не знали мей- нингенцы, действовавшие по строго расчерченным, выверенным схе­мам, не оставлявшим места ни авторским отступлениям, свойственным русской литературе, ни свободному, импровизационному, эмоциональ­ному восприятию спектакля, свойственному русскому зрителю.

Уже в инсценировке «Села Степанчикова» — до выхода актеров на сценические репетиции — Станиславский мысленно, воображаемо пе­редавал движение времени: «утренний свет и полдень», «смеркается», «темно», «луна», «длинная пауза» и погружался в пространство старин­ного барского дома, куда из парка у дома доносились звуки: «лай соба­ки», «отдаленный вой собаки», «трели соловья», «трещотки», «сильный удар грома».

После второго действия сцена, до того как медленно опускался за­навес, оставалась по его замыслу некоторое время пустой. А в тексте ре­жиссерской ремарки Станиславского, в куске его собственной прозы

**226**

среди диалогов, появлялась игра светотеней и звукопись: луч лунного света освещал край изломанной скамейки; в парке водворялась «полная тишина, нарушаемая очень отдаленным пением запоздавших гуляк, да изредка раскатами и трелями соловья». Где-то вдали проходил ночной сторож с трещоткой, и снова все замолкало после бурного дня в ожида­нии новой грозы (1.16:138).

«Но едва ли обитателям Степанчикова суждено было провести по­койную ночь», — завершал Станиславский свое повествование. Оно со­относило атмосферу действия уже в инсценировке — с внутренним со­стоянием действующих лиц.

Режиссерский комментарий Станиславского в тексте его драмати­ческой версии прозы Достоевского — предвестие его режиссерских пла­нов, которые он будет писать для следующих своих постановок.

Вместо записей в дневничке до и после спектакля и обширных по­меток в тексте пьесы он впредь до начала репетиций будет вклеивать в рукопись или книгу чистые листы и параллельно тексту размечать: вхо­ды и уходы персонажей, мотивировки их перемещений по мизансценам и их поведения; будет давать подробные указания актерам, исполните­лям ролей, художнику, осветителям, рабочим сцены, отвечавшим за зву­ковое оформление спектакля.

Подобная практика работы над спектаклем сохранится и в Худо­жественном.

Словом, весь материал пьесы Станиславский будет тщательно пе­реводить в своем режиссерском экземпляре в сценическое повествова­ние, проиллюстрированное планировками, зарисовками и иными ком­ментариями.

Актеры Малого театра, с которыми Станиславский хотел ставить своего «Фому», нашли приспособление повести к сцене «малосцеиич- ным» (1.8:112). А.Ф.Федотов сказал про пьесу: «Как хотите, а роман пи­шется не для сцены и потому не поддается переделке» (1.5:304). Ему, воспитанному в традициях репертуара Малого театра после Островско­го, не хватало в пьесе «действия». А на самом деле - фабульных собы­тий, внешнего движения, беготни, — пояснял Станиславский Анне Гри­горьевне Достоевской, почему он предпочел поставить повествователь­ного, «бездейственного» «Фому» не с актерами Малого, а со своими лю­бителями, но в «разумной и тщательной» режиссуре (1.8:112).

И критика, хвалившая его за роль дядюшки Ростанева — Костене- ва в «Фоме», его инсценировку не поощряла. Находила ее «тяжелой и скучной».

П.И.Кичеев, кузен покойного Н.П.Кичеева — Кикса, заглянув­ший к Станиславскому за кулисы, недоумевал: «Кому пришла несча­стная мысль переделать эту повесть, в которой нет никакого дейст­вия?» (1.5:304).

**227**

15\*

К третьему акту «Фомы» зал пустел.

О «Фоме» Станиславского писали почти то же, что за два года до «Фомы» — о чеховском «Лешем».

Н.П.Кичеев, пристально следивший затем, как складывалась лите- ратурно-театральная судьба Чехова, бывшего будильниковца, огорчал­ся, прочитав «растянутого» и «бездейственного» «Лешего»: «Пьесы нет,

* из-за неумело построенных сцен выглядит повесть или даже роман, к сожалению, втиснутый в драматическую форму»11.

В первых рецензиях на несовершенного «Лешего» драматургичес­кое новаторство Чехова воспринималось как обидное для «свежего та­ланта» неуважение законов сцены.

«А все-таки ваши пьесы не пьесы», — сказал Чехову Лев Толстой, чувствуя в них романно-эпический разворот. Чуждый, как считал Тол­стой, жанру драмы. Сам он в «Плодах просвещения» преподал драма­тургам урок, как следует очистить действие от прямого повествования, включив его авторскими комментариями в традиционный список: «Действующие лица».

«Это нисколько не пьеса, и на «комедии» Чехова с замечательной яркостью сказалось роковое заблуждение, будто рамки драматического произведения совпадают с рамками романа», — писал театральный кри­тик А.Р.Кугель, один из участников провала чеховской «Чайки» в Алек­сандрийском театре в 1896 году. В рецензии на премьериый спектакль он не стеснялся в выражениях, браня автора, которому пришла «несча­стная», «дикая», парадоксальная мысль — подменить пьесу романом, «Смотреть такие пьесы и больно, и тяжело», — писал Кугель12.

Он страдал на премьерном представлении «Чайки» в Александ­ринке от «раздражающей антитеатральности» пьесы, ставшей, с его точ­ки зрения, виной ее провала.

Тогда же, в 1896-м, вынес свой приговор Чехову-драматургу и его «Чайке» Василий Иванович Немирович-Данченко в письме к брату: «Это скучная, тягучая, озлобляющая слушателей вещь [...] Это не пьеса. Сценического — ничего. По-моему, для Сцены Чехов мертв [...] Я скажу больше, Чехов не драматург. Чем он скорее забудет сцену, тем для него лучше. Он на ней не хозяин» (111.7:27).

И в «Плодах просвещения», премьере 1890 года, и в «Фоме», «кар­тинах прошлого» в трех действиях по повести Достоевского «Село Сте­панчиково и его обитатели», премьере конца 1891 года, Станиславский вплотную подходил по набору режиссерских приемов в своей палитре к возможности отмычки «антитеатральных» чеховских «Лешего», кото­рого собирались ставить в школе-студии Общества, и еще не написан­ной «Чайки».

Но пьесы Чехова никак не могли появиться в руках Станиславско­го - до Художественного театра, созданного творческим союзом Стани­

**228**

славского и Немировича-Данченко. Она на два года опередила рожде­ние новой театральной эстетики.

В 1896 году, на месяц позже провала чеховской «Чайки» в Петер­бурге в помещении Охотничьего клуба с безусловным успехом прошла премьера «Польского еврея» по ярко театральной пьесе Эркмана-Шат- риана, антиподной чеховским.

«Чехов? «Чайка»? Да разве это можно играть? Я ничего не пони­маю!» — говорил Станиславский Немировичу-Данченко в 1898 году, со­знаваясь в том, что Чехов ему чужд1,5.

И в самом деле чужд, если прочитать его режиссерский экземпляр «Польского еврея» и мемуарные странички в «Моей жизни в искусст­ве» о постановке «Польского еврея» в театре Общества искусства и ли­тературы.

Но одно только чтение режиссерского плана «Польского еврея»1"1 потрясает. У Немировича-Данченко были основания «дивиться» «пла­менной, гениальной фантазии» Станиславского, этому чуду природы и

* ко времени «Польского еврея» — сценического опыта.

В пьесе Эркмаиа-Шатриана Станиславский сыграл роль трактир­щика, бургомистра эльзасского местечка: ангела и злодея одновремен­но, благочестивого — и преступника, построившего счастье семьи на ко­шельке убитого им богатого заезжего торговца и срывавшегося к фина­лу в безумие.

Действие первого акта «Польского еврея» происходило в рождест­венскую ночь в сильную снежную бурю. Уже до поднятия занавеса в темном зале свистел и завывал ветер.

Ветер стучал ставнями и при каждом его порыве в стекла ударял снег, стекла дребезжали. Входившие в трактир с улицы стряхивали снег со шляп, с одежды, обуви, стуча ногами оземь. Веселье рождественской ночи — с хорошим вином, песнями, сальными шутками и хохотом под­выпивших гостей бургомистра, хозяина трактира, с ленивыми служан­ками, которых не дозовешься, — шло под аккомпанемент разгулявшей­ся стихии за окнами теплого, уютного кабачка.

Буря все не унималась, крутя снежные вихри, как в ту роковую ночь несколько лет назад, когда в шуме непогоды раздался топот копыт, отчетливо зазвучали на высокой йоте бубенцы, к трактиру подъехал экипаж, запряженный лошадьми, дверь распахнулась и на пороге по­явился человек, закутанный в шубу.

Fla следующий день лошадей и экипаж нашли в горах, а еврей с ме­шочком золота, подвязанным на кушаке под шубой, бесследно исчез.

В конце первого акта, когда зазвенели бубенцы, кто-то подъехал к дому и фигура неизвестного появилась иа пороге, или бургомистру все это померещилось, он упал в обморок.

**229**

Звон колокольчиков — лейттема бургомистра. Этот звон преследо­вал его, звенел в ушах, сводя с ума.

Во втором действии в эльзасском местечке гуляла богатая свадьба бургомистровой дочки мамзель Анеты и местного жандарма. Счастли­вая свадьба. Свадьба по взаимной любви.

Все уехали в церковь. Приболевший бургомистр остался дома. Из церкви доносился звон колокола. А бургомистру «в звоне церкви [...] чудился тонкий, сверлящий голову, серебристый звук колокольчика. И действительно, как будто вдали звенел звонок... А может быть, это толь­ко казалось. Нет! Слышен колокольчик... Нет! Ничего не слышно», — вспоминал Станиславский, игравший бургомистра, ту свою сцену чет­верть века спустя (1.4:210).

Из церкви свадьба хлынула в дом.

Еще в «Уриэле Акосте» Гуцкова, премьере начала 1895 года, Ста- ниславский-режиссер стал разглядывать лица в толпе. В массовых, на­родных сценах каждому из статистов писалась бессловесно-шумовая роль — с биографией, костюмом и определенным местом в общем ри­сунке мизансцен.

Для постановки сцены свадебного бала из второго акта «Польско­го еврея», расширенной в спектакле по сравнению с пьесой, Станислав­ский изучил быт, обряды и костюмы эльзасской деревни 1830-х, эльзас­скую народную музыку и песни. На сцене был живой оркестр. Мелька­ли лица невесты, ее родителей и жениха и массовидные лица статистов на празднике. Звучали отдельные голоса, голоса из хора — хористов и хористок-, подруг невесты, нотариуса, музыкантов, других местных жи­телей деревни, молодых и старых — всяких, каких можно было встре­тить на деревенской улице. Но это был всего лишь фон для первых сю­жетов спектакля, хотя и тщательно разработанный в сравнении с тради­ционным решением в театре массовых сцен.

Но в постановке кульминационного эпизода эльзасского бала ви­ден потенциал Станиславского — режиссера бала чеховского, вишнево- садского, еще не написанного, бала биполярного («танцуют - продан», как напишет о нем Мейерхольд), с отчаянной пляской хмельного купца Лопахина и его воплем: «Музыка, играй отчетливо!»

«Бал в самом разгаре, — писал Станиславский об эльзасском бале на свадьбе бургомистровой дочери Анеты. Лучше, чем он, никто из ре­цензентов о бале второго акта «Польского еврея» не написал. — Но вот все яснее и яснее, в созвучии с оркестром, слышится звон колокольчи­ка. Он все резче пробивает звук оркестра, все шире расплывается, точно вбирает в себя все остальные звуки, и наконец кричит один, до боли пронзительно, сверля голову, уши, мозг. Обезумевший бургомистр, же­лая заглушить колокольчик, умоляет, чтобы оркестр играл громче. Он бросается к первой попавшейся женщине и начинает вертеться в безум­

**230**

ном танце. Он поет вместе с оркестром, но колокольчик звучит все силь­нее, гуще и пронзительнее. Все заметили безумие бургомистра, переста­ли танцевать, стали жаться по стенам, а он все кружится в бешеном тан­це» (1.4:211).

Третий акт «Польского еврея» — вершина режиссера в профессии. Режиссера мощного полифонического мышления.

В мансарде своего дома измученный бургомистр пытался заснуть. Из щелей ставней-жалюзи в комнату глядела ночь. Бургомистр тушил свечу. На сцене и в зале на какое-то время воцарялась полная темнота. Внизу, на первом этаже догуливала свадьба. Музыка играла так громко, и гости так топотали в танцах, что на ночном столике дрожал и стучал о графин стакан.

В слуховых галлюцинациях несчастного складывалась «целая симфония из страшных звуков», постепенно свадебная песня под цер­ковный звон переходила в «погребальный мотив», и все действие до фи­нала акта пронизывал — пронзал — назойливо-зловещий звон коло­кольчика.

Из слуховых галлюцинаций, под их аккомпанемент рождались кошмарные видения. Сначала посередине комнаты из темноты вырисо­вывалась фигура еврея со связанными руками, как будто прикованного железными цепями к столбу. Потом, когда темнота истаивала и на сце­ну струился серо-зеленый свет, из стен, из-под комода — отовсюду вы­ползали силуэты черных призраков. Они рассаживались на авансцене на расставленных вдоль рампы стульях спиною к публике. А на месте фигуры убиенного в центре оказывался человек в черной мантии и в шляпе, напоминавшей судейскую.

Незаметно комната превращалась в суд.

Начинался допрос. Бургомистр отвечал точно в бреду, под гипно­зом, то шепотом, то плача, с быстро менявшимися ритмами.

Утром его находили мертвым.

Одно непонятно, как Немирович-Данченко разглядел в режиссере «Польского еврея» режиссера чеховской «Чайки»? Так при совпадении отдельных элементов метода: писательского — Чехова и постановочно­го — Станиславского разнилась их эстетика.

И еще одно странно.

В «Вишневом саде» через шесть лет совместной работы с Чеховым и с его драматургией Станиславский не справился с чеховским звуком «лопнувшей струны» — «точно с неба», пронзающим гамму разнообраз­ных конкретных звуков, пока не падал занавес. Он перекрывал у Чехо­ва звуки отдаляющиеся, прощальные — скрипучих рессор, колес, звон бубенцов, тех же, из «Польского еврея», вытесняемых глухим стуком топоров по деревцам, длящейся тишиной и кряхтеньем затихающего древнего Фирса, забытого и, видно, умирающего в заколоченном доме.

**231**

То ли Чехов и Немирович-Данченко окоротили фантазию Стани­славского, подчинив ее своей эстетике. То ли Станиславский не услы­шал в чеховском звуке предвестия трагедии, в которой утопали кон­кретные вишневосадские голоса. Но звуковой симфонии, которой он взял безумие в «Польском еврее» и которой можно было бы взять че­ховский звук «лопнувшей струны», замиравший на фоне удалявшегося звона бубенцов и цокота копыт, Станиславский в 1904- м не предложил.

$ 9|С $ $ $

Маманя Елизавета Васильевна ходила на все спектакли сына в Об­ществе и по-московски ахала, какой Костя великий актер.

В грим-уборную Станиславского после спектакля по пьесе Остро­вского «Не так живи, как хочется» заглянула бывшая арендаторша сце­ны в доме Гиицбурга близ памятника Пушкину madam Бренко и «очень хвалила» его за роль Петра.

Антрепренер Лентовский в 1896-м предоставил ему сцену Соло- довниковского театра и профессиональных актеров для постановок пьес Гауптмана «Ганнеле» и «Потонувший колокол». Он понимал, что Станиславский перерос рамки закрытых товарищеских вечеров для членов Общества искусства и литературы, доступных избранной — вы­сокопоставленной, богатой публике, и нуждается в широком зрителе.

Постаревший, потускневший, подверженный культу Бахуса, быв­ший маг и волшебник преподнес Станиславскому, как «достойнейше­му», сокровище, полученное в детстве от Щепкина: экземпляр первого издания «Ревизора» с дарственной надписью Гоголя Щепкину.

А Чехов второй половины 1890-х, кануна создания Художествен­ного театра, все еще относился к Станиславскому -- актеру и режиссеру

* с недоверием и неприязнью, при всем потеплении его к любителям из Общества искусства и литературы. Он видел в нем прежде всего богато­го купца, «с жиру» баловавшегося искусством.

Принадлежность к клану богатых московских купцов уже сама по себе была препятствием к хорошему отношению Чехова к Станислав­скому.

Истинный драматический артист, тот, кто жил искусством, был в представлении Чехова непременно идеалистом-бессребреником. Вроде Иванова-Козельского или Андреева-Бурлака, игравших у Бренко. Или вроде какого-нибудь спившегося провинциального комика или трагика, все равно, но непременно умирающего на подмостках. Как Свободин, актер на характерные роли, друг Чехова, Шабельский в коршевском

**232**

«Иванове», умерший на Александринской сцене в роли Оброшенова в «Шутниках» Островского.

Купец Алексеев-Станиславский ассоциировался у Чехова с Нико­лаем Александровичем, «тузом первой гильдии», что в первый раз бал­лотировался на должность городского головы в 1883 году и тогда же удостоился его «осколочной» заметки у Лейкина. Знаковая фигура го­ловы, олицетворявшая бескультурье и произвол власть имущих, стояла между Чеховым и Станиславским, мешая их сближению и тогда, когда чеховская «Чайка» уже ждала своего часа в Художественном. Чехов не­вольно переносил всем известные черты одного «канительного фабри­канта», его энергию и силу, но и его самодурство и его легендарное не­вежество на другого, еще малознакомого пошловатого любителя с той лее фамилией. Фактически заглазно. И не хотел отдавать в его театр свою пьесу, уже с треском провалившуюся в Петербурге в профессио­нальном театре и с лучшими в России актерами.

Исключение из числа богатых купцов, ему чужих, Чехов делал для Саввы Тимофеевича Морозова, главы Никольской мануфактуры, с ко­торым его свел Левитан, и для Варвары Алексеевны Морозовой, урож­денной Хлудовой, главы Тверской мануфактуры и гражданской жены Василия Михайловича Соболевского, редактора «Русских ведомостей». «Позер» Константин Сергеевич Алексеев, разодетый в костюмы, «сто­ившие тысячи», не вызывал его симпатии.

«Очень рад, что Морозов тебе понравился; он хороший, только слишком богат», — писал Левитан Чехову в январе 1898 года о Савве Тимофеевиче Морозове (11.8:720).

«Слишком богат...»

«Сегодня я обедал у В.А.Морозовой, необыкновенно богатой и симпатичной женщины. Подавали раковый суп со стерлядью», — сооб­щал Чехов Суворину о застолье у Морозовой (11.7:327).

«Необыкновенно богатой...»

Он бывал в доме Варвары Алексеевны и Василия Михайловича на артистических вечерах, которые любила устроить Варвара Алексеевна, и с удовольствием принимал предложения четы запросто пообедать у них в будний, семейный день,

История гражданского брака Морозовой и Соболевского описана в романе Боборыкина «Китай-город». Числясь вдовой Абрама Абрамо­вича Морозова, оставаясь Морозовой, наследницей тверских миллио­нов, Варвара Алексеевна купила для Соболевского газету «Русские ве­домости». До 1913-го — года своей кончины — Василий Михайлович был бессменным редактором-издателем «Русских ведомостей» и совла­дельцем типографии. Это был тот самый случай — один из множества в пореформенной России, когда купеческие деньги притягивали интел­лигентные силы Москвы. Соболевский, из разорившихся потомствен -

**233**

ных дворян, выпускник Московского университета, либерал, видел раз­витие России в повсеместном распространении образованности и куль­туры и много, в том числе и через свою газету, делал для этого.

Чехов в начале 1880-х, когда еще не был знаком с Соболевскм, штудировал «Русские ведомости», готовя фельетон «Осколки москов­ской жизни» для лейкинского журнала. В 1890-х он печатался у Собо­левского и зависел от него.

На страницах «Русских ведомостей» в 1897-м и произошла вторая заочная встреча Чехова с фамилией богатых купцов Алексеевых - Ста­ниславского и Николая Александровича, владельцев канительной фаб­рики «Владимир Алексеев». И такая же мимолетная, как и первая, - на страницах лейкинских «Осколков» в 1883-м, перед выборами Николая Александровича на пост городского головы. Чехов отдал Соболевскому рассказ «На подводе», а Соболевский попросил его убрать кусок, касав­шийся Н.А. Алексеева.

Рассказ Чехова «На подводе» с упоминанием трагической кончи­ны Николая Александровича — не о голове, а о молоденькой учительни­це. Добиравшаяся по ухабам и под окрики возницы в какую-то россий­скую глухомань, к месту своего нового назначения, учить деревенских ребятишек, она перехватила взгляд проезжего молодца. Один лишь взгляд, заставивший трепетать ее сердце и всколыхнувший всю ее се­ренькую жизнь. Вот и весь чеховский рассказик.

Задумано, наверное, было с какими-то важными для автора дета­лями, выражавшими его отношение к Н.А.Алексееву, «тузу первой гильдии», как к громогласно-самодовольной купеческой силе, во всем противоположной слабой и милой душе писателя трогательной учи­тельнице, обреченной на серенькую повседневность.

Редактор, часто уродовавший чеховские рассказы «из трусости», — считал Чехов, — так объяснил автору свою просьбу: «Одно местечко я бы просил Вас исключить или заменить чем-нибудь другим, — а имен­но об Алексееве. Оно, конечно, имеет значение в целом ходе рассказа, как дополняющее характеристику невежественной среды, с которой приходится считаться учительнице; но я боюсь, что именно этот разго­вор может шокировать или произвести тяжелое впечатление на близких покойного: у него осталась жена, дети, многочисленные родственники: удобно ли при этих условиях в московской газете, да еще такой, к кото­рой, с ведома многих, он относился необыкновенно враждебно, — напо­минать о печальном событии?» (11.9:488).

Соболевский не забыл «ведомый многим» конфликт либералов и либеральной газеты с московской властью, осуществлявшей программ­ные установки правительства Александра III и душившей свободу сло­ва. Но были, наверное, и другие причины, личные, семейные, связанные с Варварой Алексеевной, побудившие Соболевского исключить фраг­

**234**

мент о покойном Алексееве через несколько лет после рокового выстре­ла, прогремевшего в Думе. Василий Михайлович находился в полной зависимости от супруги-купчихи, фабрикантши. А Варвара Алексеевна не испытывала добрых чувств ни к Николаю Александровичу, ни к Кон­стантину Сергеевичу Алексеевым, людям ее круга. Может быть, не мог­ла забыть страшный проигрыш своего сына от первого брака Михаила Абрамовича Морозова, по-сумбатовски Джентльмена, кузену Стани­славского и Николая Александровича — Михаилу Николаевичу Бос­танжогло. Инородец, греко-турок Михаил Николаевич оттяпал у Миха­ила Абрамовича за карточным столом за одну ночь баснословную по тем временам сумму в миллион с лишним рублей.

Такое не забывается.

Об этом страшном проигрыше шумела вся Москва.

Что-то еще, кроме идеологии, стояло между Алексеевым и «Рус­скими ведомостями». Какие-то внутриклановые разборки.

Редактор не мог не считаться с женой. Он не хотел, чтобы его газе­та хотя бы устами проходного чеховского персонажа — вымышленного возницы, распространяющего городские слухи, — сводила счеты Варва­ры Алексеевны и Михаила Абрамовича Морозовых с Алексеевыми, вы­разив пренебрежение к покойному голове пусть и легким намеком на его непроходимое невежество и самоуправство.

«Русские ведомости» отличались благородно-сдержанным тоном,

* вспоминал Немирович-Данченко в мемуарах «Из прошлого», напи­санных в 1930-х.

Этом благородству Чехов знал цену: «У нас есть единственная приличная и платящая газета — это «Русские ведомости», но газета, битком набитая, сухая, стерегущая свой несуществующий тон и призна­ющая в людях прежде всего фирму и вывеску...»1’’ Но с редактором по поводу сокращений не спорил. Он привык к этому варварству в юмори­стических журналах, считавших каждую строчку лишней.

Должно быть, для него как раз этот фрагмент об Н.А.Алексееве не был принципиальным. Он не разрывал ткани повествования. Уступая Соболевскому, Чехов внес изменения в текст, отданный в «Русские ве­домости». Видимо - в диалог учительницы и возницы. Какие — неизве­стно. Но в рассказе «На подводе» осталась безобидная для покойного и его родственников короткая реплика возницы об убийстве Н.А.Алексе­ева. Реплика, не задевавшая ничьей чести: «А в городе чиновника одно­го забрали. Отправили. Будто, идет слух, в Москве с немцами городско­го голову Алексеева убивал».

Немецким следом в убийстве Николая Александровича как совсем фантастическим вымыслом Чехов, наверное, по обыкновению своему, уводил читателей от реальных фактов. Скорее, так. Но и им стоит за­няться особо.

**235**

И с компаньоном Станиславского по проекту нового Художествен­но-общедоступного театра, с писателем Немировичем-Данченко у Вар­вары Алексеевны Морозовой были свои счеты.

Немирович-Данченко, как и Боборыкин в романе «Китай-город», коснулся истории Варвары Алексеевны и Соболевского. Один из геро­ев пьесы Немировича-Данченко «Цена жизни» — писатель Солончаков получал от богатой фабрикантши Клавдии Тимофеевны Рыбницыной в дар, как приданое к брачным узам, издательское дело, купленное на ее деньги. Почему-то П.А.Бурышкин утверждает в мемуарах «Москва ку­печеская», что Немирович-Данченко в одной из ролей в «Цене жизни» вывел, хотя и без портретного сходства, но весьма узнаваемо и при этом карикатурно, не Варвару Алексеевну, а ее невестку Маргариту Кирил­ловну, жену Михаила Абрамовича Морозова, урожденную Мамонтову. Ту самую, что гостила у тетки своей Веры Николаевны Мамонтовой- Третьяковой, супруги Павла Михайловича, на ее сапожииковской даче в Куракине по соседству с алексеевской Любимовкой.

Маргарита Кирилловна, двоюродная племянница Саввы Иванови­ча Мамонтова и Веры Николаевны Третьяковой, субсидировала рели­гиозно-философские издания в Москве и Петербурге.

Сегодня вся эта бытовая и человеческая конкретика в романах и пьесах писателей, работавших методом экспериментального наблюде­ния, узнаваемая современниками, утрачена.

И у Немировича-Данченко, отдававшего должное цивилизован­ным купцам, проскальзывало в «Цене жизни» негативное к ним отно­шение, как и у Чехова - к Николаю Александровичу Алексееву в рас­сказе «На подводе», замеченное Соболевским.

«Можно лишь пожалеть, что Немирович-Данченко отдал дань прежнему шаблону: занятия философией не купеческого ума дело», — вступался Бурышкин за свое и морозовско-мамонтовско-третьяковско- алексеевское сословие (1.15:34 — 35). Цивилизовавшийся к концу XIX века слой московского купечества, считал Бурышкин, и был прав, — это не только деньги. Оно заметно продвинулось вперед и в пропаганде рус­ского и западноевропейского изобразительного искусства, и в интел­лектуальном освоении и пропаганде русской религиозной идеи, зани­мавшей самые светлые умы русского интеллигентного общества.

В канун открытия Московского Художественно-общедоступного теа­тра Варвара Алексеевна Морозова сквиталась и со Станиславским, родст­венником Николая Александровича Алексеева, и с Немировичем-Данчен­ко, задевшим своей карикатурой честь ее семьи и ее клановое самолюбие.

Крупная московская благотворительница, состоявшая в пайщиках Филармонического общества, где на драматических курсах преподавал Немирович-Данченко, Варвара Алексеевна отказала Станиславскому и Немировичу-Данченко в финансовой поддержке их проекта, за которой

**236**

основатели Художественно-общедоступного театра к ней обращались. Не захотела войти в число пайщиков театра. И вовсе не из соображений непрестижности этой затеи для ее сана и репутации, как думал Немиро­вич-Данченко. А из-за личных обид на того и на другого.

Одержимые идеей создания нового театра в Москве, Станислав­ский и Немирович-Данченко не просчитывали всю городскую москов­скую ситуацию до конца.

Немирович-Данченко обращался к Варваре Алексеевне за матери­альной поддержкой и весной 1899 года, по завершении первого сезона Художественного театра. «Царь Федор Иоаннович» и чеховская «Чай­ка» принесли театру творческий успех, успех громадный, сенсацион­ный, но сезон прошел с финансовыми убытками. Немирович-Данченко фиксировал «грустные цифры — сорок шесть тысяч рублей долга». «И опять, как год назад, у Варвары Алексеевны Морозовой слова застыва­ли на губах», — недоумевал ои после визита к ней (111.2:206).

Ие простила московская благотворительница обидчиков.

Трудности поджидали основателей и в вопросах репертуара.

Чехов ие хотел отдавать Алексееву и Немировичу-Даиченко свою «Чайку».

Мало того, что он вообще зарекся писать и ставить свои пьесы после петербургского шока. И с неприязнью относился к Станиславскому — Алексееву. Он с недоверием относился к самому проекту как частного, так и общедоступного театра в Москве, создаваемого на купеческие деньги.

Те из богатых купцов, кто «с жиру» заводил собственные театры и оркестры, еще в 1880-х попадали в его юморески.

«Русский человек любит не только покушать и выпить, но и поощ­рять искусства», — писал ои, узнав из газетного сообщения в тех же «Русских ведомостях», «битком набитых» информацией, о создании в Москве частной оперной труппы С.И.Мамонтова (11.4:144).

«Частную оперу» Мамонтова Чехов воспринимал лишь как явле­ние «частной» жизни богатого барина, как учреждение для услады до­машних, поставленное иа «семейную йогу». А сам Мамонтов, инициа­тор культурной акции, открывшей России Шаляпина и других выдаю­щихся певцов, представал в заметке Чехова властным миллионщиком, который может все купить и все выкупить, но не может одного: собрать из любителей и дилетантов, получивших музыкальное образование на домашних спектаклях, настоящих оперных певцов.

Как ошибался Чехов-юморист, каким поверхностным, «верхушеч­ным» оказалось его «осколочное» перо.

«Купеческие деньги» были поводом для всеобщих насмешек и над Станиславским, «образованным купцом» с душой, «отравленной эсте­тикой», начиная с театра Общества искусства и литературы.

**237**

Подобно Михаилу Абрамовичу Морозову, Джентльмену, герою од­ноименной сумбатовской пьесы, Станиславский стал персонажем пье­сы А.Ф.Федотова, изображенным карикатурно16.

«Первая гильдия» Алексеевых следовала за ним и в Художественном теат­ре. В момент открытия театра пресса издевалась над ним - джентльменом купеческой породы, «московским толстосумом», взявшимся хоронить труп Мельпомены. Московской первой гильдии купцу г. Алексееву захотелось стать «российским первой гильдии антрепренером». Он основал в Москве «первой гильдии Художественный театр»,- писал Дорошевич в своей рубрике «На кончике пера» в «Московском листке», предсказывая, что подобные Алексееву «купцы новейшей формации», даже если начнут служить самым возвышенным принципам, все равно внесут в него наследственную черточку самодурства

От того же Дорошевича в его фельетоне после премьеры «Венеци­анского купца» по Шекспиру он получил очередную насмешку: «мос­ковский первой гильдии комментатор Шекспира».

Даже Качалов, еще актер Казанско-Саратовского товарищества оперных и драматических артистов под управлением М.М.Бородая, слышал в 1900-м о Художественном, что основатели его «денег нахвата­ли у купцов московских и мудрят для своей потехи»17.

И над «общедоступностью» на вывеске частных театров Чехов ус­пел поиздеваться в «Осколках». Еще в 1885-м он писал у Лейкина об общедоступном театре антрепренера Щербинского. Этот театр открыл­ся в конце 1885-го в доме Гинцбурга на Тверском бульваре близ памят­ника Пушкину, в помещении бывшего театра Бренко перед тем, как его занял театр Общества искусства и литературы.

Чехов понимал «общедоступность» не в том смысле, что в театр мо­жет прийти любой - «олимпийские боги и кучера, музы и прачки», каким он был задуман Станиславским и Немировичем-Данченко, а совсем в ином — как всем бездарностям «доступный» театр: «Кто хочет, тот и по­ступает на сцену, будь он хоть сосиска, хромая лошадь, покойник, факир... Было бы только желание, о талантах же и прочем нет разговора» (II.4:174).

С этими представлениями о Станиславском - «канительном фаб­риканте», кузене покойного Николая Александровича Алексеева, «туза первой гильдии», Чехов пришел в Художественно-общедоступный. Он не верил, как и Дорошевич, в купца, пусть и «самого полированного», «с жиру» балующегося сценой и распахнувшего двери нового театра для бесталанных, дилетантов.

\* \* \* \* \*

Немирович-Данченко силой приволок Чехова в Художественно- общедоступный, втащив его «Чайку» на эрмитажную сцену в Каретном ряду.

**238**

Станиславскому и в голову бы не пришло обратиться к «малосим­патичному» беллетристу за пьесой, к тому лее проваленной император­ской сценой.

Он и не думал ее читать.

Она не входила в круг его чтения, состоявший главным образом из переводных пьес. «Как все, я читал иностранных авторов и мало инте­ресовался своими» (1.5:569), — каялся Станиславский, припоминая свою тогдашнюю купеческую «косность», отделявшую его от Чехова и плеяды беллетристов его поколения.

Из русских драматургов он ставил покойных Писемского, Досто­евского и Островского и здравствовавшего Толстого, почти классиков. «А к современным авторам был равнодушен. В его театральные расчеты они совсем не входили. Рассказы Чехова он, конечно, знал, но как дра­матурга ие выделял из группы знакомых его уху имен Шпажинского, Сумбатова, Невежина, Гнедича», — вспоминал Немирович-Данченко о том, как в 1897 году он обсуждал со Станиславским репертуар их буду­щего театра (Ш.2:115).

«Мои тогдашние литературные идеалы продолжали оставаться до­вольно примитивными», — чистосердечно признавался Станиславский, оглядываясь на себя дочеховского (1.4:266). Как ни выбивал из него Ни­колай Александрович Алексеев «слабость», недостойную настоящего купца, он оставался самокритичным.

Немирович-Данчеико был для него абсолютным литературным ав­торитетом. Именно поэтому, заключая творческий союз с Немирови­чем-Данченко перед открытием Художественно-общедоступного, он от­дал Владимиру Ивановичу полное и безусловное литературное veto — решающий голос в выборе и трактовке пьес. Ему самому принадлежало полное и безусловное право решать все вопросы постановки, декора­ций, мизансцен, выбора средств и способов сценической выразительно­сти. И «Чайки» в том числе. Тут Немирович-Данченко доверял Стани­славскому абсолютно.

«К стыду своему, я не понимал пьесы» (11.21:306) — Станислав­ский не скрывал, а Немирович-Данчеико и сам видел это по напряжен­ности взгляда Станиславского, когда они беседовали об авторе.

«В данной пьесе — Вам карты в руки. Конечно, Вы знаете и чувст­вуете Чехова лучше и сильнее, чем я» (1.8:276), — говорил Станислав­ский Немировичу-Данченко, прислушиваясь к нему как к опытному литератору и драматургу, репертуарному на казенной сцене, и как к дру­гу Чехова, человеку одного с ним роду-племеии, ему, фабриканту с ог­ромным запасом впечатлений из быта московских верхов, мало знако­мого.

Один день они говорили о Чехове и «Чайке» с утра до позднего ве­чера. Вернее, говорил Немирович-Данченко, а Станиславский что-то

**239**

записывал. Он слушал «с раскрытой душой, доверчивый», — вспоминал Немирович-Данченко сорок лет спустя (111.2:155). «Мы с Алексеевым провели над «Чайкой» двое суток, и многое сложилось у нас так, как может более способствовать настроению (а оно в пьесе так важно!). Особливо первое действие», — отчитывался Немирович-Данченко пе­ред Чеховым, благодарный ему за его дозволение играть «Чайку» на открытии Художественно-общедоступного (111.5:143 — 144).

Его удручала литературная необразованность Станиславского. Но он был уверен в том, что «гениальная фантазия» Станиславского спра­вится с его растерянностью перед пьесой. «Мое с Вами «слияние» тем особенно ценно, что в Вас я вижу качества — художника par exellence, которых у меня нет. Я довольно дальновидно смотрю в содержание и его значение для современного зрителя, а в форме склонен к шаблону, хотя и чутко ценю оригинальность. Здесь у меня нет ни Вашей фанта­зии, ни Вашего мастерства», — писал Немирович-Данченко Станислав­скому, видя в установленном разделении прав veto оптимальное условие их «слияния» (Ш.5:121).

Зарядившись от Немировича-Данченко «влюбленностью» в «Чай- > ку», хотя все еще не очень понимая ее, Станиславский приступил к ре­жиссерской работе над ней. И, поражавший всех и Немировича-Дан­ченко способностью к саморазвитию («Я никогда не видел человека, ко­торый был бы способен к такому быстрому духовному росту»), «пошел вперед гигантскими шагами...»1 Вперед — навстречу Чехову.

В середине августа 1898 года он уехал в алексеевское имение под Харьковом, чтобы вдали от суеты, связанной с открытием театра, ос­таться наедине с пьесой, обдумать московские беседы с Немировичем- Данченко и те уточняющие соображения, что летели к нему в Григоров- ку пространной почтой из Москвы. Расстояние не было помехой для их «слияния».

Ему предстояло до начала репетиций «Чайки» написать ее режис­серский план. Опытный режиссер, он уже выработал этот свой прием, как чеховский Тригорин — свой, писательский, основанный на экспери­ментальных наблюдениях, внесенных в записную книжку.

Видимо, перед отъездом Станиславского Немирович-Данченко сильно озаботил его необходимостью передачи настроения, которое, по его мнению, «так важно!» в пьесе. «Особливо» в первом действии. Не зная, с какого конца подступиться к плану, начав «наобум», «на авось»,

* он начал с «настроения», привычно, еще с «Фомы» переводя повест­вовательно-изобразительный пласт, который он вычитывал в «Чайке», в светозвуковой ряд: «Пьеса начинается в темноте. (Августовский) вечер. Тусклое освещение фонаря, отдаленное пение загулявшего пьяницы, от­даленный вой собаки, кваканье лягушки, крик коростеля, редкие удары отдаленного церковного колокола — помогают зрителю почувствовать

**240**

грустную, монотонную жизнь действующих лиц. Зарницы, вдали едва слышный гром. По поднятии занавеса пауза секунд 10» (1.11:55).

Пение загулявшего пьяницы, вой собаки, удары церковного коло­кола, пауза до поднятия занавеса — это он умел. Это не было для него ново. Он владел техникой света и звука как средствами образно-худо­жественной выразительности.

С первой строчки плана, начав «наобум», «на авось», он попал в че­ховскую тональность -- монотона.

Во вступительной ремарке Станиславского к режиссерскому пла­ну первого чеховского действия все — в полсилы, в ползвука, в полтона: освещение — тусклое, пение — гаснущее, удары — редкие, гром — едва слышный и тоже вдали. И пауза — при полутемной сцене. Все это - от московских внушений Немировича-Данченко, переложенных на сцени­ческий язык театра Общества искусства и литературы.

Настроение пьесы, которым озаботил его Немирович-Данчеико и которое он почувствовал в «Чайке», еще не понимая ее, вывело его за стены дома — в парк и дальше, за пределы парка — в деревню, откуда до­носилось пеиие, как в «Фоме», и еще дальше — в первом акте под луну, во втором — под солнце, а в четвертом — под дождь, навевавший тоску. Как в «Польском еврее», только вместо зимы иа сцене была осень.

Первый акт у Чехова — это колдовское озеро, летний вечер, заход солнца, лунная ночь и треплевский спектакль.

Второй акт — полдень, крокетная площадка, разговоры о том о сем, чтение вслух, рыбная ловля и романы, романы, романы с исповедями, неразделенными чувствами и ревностью. Они тянулись из прошлого, вспыхивали в настоящем и перекрещивались.

Весь второй акт у Станиславского пронизывал полуденный зной.

В третьем акте царила предотъездная суета.

Два года между третьим и четвертым действиями приходились на антракт.

В четвертом акте Станиславский возвращался к монотону. Чет­вертый акт у него — поздняя, ненастная осень. Вечер в непогоду, завы­вающую за окном. За сценой шумели ветер и дождь. Шум усиливался, когда кто-то отворял дверь в парк. Медведенко, выходивший во двор, возвращался «продрогший»; Медведенко «прозяб», — писал Стани­славский. Приехавшие из города снимали в прихожей боты, калоши, стряхивали зонты, мокрую одежду, подобно тому как в «Польском ев­рее» приходившие в трактир с мороза стряхивали снег. За стенами до­ма была другая жизнь. В печи потрескивали дрова, освещая комнату красноватыми отблесками пламени. «Хотелось кутаться в платок», — запомнил Симов реплику, брошенную Книппер, ученицей Немировича- Данченко по Филармоническому училищу. Она играла роль Аркади- ной. Симов оформлял первые два экстерьерные акта «Чайки» с озером

1. **Бродская, том 1**

**241**

и парком у дома. Интерьеры третьего и четвертого действий решались из подбора.

И в Обществе искусства и литературы при работе с дочеховской драмой, разделенной на акты, явления и эпизоды, Станиславский не уводил действующих лиц в никуда и не выпускал на сцену ниоткуда, стремясь сделать сценическое действие непрерывным, не распадаю­щимся на отдельные куски и мизансцены, — повествовательным. И ес­ли Станиславский, выработавший и этот свой прием, умел открыть им как ключом дочеховскую драму, то Чехов, новаторски вносивший в свою драму элемент повествования, кантилены в движение, в развитие действия, лишь облегчал Станиславскому мизансценирование.

Прислушиваясь к Немировичу-Данченко, к его пониманию атмо­сферы, пронизывавшей монотонную повседневность чеховских персо­нажей, Станиславский шел к Чехову как художник par exellence, которо­го так ценил в нем Немирович-Данченко, открывая и в Чехове — худож­ника. Бунин в споре с интеллектуалами Мережковским и Гиппиус опре­делял художественный гений Чехова как его обостренное непосредст­венное чувство живой жизни. Мережковскому и Гиппиус казалось, что эта непосредственность в творческой манере Чехова переизбыточна, они считали ее серьезным недоразвитием Чехова-художника. Гиппиус укоряла Чехова в своих критических статьях о нем в журнале «Новый путь» как писателя «момента», не ощущавшего «вечности».

Качественная общность дарований Чехова и Станиславского — ху­дожников par exellence, способных воссоздать - сотворить в своих сочи­нениях живую жизнь, непрерывно меняющуюся в каждый данный миг,

* и скрепила в конце XIX века творческий союз писателя и режиссера поверх всех барьеров, их разъединявших: социальных, характеров, ин­дивидуальностей, сфер творческой реализации - литературы для одно­го и сцены для другого. Тут они были созданы друг для друга.

Сочиняя режиссерскую партитуру «Чайки», Станиславский сов­сем не думал о том, какого автора и что он ставит: драму, комедию или трагедию.

Собственно, и Чехов не втискивал свою пьесу в комедийный жанр, назвав ее комедией. Он писал жизнь, в которой есть и драма, и комедия, и трагедия.

Следуя в режиссерском плане за чеховской фабулой и ее перипе­тиями, Станиславский, действуя своим методом, впервые осознанно примененным в «Плодах просвещения» Толстого, опрокидывал, возвра­щал сюжет, взятый Чеховым из реальной жизни, обратно в ту же житей­скую «пошлость», как говорил Чехов о житейских буднях, не преобра­женных искусством. Точно так же открывал чеховские пьесы и Немиро­вич-Данченко, понимая, в отличие от Станиславского, их новаторскую суть: «Фабула развертывается, как в эпическом произведении, без тех

**242**

толчков, какими должны были пользоваться драматурги старого фасо­на, — среди простого, верно схваченного течения жизни», — формули­ровал он позднее (V.10:133).

Идя к Чехову исключительно от чувственного восприятия матери­ала жизни, подсказавшего Чехову «Чайку», Станиславский попадал — в свою собственную дачную любимовскую повседневность.

Она оказалась адекватной чеховской в «Чайке».

А там, где говорило непосредственное чувство жизни Станислав­ского, ему в театре не было равных.

Каждое лето от своих шести лет проводивший в Любимовке, он знал эту жизнь у воды с зелеными берегами, с прогнившими мостками для рыболовов, со свиданиями в парке под луной и прогулками вдоль полей, залитых зноем.

Он знал эту жизнь в загородном доме со старым запущенным пар­ком; с его аллеями и дорожками; с деревянными скамейками, разбро­санными в тенистых уголках и на полянах на берегу подмосковной Клязьмы среди раскидистых вязов и тополей; с деревянными столами, врытыми в землю; со скамьями покоем вокруг них и с уютными гамака­ми между двумя березками или соснами.

Он знал до мелочей всю эту неолитературенную реальность с ли­рикой дачных будней и суетой приездов и отъездов, выбивавших из мо­нотона.

Он ие мог бы сформулировать, как поэты-декаденты, как молодой Брюсов например, что в настроении проявляет свою жизнь душа. Душа человека и душа природы. Но он знал по себе, как влияет на душу свет уличного фонаря или ручного фонарика в полутьме, или свет настоль­ной лампы, или каминного огня, или свечки. Или луны. Или солнца. Или завывание ветра и шум дождя.

Ои знал, как влияет на душу природа, и, сочиняя режиссерский план «Чайки», шел от себя, заставив средствами театра — всем спектром режиссерской техники, наработанной в театре Общества искусства и литературы, — природу на сцене жить, дышать, как человека, чья душа томилась в предвечерних сумерках или воскресала с первыми лучами солнца, распрямляясь, освобождаясь от «невдуха», которому была под­вержена, и ликовала в полдень.

Тут Станиславский смыкался с Чеховым, с его словесной живопи­сью, не расшифровывая ее, не поверяя алгеброй гармонию.

Как аналитик он не справился бы с поэзией «Чайки».

Одолеть ее прозу, ее повествование, ие давшееся Александринке, — ее «антитеатральность», как считал Кугель, — и чеховские типы он был готов.

**243**

16\*

Актер-любитель и режиссер, он знал актрис типа Аркадиной, коры­стно рассчитывавших получить от писателя «приличный водевиль» или мелодраму, вроде тех, что шли у Лентовского, у Корша и в провинции.

И с сыном артистки, непризнанным юным поэтом, сочинившим и поставившим на импровизированной домашней сцене свою пьесу «Ми­ровая душа», его перо справилось.

В спектакле многое взял на себя Мейерхольд, сокурсник Книппер по драматическим классам Филармонического училища, ученик Неми- ровича-Данченко. Мейерхольд играл Треплева «в лирическом тоне», «мягко» и «трогательно» и был «несомненный дегенерант», — свиде­тельствует Немирович-Данченко, не принимавший декадентского дви­жения в русской литературе. «Пропитанный» Чеховым и декадентской поэзией, Мейерхольд в роли Треплева был несомненным, достоверным молодым поэтом конца века, нервным, страдающим от непризнания, склонным к депрессии.

И с чиновником судебного ведомства Сориным, поклонником та­лантов, у Станиславского не возникло проблем.

Владелец подмосковной Любимовки, дома и приусадебного хозяй­ства с теплицами, конюшнями, каретным сараем и другими дворовыми постройками, он знал семьи управляющих имением.

И докторов вроде Дорна знал. Они жили рядом с алексеевской Любимовкой при Комаровской лечебнице, которую построил его отец для бедных солдат, пострадавших в русско-турецкой войне. Любители искусства, они играли в летних спектаклях Станиславского, а потом доктор Костенька Соколов женился на Зине, старшей из сестер Стани­славского.

Глядя из окна алексеевского имения под Харьковом на расстилав­шуюся перед глазами степь, опоэтизированную Чеховым, раздумывая над чеховской «Чайкой», Станиславский отчетливо представлял себе и любимовские чаепития на воздухе, и подмостки, которые они с Володей оборудовали «для музыки» — для вечерних концертов с иллюминация­ми и фейерверками над водой. Тогда между двумя деревьями на берегу Клязьмы натягивали холщовый занавес, рассаживали перед ним лицом к реке всех своих и тех, кто приходил в Любимовку из соседних дере­вень, и стремились к тому, чтобы представление было похоже па эрми­тажные феерии Лентовского — с огнями, полетами, превращениями.

Он вспомнил смех, оживление, гомон зрителей — финогеновских, комаровских, тарасовских и куракинских дачников, собиравшихся на их концерты, иллюминации и фейерверки.

Вспомнил процессии с фонарями в ночи, когда они, разгоряченные зрелищем, расходились по домам по окончании представления.

Вспомнил и свое волнение — участника домашних спектаклей в любимовском театре, возню с костюмами, с пиротехникой, последние

**244**

приготовления, волнение брата Володи, сестер Зины и Нюши, кузин Саши и Лены Бостанжогло, молоденьких, еще незамужних, и восход лу­ны над горизонтом, и ее отражение в воде.

И не было ничего сверх обычного в чеховской «Чайке», если со­брать все любимовские впечатления Станиславского, что поставило бы в тупик его фантазию. Никакой загадки в пьесе Треплева «Мировая ду­ша» и никакого символизма в монологе Треплева, бросающего к ногам Нины Заречной убитую птицу, он не находил.

Да и у Чехова, казалось Станиславскому, не было склонности ни к отвлеченным сентенциям, ни к символам, которые видели в чеховской «Чайке» сторонники «нового искусства», искусства Надсона, Брюсова, Бальмонта, других поэтов-декадентов, последователей Метерлинка. Он не подозревал об интертекстуальных связях строчек Треплева, сочинен­ных Чеховым, с декадентской поэзией, русской и западной, находив­шейся в центре литературной полемики 1890-х и зашифрованной в че- ховско-треплевской «Мировой душе». Он не включался в нее точно так же, как не включался в полемику вокруг толстовских «Плодов просве­щения», задевшую и Чехова с Немировичем-Данченко.

Станиславский строил в чеховской «Чайке», сочиняя ее режиссер­ский сценарий, свой, любимовский мир. И только. Без какой бы то ни было многозначительности. Он ставил треплевскую пьесу «Мировая душа», как ставили бы они с Володей домашний любительский спек­такль, ие задумываясь ни о жанре, ни о философии треплевской пьесы- поэмы, ни о ее поэтической красоте, ни, тем более, об отношении Чехо­ва к поэзии декадентов.

В этом была его сила.

И его слабость.

Но сначала о силе.

Треплевская «Мировая душа» шла у него среди зелени парка у воды.

Эстрадка, как и в Любимовке, обозначалась раздвижным холщо­вым занавесом.

Его могли натянуть между деревьями.

Как оно было в спектакле, неизвестно. Фотографий первой редак­ции «Чайки» 1898 года не сохранилось.

За живописным задником, написанным Симовым для первого ак­та с озером и силуэтом дома Нины Заречной на другом берегу, постави­ли движущийся круглый фонарь с цветными экранами. Фонарь имити­ровал луну, выплывавшую из багрово-красного заката. Все в точности по тексту «Мировой души», как если бы он принадлежал Чехову, а не Треплеву, без отступлений от него, кроме перевода текста на язык сце­ны, перевода почти буквального: «И эта бедная луна напрасно зажигает свой фонарь».

**245**

Нину, читающую на подмостках треплевского театрика под луной поэму-монолог «Мировая душа», Чехов усадил на «большой камень» и одел во все белое.

Сочиняя mise еп scene треплевского спектакля, Станиславский не мудрствовал ни над философским камнем, ни над Мировой душой, об­ратившейся к людям и тварям, ни над апокалиптическим прогнозом Мировой души, завершающим монолог. Он ставил на площадку стол, на стол стул или табурет, все это покрывал темной материей, в полутьме она должна была напомнить мох, усаживал на это сооружение Нину в белых одеждах, распустившую волосы, и накрывал ее легким прозрач­ным тюлем.

Нина Заречная, барышня с другого берега, начинающая актриса-лю­бительница, играла роль Мировой души в треплевском спектакле. И все.

А дальше с помощью света, звука и нехитрой сценической техни­ки, используя рабочих сцены и осветительную аппаратуру, Станислав­ский погружал зрителей треплевской пьесы-поэмы в ночную жизнь лю­дей и тварей, к которым обращалась Нина.

Эта мизансцена и‘все сценические эффекты — шумовые, световые

* были размечены в его режиссерском экземпляре чеховской «Чайки».

Когда Нина говорила о блуждающих болотных огнях, — в кустах прятались люди с зажженными фитильками на тонких проволоках и то поднимали, то опускали их.

Когда Нина говорила о «страшных, багровых глазах дьявола», от­ца вечной материи, — две красные точки давала «симметрическая бата­рейка», которую вставляли в глаза совы из «Потонувшего колокола».

Не стоит повторять, что зрители треплевской «Мировой души» — Аркадина, Тригорин, Сорин, Шамраевы, Дорн и Медведенко — сидели на садовой скамейке вдоль рампы спиной к зрительному залу и лицом к эстрадке. Лицом к эстрадке — как же еще, если действовать в логике жизни? «Четвертая стена» замыкала действие на сцене в «Чайке», со­единяя ее зрителей, зрителей Художественного театра, со зрителями «Мировой души».

По команде режиссера осветители убавляли свет рампы, освещав­ший скамейку вдоль нее, зажигали луну — движущийся круглый фо­нарь за задником, и на занавесе треплевского театрика возникали — в соответствии с режиссерским планом - «китайские тени», отбрасывае­мые фигурой Нины.

Станиславский запомнил чувство страха, когда он, Тригорин, в полной темноте сидел на скамейке на самом краю маленькой эрмитаж­ной сцены, обрывавшемся в зрительный зал.

Когда при выключенной из действия скамейке раздвигался зана­вес треплевской эстрадки, фигура Нины оказывалась в фантастическом пространстве между луной и зрителями «Чайки».

**246**

А когда начиналось представление «Мировой души» и покрывало спадало на распростертые руки Нины, образуя у контуров ее фигуры нечто вроде крыльев, трепещущий лунный столб в отблесках краснова­того заката как бы подхватывал прозрачный женский силуэт, летящий в ночь над озером и над лужайкой, напоенной живой жизнью стрекочу­щих тварей. Все, как записано во вступительной режиссерской ремарке к первому действию.

Лица Нины против лунного света не было видно. Но Станислав­ский дал Нине крылья, и еще не подстреленная птица пророчила в треп- левском монологе, лишенном у Станиславского отвлеченности, фило­софии, не апокалипсис, а свое и Треплева отчаяние последнего акта.

В четвертом акте, при повторе, это отчаяйие перечеркивало турге­невскую концепцию чеховского финала «Чайки» — «неси свой крест и веруй».

Но Станиславский в первом действии не заглядывал в финал. А настроение, навеваемое треплевской «Мировой душой», совпадало с на­строением лунной ночи на берегу колдовского озера. С настроением, так важным Немировичу-Данченко, посредничавшему между Стани­славским и Чеховым. Спектакль Треплева, даже не оконченный, сорван­ный бестактной репликой Аркадиной: «Это что-то декадентское», был частью поэтичной атмосферы первого акта «Чайки» Станиславского. Режиссер поддержал ее и игрой света и теней, и звуками, и паузой, и ми­зансценой, одушевившей поэзию пьесы Треплева и продлившей ее до конца акта. Тригорин, обладавший, как и Чехов, талантом пейзажиста в литературе, подходил к эстрадке и долго-долго не отрываясь смотрел на луну и на озеро, стоя спиной к зрительному залу, и зал смотрел на кра­соту природы вместе с ним — его зачарованными глазами. Выдержав длинную паузу, Тригорин вынимал записную книжку и быстро-быстро что-то записывал.

На премьере «Чайки» в Александринке монолог декадента Трепле­ва в исполнении Нины — В.Ф.Комиссаржевской вызвал смех. Когда Нина завернулась в простыню и стала декламировать, «стоял стон от злобного, мстительного, уничтожающего смеха, — вспоминал Кугель. — Было жутко. Казалось, что мы все сошли с ума...»19

«Эта простыня, сцена якобы сумасшествия заставляет смеяться»,

* писал тогда же, в 1896-м, Василий Иванович Немирович-Данченко брату (111.7:27).

Весь зрительный зал петербургской премьеры «Чайки» поздней осенью 1896-го встал в едином мстительном порыве на сторону Аркади­ной, сорвавшей треплевский спектакль посреди монолога Нины. Не­винная реплика провинциальной актрисы, зрительницы «Мировой ду­ши», поставленной режиссером Александринского театра Е.П.Карпо­

**247**

вым, наполнилась злым недоброжелательством, повисшим в угрожаю- ще-душной атмосфере императорского зала.

Вместе с треплевским спектаклем в Александринке 1896 года про­валилась и чеховская «Чайка».

Московские зрители, заколдованные красотой озера, в отличие от петербургских, смотрели треплевскую «Мировую душу», поставленную Станиславским, с сочувственным вниманием. Как и Тригорин — Стани­славского. Он перетянул их на свою сторону, обеспечив успех треплев­ской поэмы и чеховского спектакля.

Режиссерский план «Чайки», присланный из Григоровки в Моск­ву к осени 1898-го, к началу первого сезона в Художественном, Немиро­вич-Данченко одобрил: «Много бесподобно, до чего я не додумался бы. И смело, и интересно, и оживляет пьесу», — отвечал ои Станиславско­му, получив mise еп scene (111.5:145).

И Чехову присланный Станиславским режиссерский план «Чай­ки» понравился: «Mise еп scbne удивительная, еще небывалая в России» (11.8:272). И, с таким трудом согласившийся на постановку своей «зло­счастной» пьесы Алексеевым и Немировичем-Даиченко, он уже радо­вался ей. Саму же режиссерскую партитуру Станиславского, в соответ­ствии с которой, с небольшими отступлениями от нее, «Чайка» и была осуществлена в Художественно-общедоступном, Чехов следующим ле­том 1899 года советовал своему издателю Марксу публиковать одновре­менно с текстом пьесы. Станиславский убедил его, что только так и не иначе должно ставить его «Чайку».

Этот издательский проект при жизни Чехова ие был реализован. Он состоялся сорок лет спустя.

Получив mise еп scene, Немирович-Данчеико немедленно и в при­сутствии Чехова приступил к сценическим репетициям, письменно ис­прашивая у Станиславского разрешения на некоторую корректировку, и тотчас же со скоростью почты, отлично работавшей в России конца века, получал его в ответном письме. Или в телеграмме. Оба они, и Ста­ниславский, и Немирович-Данченко, сохранили в своих архивах почти всю переписку того славного начального периода их «слияния», как вы­разился Немирович-Данченко.

Немирович-Данчеико сразу схватил смысл мизансцены Стани­славского - «четвертая стена» в сцене «Треплевский спектакль». Он только попросил дозволения Станиславского притушить реплики зри­телей первого ряда «Мировой души» — персонажей Чехова, предваряв­шие и прерывавшие монолог Нины, чтобы дать его крупным планом.

У Карлова в Александринке на крупный план выходила раздра­женно-злобная Аркадина, сорвавшая «бездарную» пьесу сына — тот и приличного водевиля не мог написать.

**248**

Немирович-Данченко ни в чем не стеснял свободы и творческого своеволия Станиславского. Он брался лишь умерять дионисийскую безбрежность его режиссерской фантазии своим аполлоническим нача­лом. Но чаще талант оказывался прав, брал верх, и аналитик отступал перед интуицией художника-профессионала, снимая претензии к ней.

Немировичу-Данченко хотелось, к примеру, в первом акте «Чай­ки» тишины деревенского вечера перед заходом солнца. Полной, без­звучной тишины. Он писал об этом Станиславскому в Григоровку. Зву­ковое решение первого акта и треплевского спектакля показалось ему избыточным. Станиславский давал монолог Нины — пьесу Треплева в ее исполнении - «под аккомпанемент лягушачьего крика» и «крика ко­ростеля», очень напугав этим своим решением Немировича-Данченко. Лягушки, коростель, церковный колокол, гром и модуляции в их звуча­нии в первом акте, как и завывание ветра и шум дождя в четвертом, — это собственное сочинение Станиславского-режиссера. У Чехова этих звуков нет. Но Станиславский уже знал — из опыта постановки «Пото­нувшего колокола» Гауптмана, в частности: что «тишина выражается не молчанием, а звуками»; что она сложна, как белый цвет на полотне ху­дожника, складывающийся из семицветья, и что «монолог, обращенный к зверям, на фоне крика живого существа произведет большее впечатле­ние», — это тоже из его режиссерского опыта (1.5:145).

Только к третьей пьесе Чехова в Художественном, к работе над «Тремя сестрами» Немирович-Данченко перестал беспокоиться и по поводу загромождения сцены закулисными звуками — они издавались рабочими с помощью разных приспособлений, и актерами, не занятыми в эпизоде; и по поводу перегруженности сцены «пестрящими от изли­шества подробностями» (111.5:230) — реквизитом, бутафорией. За три сезона совместной работы со Станиславским он научился у Станислав­ского тому, что звуки, восклицания, разного рода внешние эффекты, де­тали, отдельные промежуточные настроения и их смена, казалось бы ча­стного характера, вырывавшиеся, на первый взгляд, из течения сцены, как будто лишние в данный момент действия, приобретают смысл, если в них есть ощущение целого, если они — составляющая его структуры.

И Чехова, как и Немировича-Данченко, настораживали натурали­стические крайности, намеченные Станиславским в режиссерском пла­не пьесы, если верить Мейерхольду, первому Треплеву Художественно­го театра. Но Чехов не придавал им такого значения, как Немирович- Данченко. Вообще атрибуты сцены — занавесы, задники, павильоны, бутафория, реквизит, свет, звуки и прочее — мало интересовали его.

Он, знавший подробно, как ему казалось, дом, видевший дом в во­ображении, не имел ни малейшего представления о том, «какие там комнаты, мебель, предметы, его наполняющие». Словом, «он чувство­вал только атмосферу каждой комнаты в отдельности, но не ее стены»,

**249**

* Станиславский сделал такой вывод, столкнувшись с Чеховым в об­суждении макета декораций к «Трем сестрам», их третьей совместной работе в Художественном (11.21:327).

Когда режиссер и художник-постановщик угадывали атмосферу сцены, акта, какая задумывалась, Чехов «добродушно смеялся и улыбал­ся от радости», даже хохотал, вглядываясь в макет Симова, в его детали.

Кугель, петербургский критик, редактор журнала «Театр и искус­ство», прочитав эти воспоминания Станиславского о постановке «Трех сестер» и о Чехове, который не знал, какие комнаты в доме Прозоровых, над Станиславским — издевался. Станиславский «убежден, — писал Ку­гель, — что художественно-театрально «воспринимать» жизнь — значит, потеть над обоями и какой-нибудь там плевательницей. Г. Станислав­ский и потел, и судьба благословила «поты» его, но, разумеется, истин­но театрально, или, вернее, художественно чувствовал «Прозоровский дом» именно Чехов, который стен не замечал, зато вдыхал и выдыхал атмосферу дома. Да, это тонко. Да, это трудно. Да, это не декоративно [...] но только это и нужно театру, тогда как остальное вредно, грубо и са­мовластно»20.

Принципиальный оппонент Художественного театра, Кугель от­стаивал в драматическом театре систему премьерства и ярких сольных партий, которые получал в спектаклях императорской Александринки даровитый исполнитель. Он ходил в театр на актера, свободно творяще­го на сцене на глазах у зрителя одним «нутром». Все остальное — режис­суру, подчиняющую актера, и изобразительную иллюзию, которой сла­вились декорации Симова в Художественном, — Кугель считал элемен­тами нетворческими и в театре истинном - «нехудожественными»; тех­ническим приемом и «недозволенным» оптическим обманом зрителя.

Но императорская Александринка с ее эстетикой первобытного «нутра» как раз и провалила чеховскую «Чайку».

Согласившись на постановку в Художественном, Чехов с удоволь­ствием присутствовал на репетициях, вдыхая аромат молодого театра, в котором не было «премьеров» и «премьерш» и в котором «самовластно» действовали режиссеры и художник, а выпускники Немировича-Дан­ченко по Филармоническому училищу охотно подчинялись учителю. Но практически Чехов, воспринимавший жизнь как литератор, не мог помочь ни художнику, ни режиссеру, ни костюмеру, ни гримеру ни в том, как обставить сцену, как одеть и загримировать актера, ни в том, как построить и сыграть актеру роль, ни в том, как сделать сценические звуки правдивыми. Чем занимался Художественный театр.

Когда ученики Немировича-Данченко, принятые в труппу Худо- жественно-общедоступного, — Мейерхольд, Книппер, Тихомиров и Роксанова — на одной из репетиций осени 1898-го пытались расспро­сить автора о пьесе и о своих ролях, он «недоумевал», как отвечать им.

**250**

Репетиция эта состоялась 9 сентября 1898 года.

Немирович-Данченко проводил ее по режиссерскому плану Ста­ниславского, без декораций и без костюмов, в Охотничьем клубе. В «Эрмитаже», арендованном у купца Я.В.Щукина, где начинал Художе­ственный театр, еще допевали шансонетки. Это дата первой встречи Ольги Леонардовны Книппер с Чеховым. В день 9 сентября 1898 года все актеры почувствовали «необыкновенное, тонкое, тихое обаяние его личности, его простоты, его какого-то неумения «говорить», «учить», «показывать» [...] Он то улыбался лучисто, то вдруг необычайно серьез­но смотрел на нас с каким-то смущением, пощипывая бородку и вски­дывая пенсне», — вспоминала Ольга Леонардовна в начале 1920-х21.

Не мог Чехов сказать ничего вразумительного и Симову, решавше­му сценическое пространство «Чайки» и всех следующих спектаклей Художественного театра по чеховским пьесам.

Симов, оформлявший «Потонувший колокол» Станиславского у Лентовского, умевший «слушать и слушаться» опытного режиссера, во­площал в холстах, в других деталях декораций задания Станиславского. Тот следовал ремаркам Чехова. Но в большей степени доверял собст­венным ощущениям среды и места действия, которое предстояло обжи­вать на сцене исполнителям ролей в его спектакле.

«Да, мокро», — ответил Чехов Симову, когда художник спросил его, как ему понравились написанные им на заднем занавесе декорации пер­вого акта: вода, огромная тень на ней от дома и пейзаж на другом берегу.

Симов показывал Чехову, видимо, эскиз задника, а может быть, ма­кет, он сохранился в Музее Художественного театра, ибо до 1900-го, до гастролей театра в Крыму, Чехов своей «Чайки» в декорациях Симова не видел.

И неизвестно, что на самом деле подумал Чехов, когда так загадоч­но ответил художнику о декорации озера: «Да, мокро».

Может быть, был удовлетворен тем, как осязаемо похоже написана на полотне вода. А может быть, и нет, ибо считал, что картины природы в беллетристике должны лишь навевать настроение, как музыка в мело­декламации, и не придавал этим картинам самостоятельного значения: «По моему мнению, описания природы должны быть весьма кратки и иметь характер apropos»22.

Того же, наверное, он ждал и от пейзажа на сцене.

И вообще, он любил в искусстве штрих, намек, деталь, левитанов- скую акварель, вмещавшие и целое, и сущность.

А Левитану в спектакле художественников понравилось все, и боль­ше, чем в чтении пьесы: «Я пережил высокохудожественные минуты, смо­тря на «Чайку». От нее веет той грустью, которой веет от жизни, когда всматриваешься в нее. Хорошо, очень хорошо!» — писал Левитан Чехову2'\*.

**251**

Отдельно о декорации Симова Левитан ничего не сказал. Но если грусть как монотон, пронизывающий атмосферу «Чайки», как настрое­ние, намеченное в режиссерском плане Станиславского, были Стани­славским и Симовым достигнуты, то от декорации, должно быть, тоже веяло грустью и она вносила свою лепту в общее «высокохудожествен­ное» впечатление от спектакля, создавая его.

При возобновлении «Чайки» в 1905 году на сцене в Камергерском, куда театр переехал в 1902-м, декорацию первого акта переделали. Но не потому, что Чехов возражал против нее. Его возражения никем не за­фиксированы. Просто не все из задуманного режиссером, художником и постановочными службами театра можно было выполнить на малень­кой, неглубокой эрмитажной сцене, где в четверг 17 декабря 1898 года играли первую чеховскую премьеру в Художественном.

На сцене в Камергерском открывались новые технические воз­можности.

Против частных поправок Немировича-Данченко, прочитавшего mise еп scene, присланную из Григоровки, и приступившего к репетици­ям с актерами, Станиславский не возражал. Больше того, сочиняя ре­жиссерскую партитуру спектакля, на них рассчитывал. Понимал, что отступает от чеховской эстетики, действуя привычными в театре Обще­ства искусства и литературы методами решения сцен, и ждал от Неми­ровича-Данченко вразумляющих замечаний, им открытый.

Отпуская фантазию, он забывал об авторе, о полутонах и акваре­лях, о которых заявил во вступительной ремарке к плану первого акта. А в отдельных фрагментах третьего и четвертого актов он допускал «рез­кий реализм», имея в виду сильные страсти — без настроений и полуто­нов. Изображаемая реальность в третьем акте его плана была местами откровенно грубой и даже прорвалась скандалом со взаимными оскорб­лениями матери и сына, вымещавших друг на друге свои боли и обиды.

В эстетике «резкого реализма» рисовались ему и привычки Маши Шамраевой, дочери управляющего. Маша могла, ухарски махнув рукой, вынуть табакерку, с которой не расставалась, и нюхать табак, как пьяии- ца, как мужик, с отчаяния глотающий водку. А потом с остервенением захлопнуть крышку.

Опомнившись, что ставит пьесу Чехова, а не Эркмана-Шатриана, что нужны настроение, тонкий карандаш, акварель и полутона, как вну­шал Немирович-Данченко, а не эстетика «резкого реализма», Стани­славский хватал себя за руку: «Эффект [...] невысокой пробы!!!», «тоже эффектик!!!»

А что-то он сам оставлял в режиссерском плане на усмотрение Не­мировича-Данченко, ожидая его реакций, доверяя ему в этой постанов­ке больше, чем себе.

**252**

В экспликации последней сцены четвертого акта, завершающейся выстрелом, когда Нина и Треплев наедине друг с другом решали свою судьбу, а за дверыо в теплой компании с Тригориным и Аркадиной, пи­сателем и актрисой, приехавшими из Москвы, Шамраевы и доктор Дорн коротали вечер за красным вином и пивом и за игрой в лото, Ста­ниславский помечал, явно обращаясь к Немировичу-Данченко: «В сто­ловой смех. (Это очень грубый эффект, но на публику действует. Конеч­но, не стою за него)» (1.11:159).

Немирович-Данченко грубых «эффектов» и «эффектиков» из ре­жиссерского плана Станиславского не убирал. Напротив, их принимал и одобрял. Писатель-восьмидесятник, владевший методом эксперимен­тального наблюдения, он и в театре дорожил «живыми лицами». Пони­мал, что резкость и грубость, если они краски жизни, сделают сцениче­ских персонажей живыми, узнаваемыми. И не ошибся. Фактор узнава­емости сценических лиц и житейских ситуаций добавил живых эмоций восприятию московского зала.

Большой успех Книппер в роли Аркадиной, «обворожительной пошлячки», словами Немировича-Данченко, выпал именно в ее «рез­ких» сценах с Треплевым и Тригориным в третьем акте.

И «смех в столовой» в четвертом акте, когда решалась судьба Треп­лева, соответствовал эстетике литературы «живых лиц», которая так трогала чеховскую Нину в рассказах чеховского Тригорина.

Со второго акта вперед вышла Маша, дочь управляющего, — сви­детельствует Боборыкин, — «заеденная жизнью», «некрасивая, не очень молодая, пыощая водку и нюхающая табак». Писатель жалел ее, его «всколыхнул» «женский возглас, полный слез и едкого сердечного го­ря». «Ее той, мимика, говор, отдельные звуки, взгляды — все хватало за сердце и переносило в тяжелую, нескладную русскую жизнь средних людей», — писал Боборыкин о Маше Шамраевой у художественников24.

На премьере «Чайки» Машу играла Лилина, смягчавшая утрированную резкость рисунка роли своим лирическим дарованием.

В «Чайке», возобновленной в 1905 году на сцене в Камергерском, лилинскую роль играла ученица Немировича-Данченко М.Г.Савицкая. Играла, «налегая на жанр», на ухарство, на вульгарность манер, — писал И.Е.Эфрос, вспоминая шедевр Лилиной2’. В исполнении Лилиной «резких», «грубых» моментов роли не было комедийного «жанра». Бы­ла живая органика человеческой жизни.

Немирович-Данченко сообщал Чехову после премьеры 1898-го: «Маша. Чудесный образ. И характерный, и необыкновенно трогатель­ный» (111.2:200).

И искушенная в театре Татьяна Львовна Щепкина-Куперник вы­делила «в обдуманном и хорошем» исполнении «Чайки» Лилину и Ти­хомирова, игравшего учителя Медведенко.

**253**

«Я давно уже отвыкла наслаждаться театром как зрительница; по­зы, жесты [...] давно известны и прискучили мне», — признавалась Щеп- кина-Куперник Тихомирову, захваченная игрой артиста, который дал «человечный, трогательный и глубокий тип».

«Вы оба, — Медведенко и Маша, — были живые люди и дали прав­ду, простую до жути», — писала она в записочке, врученной артисту на следующий день после премьеры, оставившей «неизгладимое впечатле­ние» в ее душе26.

А Кугель, разгромивший в 1896-м «антитеатральную» «Чайку» и недоумевавший, почему она имела успех в транскрипции Художествен­ного, все твердил, спасая и в 1914-м честь рецензентского мундира, об эффекте «оптического обмана», о власти пейзажа над людьми, который слегка оживлял фигуры, двигавшиеся на его фоне.

Пытаясь разобраться в причинах этого успеха, Кугель утверждал, что «центр тяжести впечатления был в смутной власти пейзажа» — изо­бразительного «кунштюка» Симова: «Публика восторгалась ландшаф­том и панорамой»27. Искусство сценического повествования, искусство изобразительных — внешних, «стационарных» форм, к помощи кото­рых прибегает театр, Кугель не считал искусством. Дело театра «совсем не в неподвижном пейзаже, а в истории движения, в законах развития, в беспрерывной смене личин. Эволюция жизни, произрастание ее, орга­нический трепет — вот предмет искусства, именуемого театром», — рас­суждал критик28.

Но в спектакле Станиславского и Немировича-Данченко и пейзаж Симова жил во времени дня, в смене времен года и в настроениях каж­дого акта, намеченных Станиславским во вступительных ремарках к ним в его режиссерском плане. И фигуры Аркадиной, Треплева, Маши и Медведенко, двигавшиеся на фоне колдовского озера, захватывали публику «органическим трепетом», невиданным прежде в ролях совре­менников, ничем не примечательных, не выдающихся из общего ряда, — в ролях хористов и хористок.

Чеховская «Чайка» в Художественном была совсем новым теат­ром. Театральные староверы не были готовы воспринять его.

Чехов вышел потрясенным со спектакля, сыгранного художест- венниками для него одного уже после премьеры, весной 1899 года, без декораций и в случайном помещении. Спектакль его «захватил», несмо­тря на серьезные претензии к Станиславскому и к Роксановой, испол­нителям ролей Тригорина и Нины. «Местами даже не верилось, что это я написал», — сообщал он Горькому (11.10:170).

Чехов не мог представить себе того, что рисовалось воображению Станиславского и реализовалось сначала в его плане, а потом, с частны­ми поправками, стало спектаклем Художественного театра.

**254**

Идя от знакомой жизни и знакомых типов, отпуская фантазию и подключая к ней свой режиссерский опыт, Станиславский так налаживал общую жизнь чеховских персонажей в парке у дома на берегу озера — в режиссерском плане первого и второго актов, и в доме — в гостиной, в столовой и в кабинете — в третьем и в четвертом актах, что попадал в не­посредственное чувство живой жизни Чехова, в его талант, который так ценил в Чехове Бунин и недолюбливали петербургские интеллектуалы.

Станиславский «стихийно» отвечал письму Чехова, — говорил Не­мирович-Данченко.

В чувственном восприятии природы и жизни людей в доме на жи­вописном берегу — при всех расхождениях — Чехов и Станиславский совпадали.

Люди художественного гения, здесь они были равновелики.

Здесь было их полное «слияние».

Оно удваивало художественный результат.

С помощью Немировича-Данченко, репетировавшего с актерами, Станиславский добивался на сцене того, что хотелось Чехову и чего не сумели исполнить в Александринке. «Игры бы поменьше, — говорил Чехов релсиссеру петербургской «Чайки» Е.П.Карпову. — Надо все это совсем просто... Вот как в лшзни обыкновенно делают [...] А как это сде­лать на сцене, я не знаю» (V.10:274).

Станиславский — знал.

Именно так: «совсем просто», «как в жизни», как хотел автор, «просто до жути», как говорила Щепкина-Куперник, стремились сде­лать в «Эрмитаже». Художественное возбуждение шло не от «знакомой сцены», а от «знакомой жизни», — говорил Немирович-Данченко.

«На сцене было то, о чем так много лет мечтали беллетристы, посе­щавшие театр, — была «настоящая», а не театральная жизнь», — вспо­минал он в старости, в мемуарах «Из прошлого» (111.2:193).

В чеховской «Чайке» Художественного театра свершилось то, что задумывал Станиславский, создавая театр Общества искусства и лите­ратуры: «способствовать сближению между литераторами, худолсника- ми и артистами» (1.6:91).

\* >(с jje \* \*

«Источником этого театра было своеобразное стремление прикос­нуться к литературе, как к живому телу, осязать ее и вложить в нее пер­сты [...] Он хотел прикоснуться к Чехову, осязать его, увериться в нем. В сущности, это было недоверие к реальности даже любимых авторов, к самому бытию русской литературы»29, — О.Э.Мандельштам в статье

**255**

1923 года о Художественном театре лучше других определил суть ре­жиссерского хода Станиславского к пьесе, суть его режиссерского мето­да, выработанного в театре Общества искусства и литературы и утвер­дившегося в Художественном на постановках Чехова. Поэт, Мандельш­там ставил театр и литературу в иные взаимоотношения, чем видел в Художественном. Он жаждал театра, с доверием относящегося к слову, к его бытию в литературе, а не к картинам бытия, что встают за словом.

Отрицая, но «без враждебности и с уважением» модель театра в Художественном, Мандельштам дал формулу режиссуры Станислав­ского: и чуда, случившегося в его «Чайке», и просчетов, сказавшихся в трактовке чеховских ролей Нины и беллетриста, в искажении их автор­ской концепции.

Прикоснуться к литературе не как к «живому слову», а как «к жи­вому телу», «осязать его»...

Прикоснуться к воде, к кустам, к вязу на берегу, к луне, к солнцу, к ветру и дождю, к занавесу маленького театрика, к крокетному шару, к лото, к чучелу убитой птицы, к тварям, обитающим на берегу колдов­ского озера, к людям, хорошо знакомым по жизни, к их душе...

Тут секреты чуда «Чайки» Станиславского.

Но, схвативший чеховское настроение в природной и бытовой ат­мосфере пьесы, Станиславский не уловил чеховской интонации в про­рисовке фигур Нины и Тригорина, не понял автора, высказавшегося че­рез Нину и Тригорина. И чеховская модель современности, заложенная в «Чайке», не совместилась с моделью жизни, воспроизведенной в этих лицах на сцене Художественного театра.

Кроме эпоса - «верно схваченного течения жизни», как говорил Немирович-Данчеико, — в пьесах Чехова была еще и поэзия. «Разница между сценой и жизнью [...] в миросозерцании автора, вся эта жизнь [...] прошла через миросозерцание, чувствование, темперамент автора. Она получила особую окраску, которая называется поэзией», — формулиро­вал Немирович-Данчеико позднее, когда работал над «Тремя сестрами» (V.10:134).

Настоящего лиризма Чехова Станиславский в «Чайке» так и ие почувствовал, — огорчался Немирович-Данчеико, испытывавший, по его собственному признанию, тоскливое тяготение к близким его душе мелодиям чеховского пера (V. 10:152). Заразивший Станиславского «на­строением» пьесы, заложенном в повествовании, в движении фабулы и ее «фоне», он ие сумел подчинить литературную сторону спектакля - себе, второму его режиссеру, разделявшему «миросозерцание» автора.

Он, к примеру, как и говорил, «дальновидно», в отличие от Стани­славского, смотрел в содержание пьесы, в ее тургеневский финал, свя­занный с Ниной, важный, принципиальный для чеховской «Чайки».

«Роль Нины для меня все в пьесе», — говорил Чехов Карпову.

**256**

Не слишком скрывая тургеневскую концепцию роли Нины, Чехов заставил ее вспомнить текст «Рудина» и произнести его: «Хорошо здесь, тепло, уютно... Слышите ветер? У Тургенева есть место: ’’Хорошо тому, кто в такие ночи сидит под покровом дома, у кого есть теплый угол”. Я — чайка... Нет, не то. О чем я? Да... Тургенев... ”И да поможет господь всем бесприютным скитальцам”...» (11.3:57)

Нина, которой Бог дал талант, делала у Чехова сознательный вы­бор в пользу сцены — своего «креста», своей миссии художника, актри­сы, уходя от Треплева. Тут у Немировича-Данченко, молившегося на предсмертное письмо Тургенева к Толстому, не было сомнений.

Немирович-Данченко, как и Чехов, знал: в гадании Нины — чет- нечет — чет. Нине идти в актрисы вслед за своим призванием, своим «крестом». Нина поедет в Елец. Она перешагнет за порог теплого дома и вступит в мир, где гуляет ветер. Но и в мир высших, вселенских цен­ностей, обрекающий на скитальчество всякую душу, если она ищет не только материальных, но и духовных, опор.

Передавая рукопись «Чайки» в Александринский театр и желая подчеркнуть тургеневскую ноту в роли, которая для него «все в пьесе», Чехов, еще далекий реальной практике сцены, указал на Савину, музу Тургенева, в роли Нины Заречной.

Неожиданно идеальной исполнительницей Чайки оказалась Комиссаржевская с ее драматичной женской биографией и призванием к сцене.

Немирович-Данченко, веривший, как и Чехов, в артистический дар Нины Заречной, видел в нем совсем новое качество, незнакомое русской сцене и роднившее его учеников — Роксаиову и Мейерхольда: способность передать «больную», «израненую» душу современного молодого человека, его расшатанные нервы, способность захватить зал или отвратить зрителя-старовера драмой души — на грани срыва ее в безумие.

А Станиславский, переводя, как обычно, литературный образ на сценический язык, погружал его в контекст нехудожественный, неэсте- тизированный — собственной жизни, где, как ему казалось, и автор мог подсмотреть свою героиню. Он решал Нину Заречную бесталанной провинциалкой, грезившей о сцене. Такие крутились вокруг студии и театра Общества искусства и литературы. Он знал этот женский тип — любительниц мелодрамы и романтического чтива, выписывавших в дневниках заветные слова — «Если тебе когда-нибудь понадобится моя жизнь, то приди и возьми ее». Вырвав роль из литературного контекста пьесы, сняв ее содержательный тургеневский план, он не попадал в Че­хова, определявшего бытие «Чайки» с ее действующими лицами как произведения литературного, пронизанного мироощущением автора.

Немирович-Данченко пытался вмешаться в процесс репетиций, пробовал отменить «девичьи грезы» и «дурочку», которую Станислав-

1. **Бродская, том I**

**257**

ский навязывал Роксановой, сердился на нее, просил вернуться к «лири­ческому тону», к собственной актерской индивидуальности, требовал передать в последней чеховской сцене в бессвязной скороговорке и рассеянной речи Нины ее нервное истощение, с которым, не щадя себя, повинуясь призванию, она отправляется в Елец -- играть на сцене городского театра.

Станиславский жаловался, что Немирович-Данченко путает акт­рису. Воспользовавшись правом художественного veto, он разрушил «слияние» их голосов. Подчиняясь воле Станиславского-режиссера, Роксанова «проваливала» треплевский спектакль. Она читала монолог «Мировой души» как бездарная актриса1любительиица, «скверно» декламировавшая и к тому же не владевшая собой на сцене. Но и установки Немировича-Данченко были различимы в роли, лишая образ цельности. Роксанова «как-то дико вскрикивала и завывала, вызывая жа­лость к своей актерской несостоятельности и к своим больным нер­вам», — писал рецензент московской газеты «Курьер»30.

Монолог второго акта перед знаменитым беллетристом, приехав­шим из Москвы, актриса читатала и подделывая наивную восторженность Нины, и, как велел Немирович-Данченко, «с порыви­стой страстью полупсихопатки», — заметил Боборыкин.

В четвертом акте Нина, не выдержавшая испытаний, больная, сло­манная, едва держалась на ногах и, как плохая актриса, дрожала всем телом, тряся головой, таращила глаза и застывала с открытым ртом. Ие зная, что делать с руками, сжимала ладонями лоб. И рыдала навзрыд, заговариваясь и теряя в истерике спасительную тургеневскую ве­ру в божественное предназначение художника. Принципиальную для Чехова и Немировича-Данченко, дающую художнику силу.

Немирович-Данченко считал, что Роксанова на премьере «без­божно паузила» и «гримасничала» (V.10:120).

Рыдания Нины произвели на Чехова «отвратительное» впечатление. Он бунтовал против актрисы, против ее слез и отчаяния в финале спектакля.

Во второй сценической редакции «Чайки», осуществленной в 1905-м на подмостках Камергерского, Станиславский учел недовольст­во автора и критику премьеры и заменил угловатую Роксанову мягко­лиричной обаятельной Лилиной. Роксанова к тому времени ушла из театра.

Но и Лилина не вытянула в роли ее авторского подтекста. Беспре­дельное отчаяние Нины Роксановой, антитургеневское и аитичехов- ское, она подменяла наставительным христианским догматом: «неси свой крест и веруй», и эта определенность, эта подмена чеховских мно­готочий сценическими точками тоже лишала чеховскую Нину возмож­ности тургеневского «скитальчества» — дальнейшего духовного поиска.

Лилина играла «до кошмарности плохо» и лучше Роксановой Заречной в театре не было, — говорил Немирович-Данченко в 1914 году.

**258**

И в Тригорине Станиславский с Немировичем-Данченко не согла­шался. И не попадал в чеховские планы роли. И тут сказалось несходст­во режиссеров «Чайки», о чем Немирович-Данченко откровенничал с Чеховым позже, в ноябре 1899-го.

Немирович-Данченко поначалу дал Станиславскому роль Дорна. Не видел он его в Тригорине, сомневался, «подойдет ли Тригорин круп­ный к его положению» чеховского не-героя.

Дорн рисовался Немировичу-Данченко мягким, добрым, краси­вым, элегантным, доминирующим над нервными, изломанными молодыми людьми, над Ниной, Треплевым и Машей Шамраевой сво­ей огромной выдержкой, хотя бы в финале. Объявив о том, что Треп- лев застрелился, Дорн, бледный как полотно, должен был демон­стрировать спокойствие и даже напевать.

Альтернативы неопытным Роксановой и Мейерхольду, ученикам Немировича-Данченко по Филармоническому училищу, в труппе теат­ра не было. Они получили свои роли сразу. «Среди участвовавших в «Чайке» МейерхольдиРоксановабылипочтиединственными моими союзниками, уже, так сказать, воспитанными на Чехове. То, что Станиславский не понимал «Чайки», было не исключительно. Кто же еще понимал, кроме Мейерхольда и Роксановой?» — признался в 1914-м Немирович-Данченко Н.Е.Эфросу, историографу Художественного театра (ШТМФ316£х55).

Станиславский, «крупный» — выше всех ростом, красивый, эле­гантный и опытный «техник-актер», как говорил о нем Немирович-Дан­ченко, ценя в нем эту опытность, был как нельзя кстати на роль респек­табельного доктора, человека старой культурной формации и единствен­ного из чеховских зрителей «Мировой души», которого взволновало «новое искусство». Доверившись Немировичу-Данченко, он послушно настраивал себя на то, что будет играть Дорна «выдержанно, спокойно». Цепляясь за замечание Немировича-Данченко в письме к нему: «Он был героем всех дам» (111.5:149), фантазировал в Дорне, перекладывая роль на свой актерский язык и свою индивидуальность, постаревшего Дон Жуана, не утратившего техники обольщения прекрасных дам.

Это он умел делать на сцене.

Но Чехов не внял доводам Немировича-Данченко, что Станиславский «крупный» не подойдет к положению Тригорина, и сказал, что даже лучше, что Тригорин будет «крупный», а не мелкий, незначительный (111.5:154). Слово Чехова было для Немировича-Данченко законом, и Станиславский в окончательном распределении ролей получил Тригорина.

Роль Дорна досталась A.JI.Вишневскому, однокашнику Чехова по таганрогской гимназии, опытному провинциальному актеру, принятому в труппу Художественного театра по рекомендации Федотовой. Его символично загримировали под Алексея Константиновича Толстого, драматурга старой школы, чьей пьесой открыли новый театр.

**259**

17\*

Вишневский переиграл Писарева, исполнителя роли Дорна в Пе­тербурге. Бывший актер Бренко, «умнейший» из артистов, как писал о Писареве начала 1880-х молодой Немирович-Данченко, провалил в Александринке и роль, и финал спектакля. Он «вышел и наврал, что бу­тылка лопнула, когда в пьесе надо сказать склянка, и все проговорил так глупо-смешно», что публика хохотала и в этом «самом серьезном драма­тическом месте», — рассказывал Вишневскому Гнедич, а Вишневский пересказывал этот «стыдный» курьез Чехову. Гнедич московскую «Чайку» одобрил. «Я же, дорогбй Антон Павлович, даю такой конец, что публика вся за­мирает, и чувствую я, как крепко держу весь театр в последней сцене» (П.1.К39.Ед.хр.9а:6), —летело в Ялту вслед за поздравительными телеграмма­ми и отчетами о премьере Немировича-Данченко. Чехов радовался, что в Ху­дожественном театре актеры «роли знают отлично», что Вишневский не пере­путал реплику, сказал правильно-«лопнула склянка с эфиром», а не бутылка

* и «смеха не было, все обошлось благополучно» (11.10:28). Чехову, боявшемуся провала, одного этого было достаточно.

Станиславскому выпало спасать роль Тригорина.

Но уже в режиссерском плане его перо, бойко расписавшее мизансцены первою акта, остановилось, притормозило на монологе Тригорина перед Ниной во втором действии, и он отложил его на потом, даже вклеил в свой экземпляр пьесы чистый лист, рассчитывая к нему вернуться.

Феномен беллетриста не смог разбудить его фантазию.

Феномен предстояло крепко обдумать.

Но вклеенный лист так и остался чистым.

Не видел режиссер этого приезжего среди своих любимовских гос­тей, Не чувствовал он плоти, «живого тела», человека жизни в чехов­ском Тригорине, стоявшем за литературным словом.

А потому и не попал в свой гений.

Тригорин как был, так и остался ему чужим, незнакомцем. При­выкший искать модель для своих сценических созданий, Станислав­ский не находил ее среди своих знакомых. Из сверстников-беллетрис- тов ои знал разве что купца Михаила Абрамовича Морозова, сына Вар­вары Алексеевны Морозовой. Морозов, кроме работ на исторические и искусствоведческие темы, писал психологические повести и романы.

Сцена уже пробовала этот тип беллетриста в постановке пьесы Сумбатова-Южина «Джентльмен». Премьера «Джентльмена» прошла в Малом театре в конце 1897 года, до «Чайки» в Художественном.

«Прежде дворянство давало писателей, а теперь наша очередь», — говорил Рыдлов, южинский купец-джентльмен, писатель.

Южин и Малый театр больше интересовались в Рыдлове ие знаме­нитым беллетристом, а купцом, человеком молодой, «свежей» крови, «избытка сил», переполненным честолюбивыми планами и замыслами. Южинский джентльмен Рыдлов, как и Михаил Абрамович, гордился

**260**

тем, что сможет обеспечить России подъем культуры. Цивилизованные купцы чувствовали себя национальными героями и действительно ста­новились ими.

Но Морозов если и имел отношение к литературе, то к любитель­ской, графоманской, модно-буржуазной.

Станиславскому же предстояло сыграть профессионального литера­тора — из разночинцев, зарабатывавшего в молодости в «мелкой» прессе свои копейки за строку, живущего в Москве в меблирашках, а не в собст­венном роскошном особняке, увешанном полотнами знаменитых западно­европейских художников, впоследствии перекочевавшими в музеи.

Станиславскому предстояло сыграть тип, новый в жизни, не опробован­ный театром, новый и в драматургии. Не похожий на джентльменов - на Моро­зова и сумбатовского Рыдлова. А похожий на Чехова и Немировича-Данченко.

Чехов, без преувеличения и без натяжек, отождествлял себя с Три- горииым. Тригорин — его alter ego, его словесный художественный авто­портрет. В его Тригорине — и его собственная конкретика, и тип писате- ля-восьмидесятника. Но никак не тип купца-джентльмена.

Немирович-Данченко, впрочем, был против «ассимиляции» Чехова в Тригорине, против того, чтобы считать Тригорина автобиографическим персо­нажем Чехова «Я же никогда не мог отделаться от мысли, что моделью для Три­горина скорее всех был именно Потапенко», — тут же добавлял он (Ш.2:57).

Тригорина Чехов писал с себя и с Потапенко — роман Потапенко с Ликой Мизииовой - одним из прообразов Нины Заречной — разыгры­вался в антракте между третьим и четвертым актами «Чайки».

Тригорина Чехов писал с себя, Потапенко, Немировича-Данченко, с дру­гих своих приятелей из генерации писателей-восьмидесятников, вступавших в жизнь и литературу, как и он, в начале 1880-х. Хотя, конечно же, в Тригорине ав­тобиографические черты Чехова — разночинная литературная юность, отрав­ленная нуждой, и конкретные, биографические — Потапенко — соединяются с высокой обобщенностью литературного типа, как все у Чехова, и раннего, и позднего, а пьеса так или иначе преобразует реальность, укладывая ее в художественные образы и драматическое действие.

Подтверждений несомненной близости Чехова начала 1890-х и Тригорина в «Чайке» предостаточно в мемуарной литературе. «Писа­тельская физиономия Чехова слишком напоминает его самого», — гово­рила в 1910-м Любовь Яковлевна Гуревич, знавшая писателя по «Север-

**31**

ному вестнику» .

Подобных подтверждений больше всего — у самого Чехова.

Тригорин усвоил даже бытовые привычки автора.

От Чехова у Тригорина записные книжки, с которыми он не рас­ставался, удочки, другие рыболовные снасти.

**261**

Куда бы Чехов ни приезжал, он прежде всего интересовался водой

* рекой, прудом или озером, где водилась рыба. Он говорил, что многие лучшие произведения русской литературы задуманы за рыбной ловлей.

За рыбной ловлей обдумывал свои сюжеты чеховский беллетрист Тригорин.

«Да Вы себя в Тригорине вывели», — писала Чехову племянница Станиславского молоденькая Маня Смирнова, правнучка Михаила Ивановича Бостанжогло, основателя московской табачной фабрики. Она наблюдала за Чеховым летом 1902 года, когда тот с Ольгой Леонар­довной жил в Любимовке. Чехов целый день сидел в купальне на бере­гу Клязьмы, удил рыбу и обдумывал «Вишневый сад».

Чехов отдал Тригорину свои письма.

Чуть ли не каждой мысли и каждому чувству Тригорина, вплоть до потаенного, из его монолога второго акта можно найти их эпистолярное инобытие. Чуть ли ни слово в слово Чехов перетащил свои строки из пи­сем к Суворину и Лике Мизиновой, доверенным лицам начала 1890-х, в тригоринский текст.

«Мне надо писать, писать и спешить на почтовых, так как для ме­ня не писать значит жить в долг и хандрить», — писал он Суворину (11.7:140). «Пишу непрерывно, как на перекладных» и «иначе не могу»,

* жаловался Тригорин Нине (II.3.29).

И так далее и так далее.

Лев Толстой, лично знакомый с Чеховым, тоже видел автобиогра­фические черты писателя в чеховском Тригорине. Толстой тут же до­бавлял, что рефлексия Тригорина в его монологе перед Ниной из вто­рого акта «Чайки» о «дикой жизни» писателя, приковавшего себя к письменному столу, не позволявшего себе в молодости отдаться чувст­ву («Было некогда, я обивал пороги редакций, боролся с нуждой»), — уместнее в письме. А в драме исповедь и рефлексия ни к селу ни к го­роду. Так и сказал.

Чехов редко разрешал себе исповеди.

Но монолог Тригорина, лирическою героя Чехова 1890-х, перед Ниной из второго акта «Чайки» можно считать исповедальным — Чехова Он вылил­ся из души писателя, какой она приоткрывалась в письмах к доверенным ли­цам начала 1890-х, — Лшсе Мизиновой, Суворину. Комментируя его, Набоков замечал: «Это собственный опыт Чехова» (11.34:361).

Чехов заставил Тригорина испытать разносы, доставшиеся ему, на­чинавшему писателю, от прессы, ее бесконечные «хуже Тургенева» и «хуже Толстого», и скепсис «брюнетов», журналистов-интеллектуалов из петербургского «Северного вестника», намекавших на его интеллек­туальное недоразвитие. Они держали его за провинциального простачка.

Ни Чехов, ни Немирович-Данченко и их молодые коллеги, вырас­тавшие из амплуа пописух, не заблуждались относительно своей вели­

**262**

чины, когда их сопоставляли и соразмеряли во второй половине 1880-х с Тургеневым и Толстым. Встречаясь в редакциях солидных газет и тол­стых журналов, начинающие литераторы приветствовали друг друга, пожимая руки и смеясь: «Богатыри не вы», — с намеком на очередной критический опус в их адрес с рефреном: «хуже Тургенева» и «хуже Толстого». Они не обижались. Это была для них большая честь — быть «хуже Тургенева» и «хуже Толстого». Быть «маленьким писателем» — рядом с «великими».

Поначалу Чехов вполне комфортно чувствовал себя в небольших литературных чинах «прапорщика» и «поручика» — в одной строке с «генералами» Тургеневым и Толстым и «хуже Тургенева» и «хуже Тол­стого» воспринимал как настоящий комплимент: «Я [...] писавший га­зетную дрянь, завоевал внимание вислоухих критиков» .

Но в 1890-х снисходительное: «Да, мило, талантливо... Мило, но далеко до Толстого», или «Прекрасная вещь, но «Ощы и дети» Тургенева лучше» — стало уязвлять самолюбие Чехова. «Ах, как это глупо!» — говорил он впоследствии Бунину, которого «допекали» «чеховскими нотами», как когда-то ею «допека­ли» нотами «тургеневскими»33. Не мог забыть обиды.

Повторяя расхожие литературные характеристики «Да, мило, талантливо» и так далее, сопровождавшие его книги, Чехов множил эту строку в своем на страницу монологе Тригорина. Они порождали комплексы, становясь навязчи­вой идеей беллетриста, его «любимой мозолью» или «чугунным ядром». Чехов­ский Тригорин выдавал Нине Заречной в ответ на ее искренние комплименты всю обойму обидных слов, ему болезненно досаждавших, его унижавших: «И так до гробовой доски все будет только мило и талантливо, мило и талантливо — больше ничего. А как умру, — не унимался Борис Алексеевич, уже забитый «гро­бовой доской», — знакомые, проходя мимо могилы, будут говорить: «Здесь ле­жит Тригорин. Хороший был писатель, но ои писал хуже Тургенева» (11.3:30).

«Мне досадно, на душе дрянно...» — вырвалось у Тригорина, трав­мированного газетными авторитетами и читающей публикой, подхва­тывавшей их сентенции.

В монологе Тригорина перед Ниной Чехов собрал критические от­зывы, ранившие его писательское самолюбие.

Но Чехов заставил Тригорина испытать и нагрянувшую на него славу надежды литературной России.

В монологе Аркадиной перед Тригориным в третьем акте Чехов со­брал то, что приходилось ему читать о себе со второй половины 1880-х лестного, хвалебного. Он заставил Тригорина выслушать тирады Арка­диной, не давая Тригорину прервать этот словесный поток. Аркадина не могла остановиться: «Ты такой талантливый, умный, лучший из всех писателей [...] У тебя столько искренности, простоты, свежести, здоро­вого юмора. Ты можешь одним штрихом передать главное, что харак­терно для лица или пейзажа, люди у тебя, как живые» (11.3:42).

**263**

Это был, если всерьез, его собственный литературный портрет, на­писанный критическими перьями поклонников его таланта. Вишнев­ский, относившийся к Чехову, как Аркадииа к Тригорину, не задумыва­ясь, переадресовал ее монолог - автору «Чайки» в письме к нему после премьеры в Художественном театре. Восхищаясь пьесой, какую ему еще не приходилось играть, ои только добавлял к последней фразе моноло­га: «Тебя нельзя читать без восторга» — от себя: «Тебя нельзя и играть без восторга» (II. 1 .К.39.Ед.хр.9а:Зоб.).

Чехов размякал, наверное, от комплиментов, когда читал о себе по­добное в прессе, только втайне от всех. Но, верный девизу Курепина — весело о серьезном — Чехов умудрился вставить этот свой литератур­ный портрет в «Чайке» в юмористическую раму. Это была жалкая сце­на, достойная комедийного персонажа из «приличного водевиля». Че­хов закрылся комедийной ситуацией, спрятался за нее, отделив ею себя от Тригорина.

Иначе Чехов не был бы Чеховым.

Чехов отдал Тригорину-беллетристу и свои рассказы.

«Какие у него чудесные рассказы», — говорит Нина. Она читала сборник рассказов Тригорина «Дни и ночи». Ей нравилось, как Триго­рин пишет «любовь» и «живые лица». Но фраза из сборника Тригорина «Дни и ночи» — надпись на медальоне, подаренном Ниной Заречной Тригорину: «Если тебе когда-нибудь понадобится моя жизнь, то приди и возьми ее», — перекочевала в «Чайку» из чеховского рассказа «Сосе­ди», включенного в его сборник «Повести и рассказы».

Только в восторгах Нины перед рассказами Тригорина был и вто­рой, чеховский план — своеобразный авторский комментарий к роли. Он заложен в рассказе «Соседи». Но читательницы, романтизировав­шие Тригорина, вроде Нины Заречной, совсем не понимали его, выни­мая слова из контекста «Соседей» и лишая их истинного, авторского смысла. Как и Станиславский вслед за Ниной.

Слова, выгравированные Ниной на медальоне, подаренном Триго­рину, принадлежали не Чехову, а персонажу «Соседей» — вольиодумцу- либералу. В уезде его считали красным чудаком, а Чехов видел в нем, как и во всех либералах, проигравших в 1880-х свою войну правитель­ству Александра III, не-героя и подтрунивал над ним, его жалея.

Слова «соседа» о подвигах, о готовности жертвовать жизнью не ра­ди женщины, а ради униженного и оскорбленного; его слова о правах личности, о праве женщины на свободную любовь, не освещенную цер­ковью, — в рассказе Чехова только слова, не обеспеченные поступками, пустые слова, краснобайство, в которое выродился либерализм в 1880-х. История, рассказанная Чеховым в «Соседях», снижала героя, не спо­собного соответствовать в реальной жизни высоким идейным установ­кам. История чеховских «Соседей» могла бы бросить тень на либераль­

**264**

ного писателя Тригорина, изъяснявшегося тем же высоким слогом вольнодумца-либерала: «Я [...] гражданин, я люблю родину, народ, я чувствую, что если я писатель, то я обязан говорить о народе, об его страданиях, об его будущем, говорить о науке, о правах человека...»

Если бы за чеховским Тригориным не стоял Чехов и его Сахалин.

Цитата, выписанная Ниной из «Соседей», бросала тень на Нину — читательницу тригоринских рассказов. «Глупенькая», «провинциалка», она приняла тригоринского «соседа» за героя, чеховского либерала- красиобая — за Чехова, совершившего сахалинский подвиг.

Чехова и его тип беллетриста-восьмидесятника нельзя было не уз­нать в Тригорине. Если знать Чехова, автора «Соседей» и сборника «Повести и рассказы». Или Немировича-Данченко. И понимать их от­ношение к шестидесятному движению, затухавшему в 1880-х и угасше­му в 1890-х.

Нина начиталась «милых, но пустеньких небольших рассказов Тригорина», — считал Станиславский, отождествляя вслед за Ниной Тригорина и «соседа». И еще больше снижая чеховского беллетриста.

Снизив Нину до «глупенькой провинциалки», не дав ей таланта актрисы, художника и возможности духовно-творческого роста, он снизил Тригорина до примитивного соблазнителя и болтуна. Слова чеховского Тригорина о его радении за народ Станиславский воспри­нял как фразу, как позу «маленького писателя» перед восторженной дурочкой. Рефлексии и самоиронии Тригорина он в монологе беллет­риста не уловил.

В 1898-м Станиславский не знал Чехова. Человека из другой жиз­ни. «Я вовсе не был знаком с литературным миром, не имел никакого представления о жизни, быте и типах этого мира», — признавался Ста­ниславский своему биографу Н.Е.Эфросу (V. 19:28).

И, не узнав Чехова в Тригорине, он отлучил, отторгнул Тригорина и от Чехова, и от типа писателя-восьмидесятника,

«Его Тригорин, ей-богу, не знаменитый беллетрист, а так, пописуха какая-то», — сообщал Чехову бывший будильниковец Ежов, посмотрев «Чайку» в Художественном (11.10:415).

Немирович-Данченко пытался подсказать Станиславскому чехов­ский тип. «Внушал» играть его, Немировича-Данченко, и загримиро­ваться в роли Тригорина под его, Немировича-Данченко, лицо: накле­ить пышную темно-русую бороду, расчесанную на две стороны, вроде бакенбард, — по тогдашней литературной моде, только без бак (V.10:112).

Но Станиславский работал над Тригориным самостоятельно. В полном соответствии со своей компетенцией в театре.

Он не внял подсказам Немировича-Данченко.

**265**

И Немирович-Данчеико, дав толчок к интерпретации роли Триго­рина, более не вмешивался в процесс ее созидания. Он благородно само­устранился, соблюдая договор о разделении прав.

На наследника тургеневских разночинцев Тригорин Станислав­ского никак не был похож.

Высокий, живописно-красивый, с внешностью артиста, обвешан­ный поклонницами, Станиславский в 1898-м был уже совсем седой, с серебряной головой и черными усами, прикрывавшими наивно-дет­скую улыбку, которой он при желании, рисуясь перед дамами, мог при­дать барственную холодность. Донжуанскую, паратовскую.

Она-то и мерещилась ему в Тригорине.

Тригорина — Станиславского раздирали не внутренние коллизии, порожденные «дикой жизнью» с вечной записной книжкой и письмен­ным столом, а дамы. Чеховский беллетрист представлялся Станислав­скому «любимцем женщин», человеком, в которого «влюбляются», по­корителем женских сердец — молодящейся Аркадиной и наивной, глу­пенькой Нины.

На сцену вышел «мягкотелый пошляк-литератор, до приторности самодовольный, потихоньку срывающий цветы удовольствия», — цити­ровал Эфрос высказывание В.Поссе о Тригорине - Станиславском34.

Не соотнося духовный мир Тригорина с чеховским, переданным Тригорину, не улавливая в автохарактеристиках Тригорина чеховской интонации, Станиславский превращал Тригорина из чеховского персо­нажа, по меньшей мере двухслойного, бинарного, как и все чеховские персонажи, — в нечеховского, однолинейного, — в «бабника».

Такой Тригорин — «блудливый», «бабник» — «нравился чрезвы­чайно» Боборыкину.

Станиславский играл чеховского беллетриста «бабником» и объ­ектом соперничества двух дам в приемах и традиции своих «элегант­ных», «импонирующих», роковых мужчин Дульчина и Паратова, геро- ев-любовников: «хорошеньким франтом», «очень щеголеватым» «кра­савчиком», выехавшим на дачу Аркадиной «в белых панталонах и таких же туфлях», в белом жилете и белой шляпе-панаме. В такой - лежащим на ступеньках парадного крыльца любимовского дома - Станиславский сфотографирован на любительском снимке. И держался Тригорин с да­мами, как донжуаиистый Паратов Станиславского в «Бесприданнице» театра Общества искусства и литературы, игравший с женщинами «в кошки-мышки»: если не свысока, то в некотором отдалении от них, на­пуская на себя романтическую холодность.

Довольный своим исполнением роли Паратова, Станиславский за­фиксировал тогда же грим, какой он нашел для роли «победителя сер­дец», человека, окруженного «каким-то загадочным и весьма интерес­ным для женщин ореолом» (1.5:280): «Черные густые брови, спускаю­

**266**

щиеся к носу, придавали суровость лицу, а растушевка темной краской под чертой подведенных глаз давала им какое-то странное, не то задум­чивое, не то злое выражение» (1.5:283).

Выходя на сцену в роли Тригорина, Станиславский делал ему па- ратовский «красивый грим».

Критик Сергей Глаголь заметил «злодейски» подведенные, мрач­ные — роковые глаза героя-любовника.

Чехов отдавал Тригорину всего себя.

Станиславский шел к Тригорину от своих сценических «душевно развращенных» русских Дон Жуанов купеческой породы, сыгранных в Обществе, вмещавших в себя его жизненный и театральный опыт.

Но Тригорин под доижуанистого Паратова Станиславского не мог быть Тригориным Чехова.

Станиславский был искренне удивлен, когда Чехов сказал, что для его, авторского, Тригорина, нужны не белые панталоны, а клетчатые, и ие франтоватые белые штиблеты, а дырявые, стоптанные башмаки. У Тригорина, как и у Чехова, в молодые годы не было денег «на извозца», и он бегал по редакциям за копеечными гонорарами, стаптывая башма­ки до дыр. И сейчас чеховского Тригорина ждала новая повесть. Он по­тащился за сожительницей-актрисой в ее загородное имение, насильно вынув себя из-за стола, чтобы хоть на короткое время на природе, за рыбной ловлей притушить изматывавший его нездоровый писатель­ский зуд. Усталый, истерзанный, с перебоями в сердце, если продол­жить монолог Тригорина письмами Чехова, вернувшегося с Сахалина,

* он позволил себе то, чего не позволял в молодости, — ненадолго рас­слабиться, предаться праздности, «оттянуться» за рыбной ловлей — на сегодняшнем молодежном жаргбне.

В одном Станиславский, казалось, совпадал с Немировичем-Дан­ченко. Тому Тригорин виделся человеком «покойным», «мягким», «вы­сокой интеллигентности и простоты». Но Станиславский переводил эти представления Немировича-Данченко о знаменитом беллетристе, похожем на Чехова и Потапенко, на свой, театральный язык. Краски по­коя и мягкости, только наигранных, которыми Станиславский пользо­вался для исполнения своих героев-любовников, соответствовали его идеалу благородной и обольстительной мужественности.

Но ие идеалам писателей-восьмидесятников.

Паратов Станиславского был невозмутимо спокоен, небрежен и мягок в движениях. Он являлся в дом Огудаловых «кислый», целовал протянутую руку Ларисы «как мямля», — это из дневника Станислав­ского.

«Тригорин сидит кислый, смотря в одну точку, потом лениво тя­нется, достает книжку и записывает», — набрасывал он в режиссерском плане финал сцены Тригорина с Аркадиной из третьего акта «Чайки».

**267**

Он делал Тригорина фатовато-меланхолично-мягко-вялым.

Он еле волочил ноги, говорил тихо, едва цедя слова, как писал о нем Эфрос в рецензии на вторую редакцию «Чайки» в Художественном 1905 года.

Тригорин премьеры 1898-го оказывался «лямти-тямти», как писал

о нем Чехову его приятель Сергеенко.

Писатель-эгоист Тригорин с его напускным «смакованьем само­анализа и скептическим безволием бабника» казался Боборыкину «жи­вым лицом»35.

Немирович-Данченко был доволен тем, как играл Станиславский в первом акте, как «отлично», как «чудесно» он говорил монолог из вто­рого акта. Станиславский «схватил удачно мягкий безвольный тон», — писал он Чехову (111.5:162).

Но в третьем акте эта тональность утрированной сдержанности, безволия, как бы чеховская тональность, выдержанная до последней сцены третьего акта, оборачивалась старческой расслабленностью, пре­вращая Тригорина Станиславского в ramolli, — писал Немирович-Дан­ченко в 1899-м (V.10:120).

Только одну сцену, одну на всю роль — прощание с Ниной на уход, под занавес — Станиславский разрешал себе играть раскованно. «Вос­паленно», как говорил он сам. Как он играл финальные сцены Парато­ва с Ларисой в «Бесприданнице» и Дон Жуана с Доной Анной в «Ка­менном госте» Пушкина в спектаклях театра Общества искусства и ли­тературы. Это был испытанный прием, вынутый из цепкой памяти Станиславского — артиста. Он пользовался им на сцене, как Чехов и как чеховский Тригорин, заносившие наблюдения в записную книжку и работавшие в беллетристике и драматургии - методом эксперимен­тального наблюдения.

Заключительные слова в прощальной сцене с Ниной: «Вы так пре­красны [...] Я опять увижу чудные глаза, невыразимо прекрасную, неж­ную улыбку... эти кроткие черты, выражение ангельской чистоты... До­рогая моя...» — он произносил «слащаво», — писал Немирович-Данчен­ко Чехову сразу после премьеры, еще не педалируя «неслияиие» его вкуса со вкусом Станиславского-актера.

А на ремарку «продолжительный поцелуй» — вслед за слащаво произнесенными словами любовного признания — Тригорин Стани­славского срывался на разрешенную себе бурную страсть. Этот финаль­ный аккорд, найденный в «Каменном госте», был им зафиксирован в «Горящих письмах» Гнедича, спектакле начала 1889 года: «Я делаю ма­ленький поворот, один шаг, еще, другой, третий, подхожу к ней, запро­кидываю голову, поцелуй [...] медленное опускание занавеса» (1.5:235).

**268**

Николай Сергеевич Третьяков, сын Сергея Михайловича, играв­ший со Станиславским в Обществе, сказал ему тогда же, в 1889-м, что в сцене «поцелуя с аккордом» в «Горящих письмах» он прослезился.

Критики писали, что прощание Тригорина с Ниной в конце треть­его акта, «поцелуй с аккордом» был сыгран «без излишней щекотливо­сти, залихватски удало и красиво».

Из артиста, «не отшлифованного» ни Чеховым, ни Немировичем- Данченко, вылезал купец, а из Тригорина выпрыгивал Паратов. Или мо­рячок Краснокутский из «Горящих писем». Или купец-джентльмен Михаил Абрамович Морозов.

Посмотрев «Джентльмена» в Малом театре, Л.Г.Мунштейн (Lolo) рифмовал в «Новостях дня», посвятив графоману-беллетристу четверо­стишие:

*Пусть нет смазного сапога,*

*Одет по модной он картинке,*

*Но в тонком лаковом ботинке*

**О/’**

*Торчит купецкая нога: .*

«Купецкая нога» Станиславского в роли Тригорина действительно торчала, только не в лаковом ботинке, а из-под белых панталон в белых туфлях bain de тег — для морского купания, в переводе с французского.

К возобновлению «Чайки» в Камергерском в 1905-м Станислав­ский изменил внешность Тригорина: убрал щеголеватость, частично за­мазал франтоватые усы, надел помятое кепи, какое носил Немирович- Данчеико, и чеховское пенсне на шнурке. Но если он и осознал свою не­удачу в Тригорине в 1898-м, то лишь в социальном срезе роли, в оценке «грубости» жизни, сказавшейся в нищете беллетриста: «Первая любовь провинциальной девочки не замечает ни клетчатых панталон, ни дра­ной обуви, ни вонючей сигары. Это уродство жизни узнается слишком поздно, когда жизнь изломана, все жертвы принесены, а любовь обрати­лась в привычку», — писал он в мемуарном очерке о Чехове (11.21:313).

Тригорина Чехова он так и не понял.

«Вы же прекрасно играете, но только не мое лицо. Я же этого не писал», — деликатно сказал Чехов Станиславскому о его исполнении роли Тригорина (11.21:312). Чехов умолчал при этом, как артист ничего не соображает, играя Тригорина, который «нравится, увлекает, интере­сен одним словом» ~ «расслабленным» и «вялым». «Что за идиотст­во?» — писал ои сестре (11.10:74). Алексеев неверно понял реплику Три­горина — «у меня нет своей воли» — и «ходил по сцене и говорил, как паралитик», — жаловался Чехов Горькому. Его «тошнило» при виде сво­его Тригорина (11.10:170).

**269**

И воспоминание об игре Станиславского было в нем «до такой сте­пени мрачно», что он никак не мог отделаться от него, — признавался Чехов Немировичу-Данченко (11.10:319).

В 1914-м Немирович-Данченко подтверждал: «Тригорин

Станиславского был самым большим кляксом в спектакле. Чехов совсем его не выносил в этой роли».

И в следующей чеховской роли — доктора Астрова — Станислав­ский не улавливал чеховской стилистики, хотя Немирович-Данченко репетировал с ним, «как с юным актером. Он решил отдаться мне в этой роли и послушно принимал все указания», — сообщал Немирович-Дан­ченко Чехову (V. 10:121).

Станиславский недоумевал, когда Чехов сделал ему замечание по самой грустно-безнадежной сцене в последнем акте «Дяди Вани»: «’’По­слушайте же, он свистит. Это дядя Ваня хнычет, а он свистит”. Я при своем тогдашнем прямолинейном мировоззрении никак не мог с этим примириться — как это человек в таком драматичном месте может сви­стеть» (11.21:319).

А после неудачи Станиславского в роли царя Иоанна Грозного в одноименной пьесе А.К.Толстого — во второй сезон Художественного — в сознании Чехова складывалась, а потом и закреплялась формула Ста­ниславского: «Когда он режиссер — он художник, когда же он играет, то он молодой богатый купец, которому захотелось побаловаться искусст­вом» (11.10:278).

В сезоне 1899/1900 гг., когда с успехом прошла вторая чеховская премьера в Художественном - «Дядя Ваня», «Чайку» ставили раз в две недели. Оба спектакля идут «необыкновенно стройно и в стиле», — со­общал Немирович-Данченко Чехову (111.5:203). Ему хотелось, чтобы автор не сожалел о том, что отдал свои пьесы в Художественно-общедо­ступный.

Театр, однако, Немировича-Данченко утомлял. Приходилось пре­одолевать раздражение, которое впервые вызвал у него Станиславский, не внявший его советам по роли Нины и роли Тригорина.

Раздражение накапливалось от несходства вкусов и приемов, — жаловался Немирович-Данченко Чехову на Алексеева в ноябре 1899-го.

Ему бывало так тошно рядом со Станиславским и его «пламенной фантазией», что хотелось все бросить и только писать, как прежде.

Тянуло к письменному столу, от которого Чехов не отходил. Он работал над повестью «В овраге», задумал «Архиерея». Едва прошла премьера «Дяди Вани» в Художественном, а у него уже был сюжет «Трех сестер».

Нет, Немирович-Данченко не охладевал к театру.

Но ему перевалило за сорок. Хотелось еще что-то сделать в литера­туре. Хотелось не отставать от приятеля. Беллетрист и драматург еще не

**270**

погибли в нем, но он чувствовал, как увязает в театральном быте, уби­вавшем в нем литератора.

Чехов подбадривал Немировича-Данченко из своей Ялты: «Худо­жественный театр — это лучшие страницы той книги, какая будет ког­да-либо написана о современном русском театре. Этот театр — твоя гор­дость, и это единственный театр, который я люблю, хотя ни разу еще в нем не был» (11.10:309).

Ему хотелось не писать книги, а жить в Москве, работать в этом те­атре, хотя бы в администрации, хотя бы сторожем — так ему хотелось вырваться из Ялты...

«Сторожем...»

Юмор, хоть и окрашенный горечью, ие покидал его.

Каждому хотелось того, чего ему недоставало.

Но ни один из них троих не стоял на месте, “шлифуясь” и в своих профессиональных областях, и друг о друга.

В1903 году, уже близко зная Станиславского, пройдя с ним путь от «Чай­ки» к «Трем сестрам» и познакомившись летом 1902 года с его родными, Че­хов написал для него роль купца Лопахина, Роль купца. И отдал ему как ре­жиссеру свой «Вишневый сад». Лучше, чем в Художественном театре, его пье­сы не ставили. И лучше, чем Станиславский, прошедший путь от Тригорина до Астрова и Вершинина, Лопахина никто бы не сыграл.

Но и сам Чехов ко времени замысла «Вишневого сада», к лету 1902-го уже ие был «двойником» Тригорина.

Володе Алексееву, Владимиру Сергеевичу Алексееву Костина «Чайка» ие понравилась. И вообще устойчивого интереса нового Кос­тиного театра к драматургии Чехова он не одобрял. Куда милее Художе­ственно-общедоступного был ему Алексеевский кружок с его музы­кальным репертуаром. Но брату он продолжал помогать, как помогал ему в домашнем театре и театре Общества искусства и литературы, ко­торый, впрочем, он тоже не приветствовал. При этом спектаклей Обще­ства ои не пропускал, если был в Москве, а не в длительных инспекци­онных поездках по сырьевым базам Алексеевых в Закавказье и Средней Азии. По просьбе брата он записывал замеченные недостатки в испол­нении. Константин Сергеевич считался с его чутьем. Владимир Сергее­вич принимал участие в музыкальном оформлении «Отелло» и «Уриэ- ля Акосты», спектаклей Станиславского в Обществе. А для «Антигоны» Софокла, следующей после «Чайки» премьеры первого сезона в Худо­жественном, он перевел хоры и сольные партии из оратории Мендель­сона к трагедии. Станиславский и режиссер «Антигоны» А.А.Саиин,

**271**

пришедший в труппу Художественного театра из Общества искусства и литературы вместе со Станиславским, Лилиной, Лужским и Артемом, расписывали античные хоры по ролям и голосам. Владимир Сергеевич проводил в «Эрмитаже» спевки.

По поводу чеховской «Чайки» в Художественно-общедоступном Владимир Сергеевич не мог молчать и высказывался открыто.

Ему казалось, что птица эта и у Чехова летает слишком низко и над болотом, и те, кто следит за ее полетом в зрительном зале Художествен­ного, тонут в тине без надежды из нее выбраться. Он не хотел преда­ваться чеховским настроениям «разбитых надежд». Шехтелевская пти­ца-чайка, впоследствии, в 1902-м, нашитая на занавес Художественного в Камергерском, была для него олицетворением такого «невысокого» искусства. Он изъяснялся немного витиевато. Он хотел летать в театре высоко над землей и над бытом и противопоставлял искусство, кото­рым спасался от реальной жизни, его не удовлетворявшей, — прозе буд­ней, его окружавшей. Ему казалось, что любое искусство, и театральное тоже, должно скользить поверх реальной повседневности или парить над ней, как музыка, а не отдаваться ее губительной власти над челове­ком. «Довольно болота и обывательства! Дайте воздуха, покажите кусо­чек синего неба и солнца, от которого обыватели отвыкли, которого они боятся и считают глупым», — писал он брату, призывая его отказаться от эстетики Чехова, когда интерес к ней в Художественном театре зашел далеко (1.2.№21540).

Не один Владимир Сергеевич, но вообще люди дела, «делавшие жизнь», — набиравшие силу купцы, фабриканты, жаждавшие «бодря­щих настроений», как говорил Боборыкин, следивший за процессами восхождения купечества, — порицали «кисляйство» Чехова и его «тос­кующих ничевушек». «Ведь она делается же кругом, худо ли, хорошо ли

* с потерями и тратами, с пороками и страстями. И народ, и разночин­цы, и купцы, и чиновники, и интеллигенты — все захвачены огромной машиной государственно'й и социальной жизни», — рассуждал Боборы­кин о жизни всех сословий рубежа веков37. В повести «Однокурсники» он представлял мнение о «Чайке» в Художественном одного молодого купца, сына богатого оптового торговца ситцем, год проучившегося в университете, но бросившего его ради фамильного дела, как и Влади­мир Сергеевич: «Кисленьким отдает [...] Печенки больные... И вообще клиникой отшибает [...] господа сочинители всё в своем нутре ковыря­ются. Хоть бы вот этот беллетрист, что в пьесе. Так от него разит лите- ратурничаньем. И так, и этак себя потрошит, а внутри пакостная нотка вздрагивает: хвалить то меня хвалят, но... — он выговорил это интонаци­ей актера, игравшего роль беллетриста, — я не Тургенев, но и не Тол­стой! А мне-то [...] какое до этого дело? Так точно и прочие персоны это­го действа...»38

**272**

Повесть Боборыкина Чехов читал с интересом и просил Ольгу Ле­онардовну прочесть ее. Он ценил Боборыкина как добросовестного ре­гистратора текущей современности.

Другой герой боборыкинских «Однокурсников», студент, приехав­ший в Москву из провинции, которого «хватила за сердце» Маша Ша- мраева в исполнении Лилиной и которому не нравилась «полупсихо- патка» Нина в исполнении Роксановой, был захвачен «беспощадной правдой» «Чайки» в Художественно-общедоступном. «Но душа его просила все-таки чего-то иного! — комментировал Боборыкин. — После бурной сцены между матерью и сыном им овладело еще большее недо­могание. Хотелось вырваться из этого нестерпимо-правдивого воспро­изведения жизни, где точно нет места ничему простому, светлому, ника­кому подъему духа, никакой неразбитой надежде. Насмотрелся он до­вольно у себя дома на прозябание уездного городишки»39.

И Владимиру Сергеевичу Алексееву, в жизни подверженному «не- вдуху», и боборыкинским купчику и студенту, да и самому Боборыкину, искавшим, как и чеховский доктор Дорн, в жизни и театре «подъема ду­ха», не хотелось поддаваться «кисляйству» чеховской «Чайки» в Карет­ном ряду.

Владимиру Сергеевичу не нравился и «Дядя Ваня», поставленный вслед за «Чайкой». Он радовался в Художественном не Чехову, а сказке Островского «Снегурочка», весенним птичкам и Весне-Красне, кото­рую играла в Костином спектакле их сестра Нюша, Анна Сергеевна Штекер, по сцене Алеева. «Снегурочка» открыла третий сезон МХТ, но за ней последовали Ибсен, поставленный «по-чеховски», и чеховские «Три сестры», написанные специально для художественников. Боборы­кин счел постановку «Трех сестер» в Художественном «потаканием бла­жи» и «декадентскому юродству» 1890-х: «Полюбопытствуйте. Фурор- ный успех! [...] Это как бы сплошная неврастения. Что за люди! Что за разговоры! Что за жалкая болтовня! Зачем они все топчутся передо мной на сцене? Ни мысли, ни диалога, ни страсти, ни юмора, ничего! Может быть, такая белиберда и встречается в жизни, да нам-то до нее какое дело?»40

Чехов болезненно воспринимал критику коллеги. Но считал, что такие пьесы, как «Снегурочка», не должны быть в репертуаре театра, ориентированного на современную пьесу, русскую и западноевропей­скую.

А Владимир Сергеевич огорчался, что «Снегурочка» не имела ус­пеха, и упрекал в ее неуспехе зрителей, уже постоянных, верных зрите­лей Художественного, поклонявшихся Чехову и потому не способных, по его мнению, оценить красоту фантазии сказочников, сочинивших «Снегурочку»: «Залипшие от болотной тины глаза людей не узнали ее, после [после чеховской «Чайки». — Г.Б.] страшно было смотреть на

**18 Бродская, том 1**

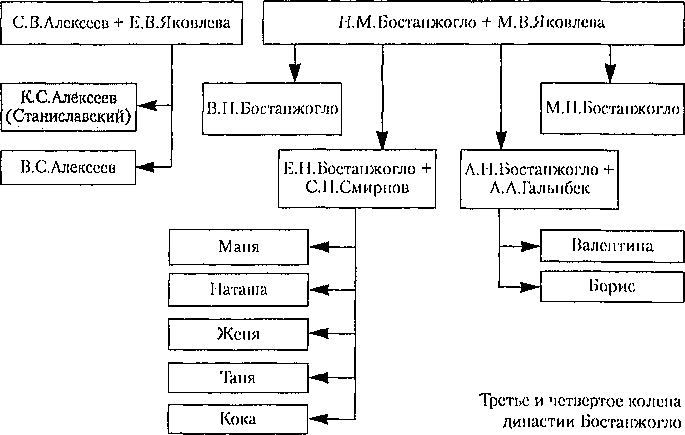
**273**

солнце и дышать чистым воздухом». Владимир Сергеевич не скрывал огорчения от брата, «отравленного» Чеховым и продолжавшего завле­кать публику еще глубже в тину, уводя ее от неба и солнца (1.2.№6932).

Впрочем, совершенством спектаклей Художественного театра он искренно восхищался. Но не в чеховских работах, и не в постановках со­временной драмы Ибсена и Гауптмана, прочитанной театром в чехов­ской интонации, а в «Синей птице», в другой сказке — Метерлинка, по­казанной на десятилетнем юбилее театра, он увидел наконец поворот Костиной сцены в сторону подлинного искусства, каким он понимал его. Владимир Сергеевич радовался этому повороту и поздравлял бра­та: «От души буду рад, когда вместо чайки вы нашьете на занавес сишою птицу. Я и, вероятно, многие от души будут приветствовать такое новое направление» (1.2.№21540).

Владимир Сергеевич Алексеев оставался в театре старовером. Он не готов был воспринять революцию, которую совершили в искусстве драматической сцены Чехов, Станиславский и Немирович-Данченко.

А младшие Бостанжогло, Маня и Наташа Смирновы, четвертое ко­лено, дочери Елены Николаевны, урожденной Бостанжогло, и Сергея Николаевича Смирнова, личного дворянина, учителя словесности во Второй мужской московской гимназии, вкусов дяди Володи Алексеева не разделяли. Они безоговорочно выбирали Художественный среди всех московских театральных и музыкальных развлечений, которыми



**274**

баловали их родители. А лучше пьес Чехова в постановке дяди Кости Алексеева для них ничего не было на свете.

Правнучки Михаила Ивановича Бостанжогло, старика Б., основа­теля фамильного табачного дела, они так и жили в доме на Старой Бас­манной, купленном их прадедом в первой половине XIX века. В этом доме родился их дед Николай Михайлович Бостанжогло, тот, что же­нился на их бабушке-полуфранцуженке Марии Васильевне, урожден­ной Яковлевой. В этом доме родились их мать Елена Николаевна, в за­мужестве Смирнова, их тетка Александра Николаевна, в замужестве Гальнбек, и дядья Михаил и Василий Николаевичи, и они сами: Маня — в 1885-м, Наташа — в 1887-м, Женя — в 1889-м, Таня — в 1890-м, Кока

* в 1892-м. Младшие Смирновы обожали свой дом и свою улицу точно так же, как и их мать и тетка, и почти так же, как сестры Прозоровы из чеховских «Трех сестер». Сестры Прозоровы не могли забыть улицу своего детства, где они жили с отцом, еще батарейным командиром, полковником, и куда приходил к ним их сосед молодой Александр Иг­натьевич Вершинин, которого все дразнили влюбленным майором.

Девочки Смирновы, как их мать и тетка, поэтизировали Старую Басманную. Они сохраняли к ней чеховско-прозоровскую нежность — до слез умиления.

Они унаследовали от родителей и их обожание подмосковных Лю- бимовки-Тарасовки, где они жили каждое лето с родителями и прислу­гой с мая по октябрь. И лучшие традиции благотворительности. Елена Николаевна и Сергей Николаевич воспитывали детей в идеалах добра и справедливости, как говорил еще не написанный чеховский Гаев.

Елена Николаевна была крупной благотворительницей. Она зани­малась женскими тюрьмами, опекала бедных детей и вовлекала в забо­ту о них старшую дочь, Маню. Маня училась на частных музыкальных женских курсах Е.И.Визлер, Наташа — в частной женской гимназии А.Ф.Гроссман. Сергей Николаевич, вкладывавший свою лепту в гума­нитарное образование девочек и сына, больше всех детей любил Ната­шу. В ней рано открылось художественное дарование, и Сергей Никола­евич, друг художника-любителя И.С.Остроухова, сам баловавшийся живописью, давал ей первые уроки рисунка и композиции. А мама и тетка, игравшие в молодости у дяди Кости в Алексеевском кружке, при­вивали детям любовь к музыке и театру и свой музыкально-театраль­ный вкус.

Елена Николаевна и Сергей Николаевич Смирновы в 1880-х — 1890-х были среди публики Частной оперы Мамонтова и Большого те­атра, когда туда перешел от Мамонтова Шаляпин. Маня Смирнова с ма­лолетства бегала и на спектакли Шаляпина, и на его концерты. С Шаля­пиным у Мамонтова пела тетя Саша, родная сестра Маииной мамы, Александра Николаевна Бостанжогло-Гальнбек. Шаляпин был им сов­

**275**

18\*

сем своим. К тому же он ухаживал за тетей Нюшей, Анной Сергеевной Алексеевой-Штекер, сестрой дяди Кости, и она увлекалась им.

Александру Николаевну, соединившую своим замужеством бос- танжогловское производство и гальнбековскую торговлю табаком, мос­ковская публика и критика заметили в январе 1885 года. Маня в 1885-м как раз родилась. Александра Николаевна, обучавшаяся вокалу вместе с кузеном Костей Алексеевым у Ф.П.Комиссаржевского, в первый же сезон Частной Мамонтовской оперы дебютировала в партии Маргари­ты в «Фаусте» Гуно. Савва Иванович сделал для этого спектакля новый перевод либретто. Декорации по эскизам Поленова писали Левитан, Симов и Николай Павлович Чехов, брат писателя. Саша, тетя Саша Бо- станжогло-Гальнбек прославилась тем, что посягнула на исполнитель­ские традиции великой оперы, сложившиеся на императорских сценах. Здесь она опередила Станиславского в его открытиях в области драма­тического искусства. Маргарита, обычно роскошная примадонна, пре­вратилась у певицы в угловатого подростка. Такой она выглядела и на эскизе Поленова. Новации Мамонтова и певцов. Мамонтовской оперы, во многом интуитивные, публика встречала смехом. Известно, что рас­терявшаяся от такой реакции зала, слушавшей «Фауста», Александра Николаевна проплакала все антракты.

Вообще сестры Александра и Елена Николаевны Бостанжогло и Маня Смирнова были склонны к слезам.

После закрытия Мамонтовской оперы Александра Николаевна Гальнбек пела в оперном театре Зимина, а в 1897-м или 1898-м, после смерти мужа, служащего страхового общества купеческого банка, пере­менила образ жизни: жила безвыездно с детьми Борисом и Валентиной в деревне Троица Сергиевого посада, летом отправляла их к сестре в Та­расовку, а на церковные посты, которые Гальибеки и Смирновы при­лежно соблюдали, девочки Смирновы приезжали к тетке в Троицу. Они вместе говели и разговлялись.

Четвертое от Михаила Ивановича колено Бостанжогло — Смирно­вы Сергеевны и Николай Сергеевич — это дети Художественного теат­ра. К Коршу и в Малый их не тянуло. Они молились на Художествен­ный дяди Кости и на Антона Павловича Чехова, которого так и не смог всерьез принять Владимир Сергеевич Алексеев. Перебирая в «Семей­ной хронике» памятные события 1904 года, Владимир Сергеевич оста­новился на подробностях поездки его сыновей Шуры и Мики, сверст­ников Мани и Наташи Смирновых, в Париж, припомнил поименно дам, которых мальчики прихватили с собой, и приписал второстепенное, в чем не был уверен точно: «Кажется, летом умер А.П.Чехов».

К моменту открытия дядей Костей эрмитажной сцены Мане было 13 лет. Уже в первый сезон Художественного она вместе с родителями видела «Царя Федора Иоанновича» А.К.Толстого с И.М.Москвиным в

**276**

заглавной роли и с О.Л.Книппер в роли царицы Ирины пять раз. На «Чайке» Чехова и на «Дяде Ване» во второй сезон у дяди Кости Маня замирала от восторга и не скрывала его. «Мне и во сне снился Ваш по­целуй, и я слышала Ваш голос» (IV. 1.№4895), — писала Маня обожае­мой Ольге Леонардовне после «Дяди Вани», где в роли Елены Андреев­ны Серебряковой та целовалась со Станиславским — Астровым. В Три­горина и в Астрова — Станиславского были в то время влюблены все особы дамского пола, независимо от возраста. И Маня, конечно, тоже. Критического настроя рецензентов и беллетристов по отношению к Тригорину Станиславского дамы и барышни не разделяли. Впрочем, точно так же Маня была влюблена и в Ольгу Леонардовну, и в Антона Павловича — заочно, и в Александра Леонидовича Вишневского, акте­ра Художественного театра, да и в сам Художественный.

Первое письмо Ольге Леонардовне Маня отправила в марте 1902 года. Дома над ней смеялись, называли это институтством. Но она все- таки не могла удержаться, чтобы не сказать обожаемой артистке, как по­корила она ее на «Дяде Ване».

«Дядю Ваню» Чехова она любила больше «Чайки» и эту свою по­лудетскую любовь пронесла сквозь самые тяжкие испытания, выпав­шие на ее жизнь после революции 1917 года.

Маня была истовой театралкой.

Она не пропускала ни одной премьеры в Художественном. Смотре­ла каждую постановку по много раз. Ходила на драму в Художествен­ный, как когда-то в своей юности Станиславский - в Малый. С нетер­пением ждала открытия сезона и непременно была на последнем спек­такле перед закрытием. Билеты посылала заказать заранее в кассе теат­ра, а если вдруг решала сначала не идти, а накануне все же понимала, что не усидит дома, то посылала к Алексеевым. Дядя Костя помогал с билетом. А если в тот день, когда играла Ольга Леонардовна, и не была в театре, то все равно мысленно следила за спектаклем, поминутно по­сматривая на часы, как будто сидела в кресле зрительного зала, допус­тим, на «Столпах общества» Ибсена с Ольгой Леонардовной в роли Ло- ны, и разговаривала с ней: «Третьего дня Вы дали такой чудесный и тро­гательный образ Лоны, что окончательно меня приворожили! — писала Маня Ольге Леонардовне 26 февраля 1903 года. — У меня в продолже­ние всей пьесы от Вашего исполнения навертывались слезы на глаза; и до сих пор мне мерещится бледное лицо то с грустными, то со сверкаю­щими глазами, стройная фигура в желтых сапожках, с резкими движе­ниями и слышится грудной, трогательный, нежный и упрекающий го­лос: «О, Карстен!»... у меня даже сейчас от одних воспоминаний слезы к горлу подступают! [...] Вот и сегодня душа моя там, у Вас, в милом теа­тре; уже больше одиннадцати с половиной, я целый вечер сегодня сле­жу за действием, теперь Берник кончает свою речь, он Вас держит за ру­

**277**

ку; а может быть, теперь уже расходятся разгоряченные граждане и сча­стливая Бетти пошла за Олафом» (ГУЛ .№4899).

У Мани, которую все держали за заурядность — в сравнении с ху­дожественно одаренной Наташей, был зоркий глаз и редкостная образ­но-художественная память. Как Соня Войницкая знала труды Серебря­кова наизусть, их переписав по ночам вместе с дядей Ваней, так и Маня помнила партитуры всех ролей Ольги Леонардовны и всех спектаклей Художественного театра, сочиненных дядей Костей и Владимиром Ива­новичем Немировичем-Данченко. И все дядины роли знала, и роли те­ти Маруси — Марии Петровны Лилиной и Александра Леонидовича Вишневского могла мысленно проиграть. Она гордилась ими, как Соня Войницкая — бронзовой медалью Астрова, полученной им за посадки молодого леса.

Потом старшие девочки Маня и Наташа водили в Художествен­ный младших Смирновых - Женю, Таню и Коку. Особенно восхитил тех на утреннике 28 декабря 1903 года «Юлий Цезарь» Шекспира, по­ставленный Немировичем-Данченко с любимым дядей Костей, с Кача­ловым, с Вишневским. «Наши дети теперь совсем с ума сошли, целые дни представляют «Цезаря»... крик, шум ужасный! Сегодня Кока сиял куртку и в рубашке, с деревянным кинжалом пришел представлять, как дядя Костя убивается. Затем все по очереди изображали смерть Цезаря, и Женя себе все коленки отколотила; Таня уже объявила, что она непре­менно еще раз пойдет на «Цезаря»», — узнавала Ольга Леонардовна из очередного Маниного письма (IV.1.N°4902).

«Юлия Цезаря» Кока, младший из детей Смирновых, смотрел одиннадцатилетним.

И так же как мама и тетка и как дядя Костя с тетей Марусей, стар­шие девочки Смирновы участвовали в любительских спектаклях. Толь­ко уже не в домашнем кружке, как их родители. Маня и Наташа играли в «Горе от ума» — в спектакле в пользу недостаточных учеников папи­ной Второй московской мужской гимназии. Ольга Леонардовна и дядя Костя благословляли девочек. Мане досталась роль Натальи Дмитриев­ны Горич, Наташе — роль княгини Тугоуховской. Маня играла в благо­творительных любительских спектаклях первые роли — Жанны д’Арк, например, в «Орлеанской деве» Шиллера. Так что об актерском искус­стве в Художественном Маня гордо рассуждала на основании собствен­ного школьного опыта: «Как дивно хорошо играть на сцене! Когда я иг­рала Орлеанскую деву, я все забыла, весь мир, я думала только о нена­вистных англичанах, о своих будущих победах, я чувствовала свой до­рогой шлем на голове, я слышала гром битвы... у меня чисто крылья вы­росли! Как хорошо было тогда! — вспоминала Маня свои школьные го­ды, завидуя Ольге Леонардовне Книппер-Чеховой. — А Вы это часто

**278**

чувствуете, Вы часто уноситесь от настоящей жизни - счастливая» (IV. 1.№4901).

Маня мечтала стать актрисой. Но не стала. Хотела поступить в школу Художественного театра к дяде Косте и Владимиру Ивановичу Немировичу-Данченко — он ведал школой. Там учились Красовская, будущая Германова, Лисенко, Назарова, Халютина. Но не поступила. «Если бы я знала наверное, что меня непременно примут, то я бы нико­го не послушалась, все бросила и сейчас же поступила бы, но как идти неученой на экзамен с огромным конкурсом, на Вашу критику... Храб­рости не хватит!» — писала Маня Ольге Леонардовне (IV. 1.№4903).

Ей мешала щепетильность — чисто российское свойство. И от­нюдь не купеческое в купеческой дочке. Мане легче было справиться со своими порывами, подавить стремления, чем действовать, себя оце­нивая критериями высших авторитетов — дяди Кости и актеров-худо- жественников. И она жила той жизнью, в которой могла чувствовать в ладу с собой.

Но душа ее была там, в «милом» театре.

Летом 1902 года ей выпало счастье каждый день видеть Ольгу Ле­онардовну и говорить с ней. И познакомиться с самим Антоном Павло­вичем. Это было волнующее событие и лучшая полоса в ее жизни вслед за ним, оборвавшаяся летом 1904-го.

**ПРИМЕЧАНИЯ\***

**АРХИВНЫЙ МАТЕРИАЛ И КНИГИ I. Станиславский К.С. и о нем**

1. **Архив К.Р.Барановской-Фальк: 86 87.**
2. **Музей Московского Художественного академического театра. Фонд 3 КС.Станислав-**

**ского:** 19 20 40 41 79 96 272 274.

1. **Российский государственный архив литературы и искусства. Фонд 870 К.С.Станислав-**

**ского.**

1. **Собр. соч.: В 9 т. М.: Искусство. Т. 1: Моя жизнь в искусстве, 1988: 36 4149 90 95 200**

205 207 213 222 226 230 231 239.

1. **То же. Т. 5: в 2 кн. Кн. 1: Статьи. Речи. Воспоминания. Художественные записи, 1994:**

79 205 206 208 209 212 214 216217218 223 227 239 249 266 268.

1. **То же. Ки. 2: Дневники. Записные книжки. Заметки, 1994: 80 86 198 199 255.**
2. **Тоже. Т. 6: Статьи. Речи. Отклики. Воспоминания. Интервью. Беседы, 1994.**
3. **То же. Т. 7: Письма, 1995:** 85 86 93 184 210221 227 239. .
4. **Собр. соч.: В 8 т. М.: Искусство. Т. 8: Письма, 1961.**
5. **Режиссерские экземпляры: в 6 т. М.: Искусство. Т. 1: Пьесы А.К.Толстого, 1980.**
6. **То же. Т. 2: «Чайка» АДТ.Чехова, «Михаэль Крамер» ГГауптмана, 1981:241253.**
7. **То же. Т, 3: Пьесы А.П.Чехова «Три сестры», «Вишневый сад», 1983.**
8. **Из записных книжек: в 2 т. М.: ВТО, 1986. Т. 1.**
9. **То же. Т. 2.**
10. **Бурышкин П.А. Москва купеческая. М.: Столица, 1990:236.**
11. **Виноградская И.Н. Жизнь и творчество К.С.Станиславского. Летопись: в 4 т. М.: ВТО. Т. 1,1971:43 93 94 129 213 215 217223 227.**
12. **Чехов А.П. и о нем**
13. **Российская государственная библиотека, отдел рукописей. Фонд 331 А.П.Чехова: 259264.**
14. **Собр. соч.: В 18 т. М.: Наука. Т. 12, 1986: 145213.**

**\* Источники, использованные в данной книге, разделены на два вида.**

**Первый вид - «архивный материал и книги» - представлен единым списком, состоящим из пяти разделов. Ссылки на источники, указанные в этом списке, даются прямо в тексте, после цитаты, в круглых скобках тремя цифрами: римской ~ раздел списка; арабской через точку — порядковый номер в разделе и через двоеточие — цитируемая страница.**

**Если ссылка дается на архивный материал, то после порядкового номера в разделе через точку указываются его реквизиты в архивохранилище.**

**Если какие-либо из указанных источников не цитируются, это не означает, что они не используются.**

**Ссылки на архивные источники и книги, не вошедшие в данный список, на газеты и журналы даются во втором виде примечаний — «концевые сноски» — со своей для каждой главы нумерацией. В отдельных случаях, когда материал обнаружен после того, как книга была сверстана, его реквизиты двются прямо в тексте в скобках после цитаты.**

**Купюры, сделанные в цитатах, обозначаются тремя точками в квадратных скобках.**

**Публикуемые по подлинникам личные письма, фрагменты из писем и других рукописных источников оформляются курсивом.**

**280**

1. **То же. Т. 13,1986:**135 189 193 197 257 262 263.

А. **То же. Т. 16,1987:**49 88 116 117118 121122 123 124 128 129 138 139150 151152 153 166 191201 214 237 238.

1. **Собр. писем: в 12 т. М.: Наука. Т. 3,1976:87 88 199.**
2. **То же. Т. 4,1976:156 178201209.**
3. **То же. Т. 5,1977:156 178 212 220 233 262.**
4. **То же. Т. 6,1978:**156 190 221 233 248.
5. **То же. Т. 7,1979:168 169 234.**
6. **То же. Т. 8,1980:**200 254 260 265 269 270 271.

**И. То же. Т. 9,1980: 120 197.**

1. **То же. Т. 10,1981.**
2. **То же. Т. 11,1982:120221.**
3. **То же. Т. 12,1983.**
4. **Литературное наследство. Т. 68: Чехов А.П. М.: Академия наук СССР, 1960.**
5. **М.Горький и АЛехов. Сборник материалов. Переписка. Статьи. Высказывания. М.: ГИХЛ, 1951: 4.**
6. **Гитович Н.И. Летопись жизни и творчества А.П.Чехова. М.: ГИХЛ, 1955:100 115 116 134 167173 180.**
7. **Юбилейный чеховский сборник. М.: Заря, 1910.**
8. **Измайлов А.А. Чехов 1860 — 1904. Биографический набросок. М., 1916.**
9. **Эфрос Н.Е. «Вишневый сад». Пьеса А.П.Чехова в постановке Московского Художе­ственного театра: Светозар, 1919.**
10. **Чехов в воспоминаииях современников. М.: ГИХЛ, 1952:101 115 211239 250269 270.**
11. **Чехова М.П. Письма к брату А.П.Чехову. М.: ГИХЛ, 1954.**
12. **Бунин И.А. Собр. соч.: В 5 т. М.: Правда, 1956. Т.5:202.**
13. **Чехов М.П. Вокруг Чехова. Встречи и впечатления: Московский рабочий, 1960:4.**
14. **Чеховские чтения в Ялте. М.: Книга, 1976.**
15. **Полоцкая Э.А. А.П.Чехов. Движение художественной мысли. М.: Советский писатель, 1979.**
16. **Ремез О.Я. Голоса Любимовки. М.: Искусство, 1980.**
17. **Линков В.Я. Художественный мир прозы А.П.Чехова. М.: МГУ, 1982.**
18. **Чудаков А.П. Антон Павлович Чехов. М.: Просвещение, 1987.**
19. **Зингерман Б.И. Театр Чехова и его мировое значение. М.: Наука, 1988.**
20. **Катаев В.Б. Литературные связи Чехова. М.: МГУ, 1989.**
21. **Чеховиана. Статьи, публикации, эссе. М.: Наука, 1990.**
22. **Толстая Е.Н. Чехов в конце 1880-х — начале 1890-х годов. М.: Радикс, 1994.**
23. **Набоков В.В. Лекции по русской литературе. М.: Независимая газета, 1996:262.**
24. **Немирович-Данченко Вл.И. и о нем**
25. **Музей Московского Художественного академического театра. Фонд 4 Вл.И.Немирови-**

**ча-Данченко: 127 167 196.**

1. **Из прошлого. М.: Academia, 1936:**119 145 167 170 171 179 188 193 194 195 200237 239

253255261.

1. **Театральное наследие: в 2 т. М.: Искусство. Т. 1: Статьи. Речи. Беседы. Письма, 1952.**
2. **То же. Т. 2: Избранные письма, 1954.**
3. **Избранные письма: в 2 т. М.: Искусство, 1979. Т. 1:1879 - 1909:240248249259 268270.**
4. **То же. Т. 2:1910- 1943.**
5. **Рецензии. Очерки. Статьи. Интервью. Заметки. 1877 —1942. М.: ВТО, 1980:125 163 196**

220228247.

281

1. **Фрейдкина Л.М. Дни и годы Вл.И.Немировича-Данченко. Летопись жизни и творчест­**

**ва. М.: ВТО, 1962:195.**

1. **Соловьева И.М. Немирович-Данченко. М.: Искусство, 1979.**
2. **Книппер-Чехова O.JI.**
3. **Музей Московского Художественного академического театра. Фонд 48 О.Л.Книппер-**

**Чеховой:** 277278279.

1. **Переписка А.П.Чехова и О.Л.Книппер-Чеховой: В 2 т. Т. 1. М.: Мир, 1936.**
2. **То же. Т. 2: ГИХЛ, 1936.**
3. **Книппер-Чехова Ольга Леонардовна: В 2 т. М.: Искусство, 1972. Т. 1: Воспоминания и**

**статьи. Переписка с А.П.Чеховым (1902 — 1904).**

1. **То же. Т. 2: Переписка (1896 — 1959). Воспоминания об О.Л.Книппер-Чеховой.**
2. **Актеры и деятели Художественного театра. Монографические сборники, письма, мемуары.**

**Статьи о них и о Художественном театре**

1. **Андреева М.Ф. Переписка. Воспоминания. Статьи. Документы. Воспоминания о**

**М.Ф.Андреевой. М.: Искусство, 1961.**

1. **Бассехес А.И. Художники на сцене МХАТ. М.: ВТО, 1960.**
2. **Веригина В.П. Воспоминания. Л.: Искусство, 197-1.**
3. **Вульф В.Я. А.И.Степанова — актриса Художественного театра. М.: Искусство, 1985.**
4. **Гзовская О.В. Пути и перепутья. Портреты. Статьи и воспоминания об О.В.Гзовской.**

**М.: ВТО, 1976.**

1. **Гиацинтова С.В. С памятью наедине. М.: Искусство, 1985.**
2. **Гремиславский И.Я. Композиция сценического пространства в творчестве В.А.Симова.**

**М.: Искусство, 1953.**

1. **Гремиславский И.Я. Сборник статей и материалов. М.: Искусство, 1976,**
2. **Добронравов Б.Г. Статьи. Воспоминания. Документы. М., Искусство: 1983.**
3. **Ежегодник Московского Художественного театра. 1944. Т 1: Музей МХАТ и МХАТ СССР им. М.Горького, 1946:179 192 194 196243 255256258265268 270.**
4. **Качалов В.И. Сборник статей, воспоминаний, писем. М.: Искусство, 1954.**
5. **Леонидов Л.М. Воспоминания, статьи, беседы, переписка, записные книжки. Статьи и воспоминания о Л.МЛеонидове. М.: Искусство, 1960.**
6. **Лилина М.П. М.: ВТО, 1960.**
7. **Литературно-художественный альманах. Кн. 23. СПб: Шиповник, 1914.**
8. **Лобанов А.М. Документы, статьи, воспоминания. М.: Искусство, 1980.**
9. **Мейерхольд В.Э. Переписка. М.: Искусство, 1976.**
10. **Мейерхольд В.Э. Статьи. Письма. Речи. Беседы: в 2 т. М.: Искусство, 1968. Т. 1.**
11. Михаловская Н.В. Глазами и сердцем актрисы. М.: Искусство, 1986.
12. **Московский Художественный театр. М.: Рампа и жизнь, 1913. Т. 1:1898 — 1905:265.**

КОНЦЕВЫЕ СНОСКИ

ЧАСТЬ ПЕРВАЯ **Глава 1**

1. **Найденов НА Воспоминания о виденном, слышанном и испытанном. II. М., 1905. С. 41.**
2. **Чупринин С.И. Москва и москвичи в творчестве Петра Дмитриевича Боборыкина //**

**Боборыкин П.Д. Китай-город. Проездом. М.: Правда, 1988. С.10.**

1. **Чехов А.П. Собр. соч.: В 18 т. М.: Наука. Т. 2. 1975. С. 39. В дальнейшем - Чехов А.П.**

**Соч. Том, год издания. Цитируемая страница.**

1. **Там же. 'Г. 4,1976. С. 207.**
2. **Чайковский П.И. Полное собрание сочинений. Т. XIII. М.: Музыка, 1971. С. 105. В даль­**

**нейшем - Чайковский П.И. Том, год издания.. Цитируемая страница.**

1. **Воспоминания Бориса Николаевича Чичерина. Земство и Московская дума. М.: Север,**

**1934. С. 182. В дальнейшем — Воспоминания Чичерина. Цитируемая страница.**

1. **Жизнь Сергея Владимировича Алексеева в его добрых делах. С. 10.**
2. **Гиллии A.JI. На спектакле Жюдик // Будильник. 1883. № 47. С. 403.**
3. **Эфрос Н.Е. К.С.Станиславский. Пг., 1918. С. 8.**
4. **Там же. С. 6.**

**И. Боткина А.П. Павел Михайлович Третьяков в жизни и в искусстве. М.: Искусство, 1993. С. 221.**

1. **РГАЛИ (Российский государственный архив литературы и искусства). Ф.878 Южи­на А.И. Оп.1. Ед. хр. 753. Л. 8.**
2. **Сумбатов-Южин А.И. Пьесы. М.: Искусство, 1961. С. 357.**
3. **Четвериков С.И. Безвозвратно ушедшая Россия. Несколько страниц из книги моей жизни. Берлин, 1929. С. 72.**
4. **Воспоминания Чичерина. С. 182.**
5. **Боткина АЛ. Павел Михайлович Третьяков в жизни и в искусстве. С. 216.**
6. **Воспоминания Чичерина. С. 182 ~ 183.**
7. **Чайковский П.И. Т. ХУН, 1981. С. 72.**
8. **Воспоминания Чичерина. С. 183.**
9. **Чайковский П.И. Т. XIII. С. 105.**
10. **Там же. С. 105 - 106.**
11. **Чайковский П.И. Т. XII, 1970. С. 70.**
12. **Чайковский П.И. Т. XIV, 1974. С. 349.**
13. **Чайковский П.И. Т. XII. С. 47.**
14. **Там же.**
15. **K.II.Победоносцев и его корреспонденты: в 2 полутомах. Т. I, полутом 1. М.; Пг.: Госиз­дат, 1923. С. 295. В дальнейшем - Победоносцев К.П. Цитируемая страница.**
16. **Там же. С. 296.**
17. **Там же. С. 268.**
18. **Там же. С. 266.**
19. **Там же. С. 268.**
20. **Там же. С. 104.**
21. **Воспоминания Чичерина. С. 328.**
22. **Там же. С. 330.**
23. **Там же. С. 221.**
24. **РГБ (Российская государственная библиотека, рукописный отдел). Ф. Чичер. XXI1/14. С. 1,1об.**
25. **Воспоминания Чичерина. С. 182.**

**283**

1. **Там же. С. 183.**
2. **Там же. С. 185.**
3. **Там же. С. 258 - 259.**
4. **Мамонтов И.И. К редактору «Русских ведомостей» // Русские ведомости. 1893. 10 мая. № 126. С. 3.**
5. **Суворин А.С. Дневник. М.: Новости, 1992. С. 33.**
6. **Московская старина. М.: Правда, 1989. С. 418 — 419.**
7. **Воспоминания Чичерина. С. 217.**
8. **Победоносцев К.П. С. 794.**
9. **Там же. С. 710.**
10. **Там же. С. 704,**
11. **Н.Рок. [Рокшанин И.О.]. Из Москвы. Очерки и снимки // Новости и Биржевая газе­та. 1895.22 июля. № 198.**
12. **Письмо хранится в семейном архиве Четвериковых. Публикуется впервые.**
13. **Артисты Московского Художественного театра за рубежом. Прага: Наша речь, 1922. С. 17.**

**Глава 2**

1. **Московский университет в воспоминаниях современников. М.: Современник, 1989. С.**

**548.**

1. **Немирович-Данченко В. И. Критика и театр //Литературная газета. 1935. 6 марта. № 13.**
2. **Амфитеатров А.В. Собр. соч. СПб, 1912. Т. XXXV: Свет и сила. С. 203 - 204; 216; 221.**
3. **Чехов А.П. Соч. Т.11,1986. С. 21.**
4. **Чехов А.П. Собр. писем: в 12 т. М.: Наука. Т.1, 1974. С. 54. В дальнейшем: Чехов A.II.**

**Письма. Том, год издания. Цитируемая страница.**

1. **Артисты Московского Художественного театра за рубежом. С. 42.**
2. **ИРЛИ (Институт русской литературы, отдел рукописей). Ф. 550 Карпова Е.П. из собр.**

**Бурцева А.Е. Ед. хр. 84. Л. 9.**

1. **Там же.**
2. **Чехов А.П. Соч. Т. И. С. 26.**
3. **Дон-Аминадо. Наша маленькая жизнь. М.: Терра, 1994. С. 498,**

**И. Театр и искусство. 1897. № 12. С. 226 — 229.**

1. **Там же.**
2. **ИРЛИ. Ф. 686 Кугеля А.Р. Оп.2.Ед. хр.152. Л. боб.**
3. **Чехов А.П. Соч. Т. 11. С. 75.**
4. **Там же. С. 85.**
5. **Там же. С. 396.**
6. **Ъшже.**
7. **Чехов А.П. Соч. Т. 1. С. 93.**
8. **ИРЛИ. Ф. 204 Немировича-Данченко Вас.И. из собр. Бурцева А.Е. Ед. хр. 65.**
9. **Зритель. 1883.7 февраля. № 10.**
10. **ИРЛИ. Ф.550. Ед. хр. 84. Л. 9об.**
11. **Там же. Л. 10.**
12. **Там же. Л. 9об.**
13. **ИРЛИ. Ф. 204. Ед.хр.65.**
14. **Бунин И.А. Собр. соч.: В 6 т. Т. 6. М.: Художественная литература, 1988. С. 207.**
15. **Новое время. 1884.28 июля. № 3022.**
16. **Чехов А.П. Письма. Т. 2,1975. С. 11 - 12.**
17. **Новости дня. 1891.30 ноября.**
18. **Дон-Аминадо. Наша маленькая жизнь. С. 599.**

**284**

1. **Амфитеатров А.В. Восьмидесятники, издание 2-е: в 2 т. СПб., 1908. Т.1. С. 117.**
2. **Чехов A.II. Письма. Т. 1. С. 204.**
3. **Лазурь. Литературно-критический и критико-публицистический альманах. М.: Про­метей, 1990. С. 320.**
4. **Чеховиана. Мелиховские труды и дни. М.: Наука, 1995. С. 307.**
5. **[Курепин А.Д.]. Среди милых москвичей // Будильник. 1885. № 42. С. 499.**
6. **Там же.**
7. **Там же.**
8. **Будильник. 1883. № 34.**
9. **Будильник. 1883. № 35.**
10. **Чехов А.П. Письма. Т. 3,1976. С. 205.**
11. **Русские ведомости. 1883. 25 августа. №233. С. 1.**
12. **Там же. 1883. 27 августа. № 235. С. 2.**
13. **Там же. 1883. 28 сентября. № 266. С. 1.**
14. **Будильник. 1885. № 42. С. 499.**
15. **Будильник. 1883. № 46. С. 456.**
16. **Будильник. 1885. № 42. С. 500.**
17. **Будильник. 1885. № 43. С. 511.**
18. **Победоносцев К.П. С. 268.**
19. **Будильник. 1885. № 33. С. 391.**
20. **Чехов А.П. Письма. Т. 2. С. 190.**
21. **Будильник. 1885. № 39. С. 463.**
22. **Будильник. 1885. № 41. С. 487.**
23. **ИРЛ И. Ф. 204. Ед. хр. 65.**
24. **Русский курьер. 1880. 3 ноября. № 300.**
25. **Там же.**
26. **б.п. [Немирович-Данченко Вл.И.]. Театр и музыка // Русский курьер. 1882.14 июня. №161.**
27. **Амфитеатров А.В. Собр. соч. Т. XXXV. С. 225.**
28. **Амфитеатров А.В. Собр. соч. Т. XIV. С. 124.**
29. **Московский университет в воспоминаниях современников. С. 540.**
30. **Там же. С. 539 -540.**
31. **Там же. С. 540.**
32. **Амфитеатров А.В. Восьмидесятники. Т.1. С. 103 —104.**
33. **Чехов А.П. Соч. Т.11. С. 37.**
34. **Амфитеатров А.В. Собр. соч. Т. XIV. С. 124.**
35. **Амфитеатров А.В. Собр. соч. Т. XXXV. С. 222.**
36. **Амфитеатров А.В. Восьмидесятники. Т. 1. С. 40,41.**
37. **Чехов А.П. Письма. Т.1. С. 198.**
38. **ИРЛ И. Ф. 204. Ед. хр. 65.**
39. **Амфитеатров А.В. Собр. соч. Т. XXXV. С. 246.**
40. **Суворин А.С. Маленькие письма // Новое время. 1904.4 июля. № 10179. С. 2.**
41. **Чехов А.П. Соч. Т.11. С. 101.**
42. **ИРЛИ. Ф. 149 Лейкина Н.А. Он. 2. Ед. хр. 204.**
43. **Чехов А.П. Соч. X 14 - 15,1987. С. 8.**
44. **Левитан И.И. Письма, документы, воспоминания. М., 1956. С. 37.**
45. **б.п. [Кичеев П.П.]. Русский Драматический театр. Спектакль 19 ноября. «Лихая си­ла». Комедия в 5 действиях В.И.Немировича-Данченко // Сезон. 1887. Февраль. Вып. 1. С. 83 — 84.**

**285**

Глава 3

1. **Чеховиана. Мелиховские труды и дни. С. 292.**
2. **ИРЛИ. Ф. 550. Ед. хр. 84.**
3. **Там же. Ф. 123 Бурцева А.Е. Оп.1. Ед. хр. 1095.**
4. **См.: Чуковский К.И. От Чехова до наших дней. Литературные портреты и характерис­**

**тики. 1908.**

1. **ИРЛИ. Ф. 550. Ед. хр. 84.**
2. **Гнедич П.П. Книга жизни. М.: Прибой, 1929. С. 199.**
3. **ИРЛИ. Ф. 149. Он. 2. Ед. хр. 204.**
4. **Чехов А.П. Соч. Т.5,1975. С. 586.**
5. **ИРЛИ. Ф. 263 Дризена Н.В. Ед. хр. 220. Л. 4.**
6. **Галерея сценических деятелей. Кн 1. М.: Рампа и жизиь. С. 7.**

**И. Никс [Кичеев Н.П.]. Театр и музыка. Театр Абрамовой: «Леший», комедия Чехова А.П. // Новости дня. 1890.1 января. № 2334.**

1. **Homo novus [Кугель А.Р.]. Заметки //Театр и искусство. 1914. 13 июля. № 28. С. 599.**
2. **Цит. по: Соболев Ю.В. В.И.Иемирович-Данченко. Пг.: Солнце России, 1918. С. 79.**
3. **Станиславский К.С. Театральное наследство. Т. 1. М.: Академия наук СССР, 1955. С. 62-113.**
4. **Чехов А.П. Письма. Т.1. С. 204.**
5. **См. подробнее: Радищева О.А. Станиславский и Немирович-Данчешсо. История теат­ральных отношений, 1897 — 1908. М.: Артист. Режиссер. Театр, 1997. С. 225.**
6. **Артисты Московского Художественного театра за рубежом. С. 33.**
7. **О Станиславском. Сборник воспоминаний. М.: ВТО, 1948. С. 131.**
8. **Homo novus. Заметки // Театр и искусство. 1914. 13 июля. № 28. С. 601.**
9. **Homo novus. Заметки // Театр и искусство. 1914.11 мая. № 19. С. 429.**
10. **Артисты Московского Художественного театра за рубежом. С. 24.**
11. **Чехов А.Г1. Письма. Т. 1. С. 242.**
12. **Левитан И.И. Письма. Документы. Воспоминания. С. 111.**
13. **Боборыкин П.Д. Соч.: В 3 т. Т. 3. М.: Художественная литература, 1993. С. 520.**
14. **Эфрос Н.Е. Из Москвы //Театр и искусство. 1905. № 41. С. 658.**
15. **РИМ (Государственный Исторический музей, отдел письменных источников). Ф. 426. Ед. хр. 113. Л. 29-31.**
16. **Homo novus. Заметки // Театр и искусство. 1914. 13 июля. № 28. С. 601.**
17. **Там же.**
18. **Мандельштам О.Э. Соч.: В 2 т. Т. 2. Тула: Филин, 1994. С. 319.**
19. **Сергей Глаголь [Голоушев С.С.]. «Чайка» // Курьер. 1898. 19 декабря. № 349.**
20. **Гуревич Л.Я. Заметки о современной литературе // Русская мысль. 1910. Кн. 2. С. 124.**
21. **Чехов А.П. Соч. Т. 2. С. 13.**
22. **Бунин И.А. Собр. соч.: В 6 т. Т. 6. С. 170.**
23. **Эфрос Н.Е. К.С.Станиславский. С. 81.**
24. **Боборыкин П.Д. Соч. Т.З. С. 520.**
25. **Новости дня. 1897. 31 октября.**
26. **Боборыкин П.Д. Соч. Т.З. С. 520.**
27. **Там же. С. 522**
28. **Там же. С. 520.**
29. **Цит. по: Чупринин С.И. Чехов и Боборыкин // Чехов и его время. М.: Наука, 1977. С. 146.**

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ 3

ЧАСТЬ ПЕРВАЯ

До «Вишневого сада» А.ПЧехова

ГЛАВА 1

Отцы и дети.

Алексеевы, Бостанжогло и другие 12

ГЛАВА 2

Другая жизнь: «безотцовщина».

А.П.Чехов, В.И.Немирович-Данченко

и их московские литературные отцы 98

ГЛАВА 3

Купцы и беллетристы 188

**ПРИМЕЧАНИЯ**

280

Бродская Галина Юрьевна **АЛЕКСЕЕВ-СТАНИСЛАВСКИЙ,** ЧЕХОВ **И ДРУГИЕ**

ВИШНЕВОСАДСКАЯ ЭПОПЕЯ I том

Редактор О. Разуменко Техническое редактирование и компьютерная верстка С, Шубёнкин Корректор О. Булаева

ЛР№064478 от 26.02.96 г. Подписано в печать 13.10.99. Формат 60x84/16 Печать офсетная. Гарнитура Петербург Усл.-печ.л. 15,12. Тираж 2000 экз. Заказ 3590

Издательство «Аграф»

129344, Москва, Енисейская ул., 2 E-mail: [agraf.ltd@g23.relcom.ru](mailto:agraf.ltd@g23.relcom.ru) <http://www.infoline.ra/g23/5711>

ISBN 5-7784-0078-0

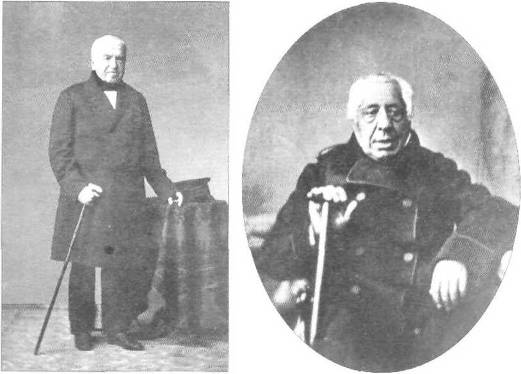


1. **785778 400788 >**

Отпечатано с готовых диапозитивов в ГИПП «Вятка» 610044, г. Киров, ул. Московская, 122

Владимир Семенович Алексеев, купец первой гильдии, текиильный фабрикнн1. дел К.С.Алексеева (( I м 111 и.лавского) п Н.А.Алекссева со стороны ОТЦОВ

Михаил Иванович Бостанжогло. купец нерпой гильдии, табач н ы и фабри кант, дед Н.Д.Алексеева со стороны мя iepn



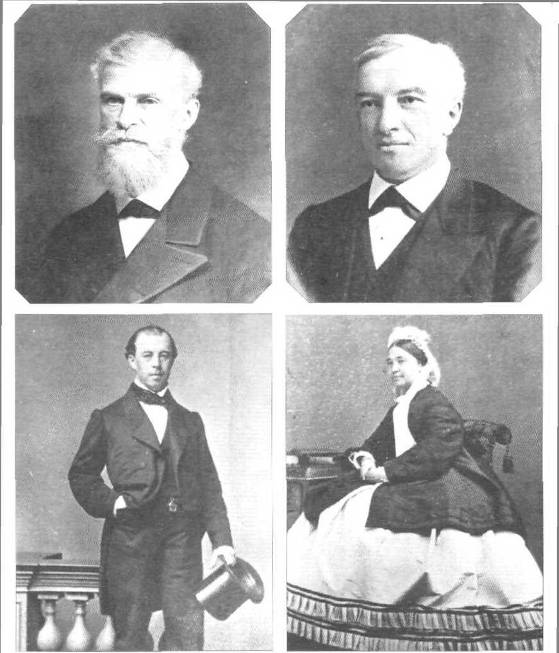
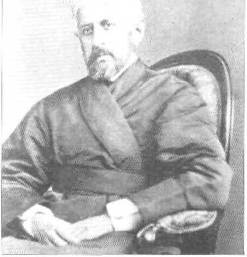
Дочери Мари Варлс, сестры Яковлевы

Мари, Мария Васильевна Бостанжогло, сетка. Станиславского, и Адель, Елизавета Васильевна Алексеева, магь Станиславского



Братья н сестры Бостанжогло (второе колено)

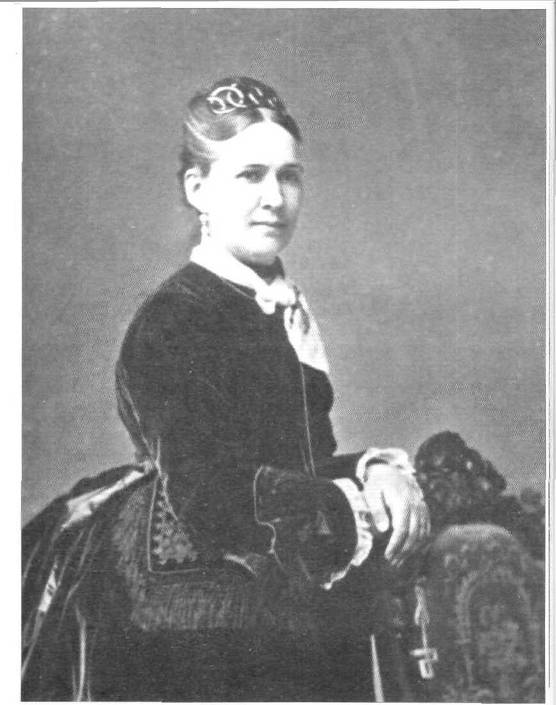
Александра Михайловна (Яковлева), мачеха М.В. и E.L5.Яковлевых Клизавета Михаиловна (Алексеева), мать Н.А.Алексеева Николай Михаилович, супруг М.В.Яковдевоп Василии Михайлович, городской голова



Братья и сестра Алексеевы (второе колено)

Александр Владимирович, отец I Г.Л.Алексеева Сергей Владимирович, отец Станиславского Семен Владимирович, средний п:$ братьев Вера Владимировна (Сапожнпкова). старшая и;\* сес тер

Елизавета Васильевна Алексеева мать Станиславского



Су I ipy i и К он ш ины

Владимир Дмитриевич и Елизавета Михаиловна,урожденная Третьякова, сестра Павла Михайловича и Сергея Михайловича Третьяковых

Варвара Алексеевна Морозова. урожденная Хлудова, купчиха нерпой гильдии, и Василий Михаилович Соболевский, ее гражданский муж. днорянин, редактор московской газеты «Русские ведомости»

Михаил Абрамович Морозов,  
ei.ni Варвары Алексеевны  
от первого брака



Ьратья Алексеевы (третье колено)

КопеiiiHinn Сергеевич и Владимир Сергеевич (у рояля) с репетитором IТ.Н.Львовым и приятелем братьев Ф.Л.Каиткадамопым



**Супруги Алексеевы (третье колено)**

Николай Александрович, кузен Стаи исламского, и Александра Владимировна, урожденная Коншина, с дочерьми в театральных костюмах



Братья Алексеевы с супругами

Праскоиь» Ллексееппа, урожденная Захарова и Владимир Сергеевич Марии Петровна, урожденная Псрепощикова (но сцене Лилина) и Константин Сергеевич



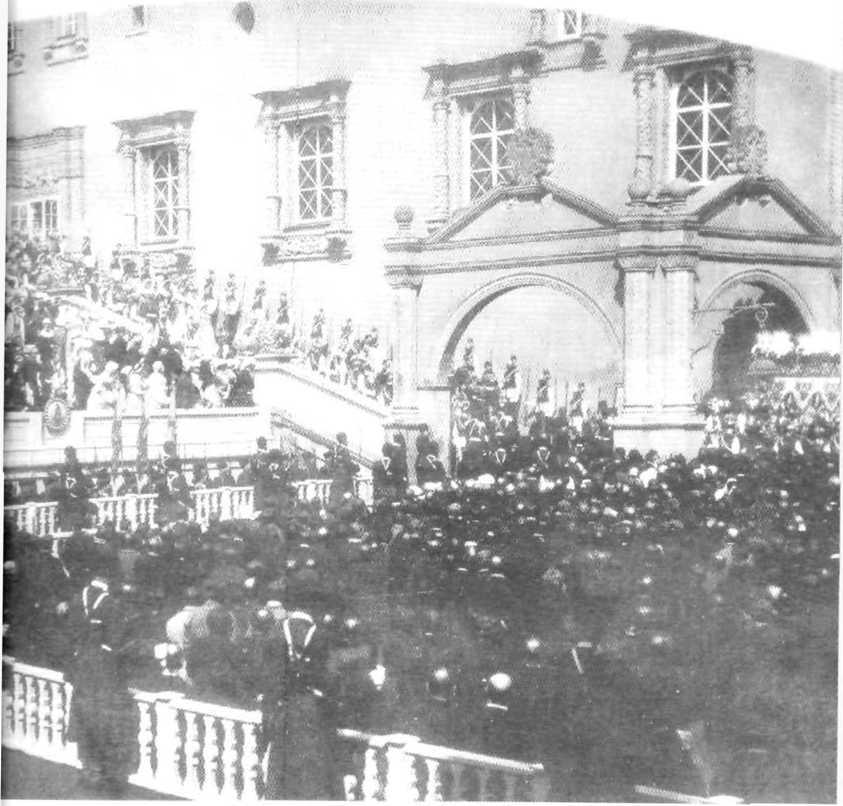
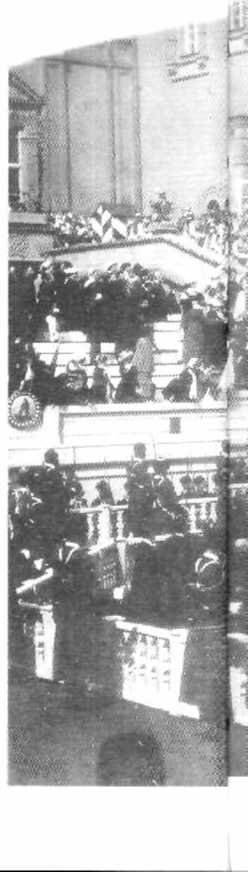
Братья и сестры Бостанжогло (третье колено)

Кузены п кузины Станиславского Елена Николаевна (Смирнова) Василии Николаевич

Михаил Николаевич Александра Николаевна (Гальнбек)



В.Л.Серов. Портрет императора Александра II!



Коронация Александра III в Москве

Трибуны для гостей, хора и оркестра на Красной площади

1. мая 1883 г.
2. НОТ 1875 1877 1881

Васили» Михайлович Бостанжогло. Сергей Михайлович Третьяков, дядя

дядя Н.Л.Алексеева А.В.Алексеевой, супруги Н.А.Алексеева

Москокские головы



1881 - 1883 Борис Николаевич Чичерин



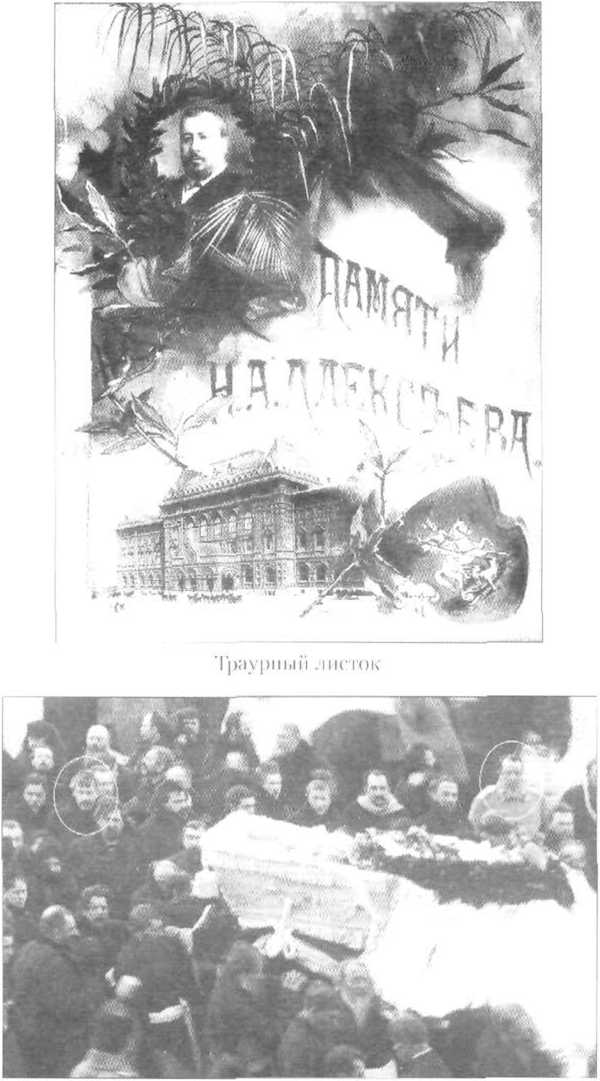
Николай Александрович Алексеев, кузен Сташгелаве кого



**Похороны И.А.Алексеева**

Траурная процссспя па Воскресенской площади п Москве

1. марта 1893 г.



Станиславский (слева) н генерал-губернатор Москвы великий князь Сергей (справа) у гроба Н.А.Алексеева



А.Д.Курепип,

редактор журнала « Ьудильник»

Н.А.Леггкин.  
редактор журнала «Осколки»



Редакфонный день „Будильника" (въ 80-?<ъ года^ъ).

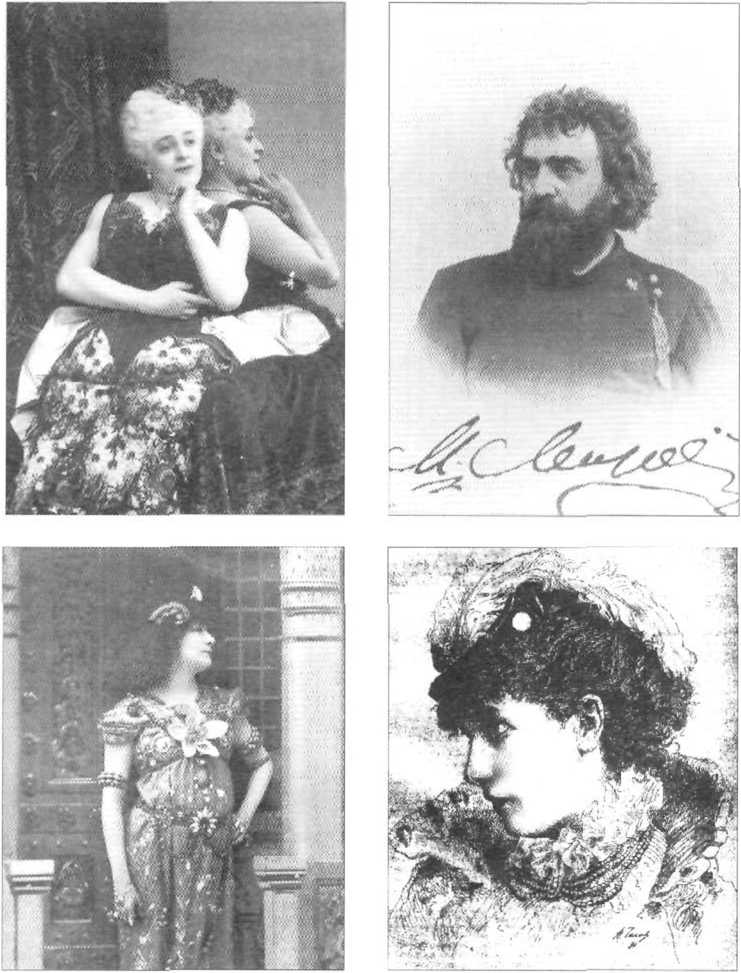
рмиль Пут»" ..Д. ,Icxohtl“ ,, Мефистофели «ни Х.ж ГиляН

(CcprtciiKo!. (Л. II. Чехов!.). 1АмфигейГП'01пЛ ^ГилироиекН!)

Рисунок М.Лилина (М.М.Чемоданов)



В театре М. В Лентовского (рисунок II.П.Чехова)



Фотографии ил коллекции братьев R.C. и К.С. Алексеевых Анна Жюдик-. М.ВЛептовекий и Сара Бернар

Сара Бернар, рисунок Н. 11.Чехова с фотографии артистки

* к ТО-Т\* Аудит ь у п;ь\*ь ршгию?
* **Кто-мы ни** 1>ыль. **мы зпае.41- тиль:»\*\*,** г^ДЛЧИЫЙ.
* Сердечный! Ипч^м' ■'
* Да котима. Ti«ь Мш'квд—с^г-лН» Рм‘<

**что нгстаки «•«»- «удгтъ пш-**

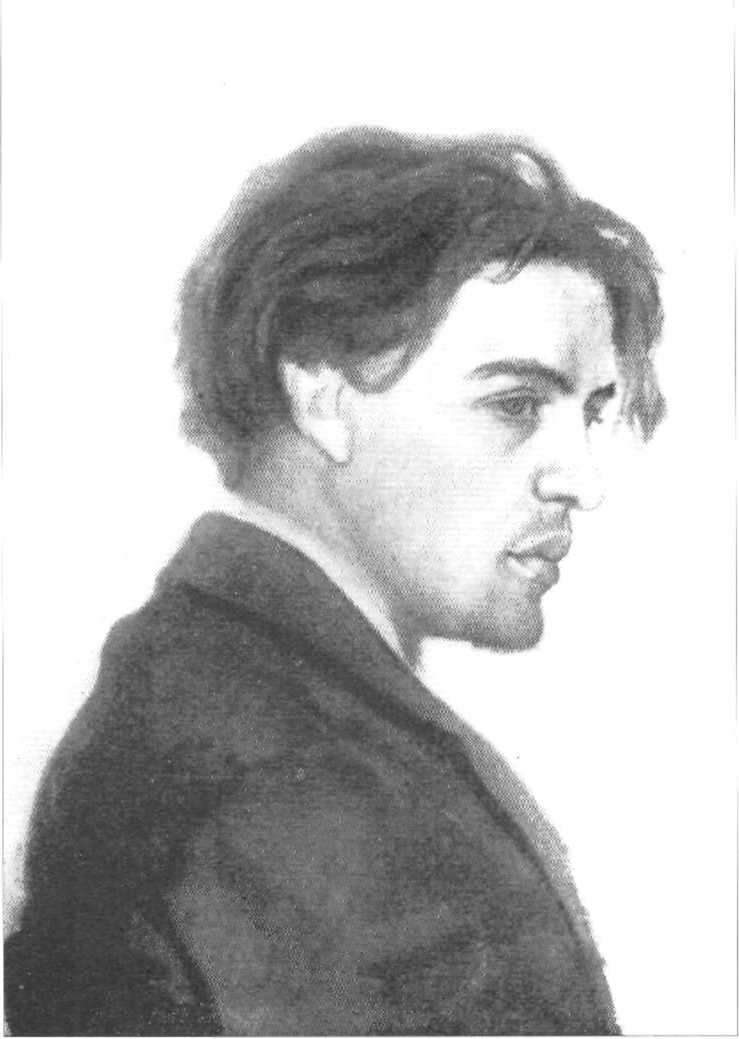
V.

Перед выборами I [.Л.Ллексеева на пост московского городского головы в 1883 г. (рисунок МЛ 1.Чехова)

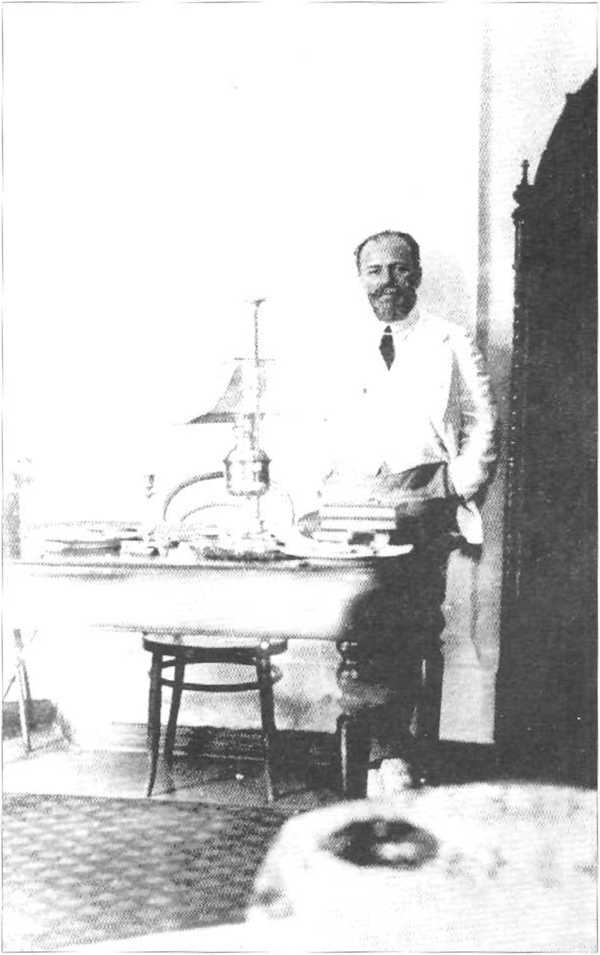


Карикатура па Н.А.Алексеева, кандидата на поп москопского городского головы в 1885 г.

(«Зарождение думских гомункулусов в лабораторных колбах»)



Портрет А.П.Чехова (художник И.II.Чехов)



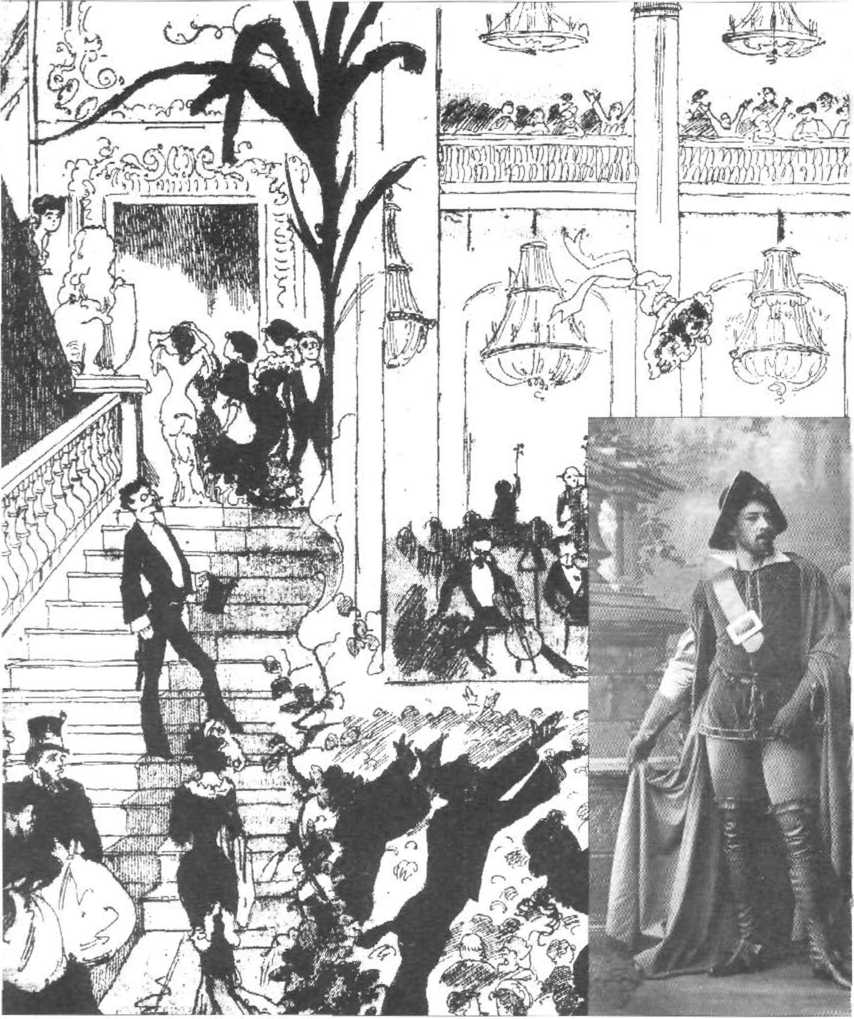
В.'IЛ Т.Нсмирович-Дапчепко



K'.( ,A. ificm'ii. Осень 1888 г.

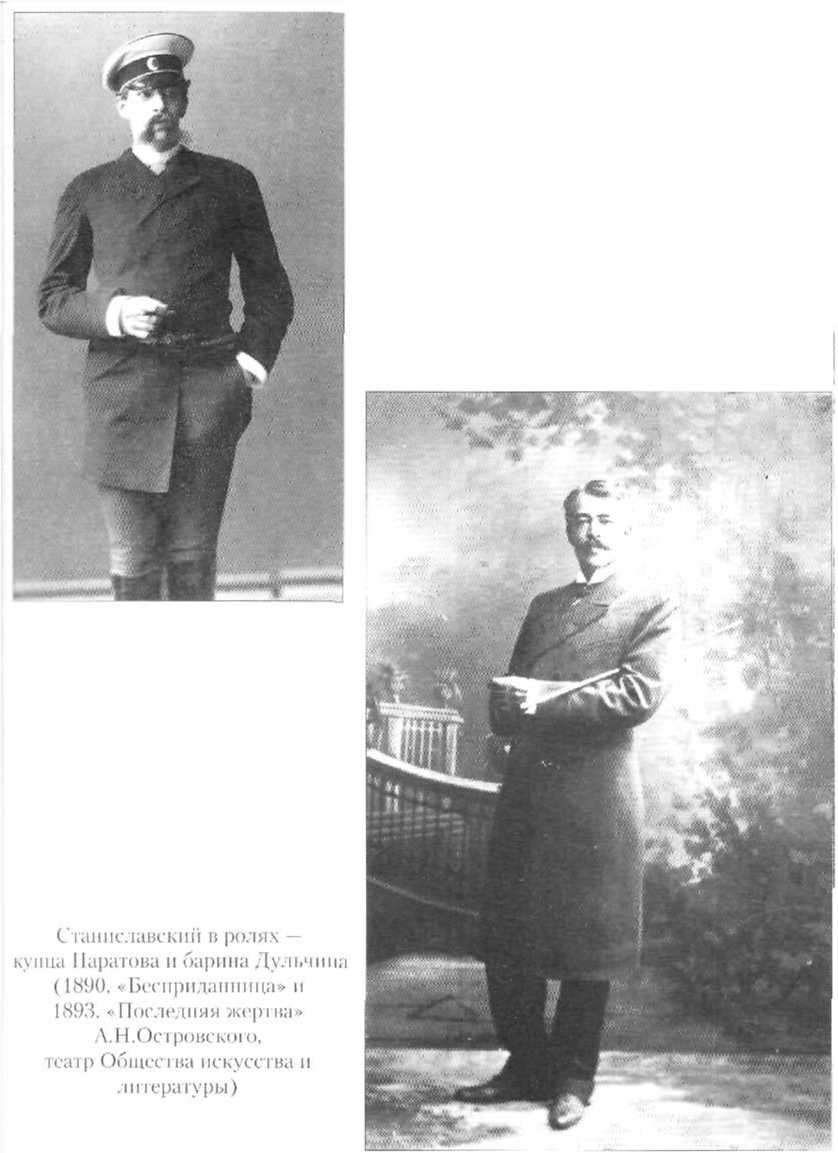


Станиславский в костюме Дон Жуана («Каменный гость» А.С.Пушкина, театр Общества искусства и литературы)



Парадная лестница и зеркало к Благородном собрании (рисунок Н.П.Чехова)

Станиславский и костюме Дон Жуана на масленичном бале-маскарадс и Благородном собрании и 1889 г.



Писатель Д.В.Григорович, прообраз Звс.тдинпеиа Станиславского

Станиславский в роли Зисидницева («Плоды просвещения» Л.Н.'Толстого, 1891)



Л.П.Чехов, беллетрист и драматург

*ТРИГОРИН. Я люблю удить рыбу. Для меня нет больше наслаждения, как сидеть nod вечер на берегу и смотреть на поплавок* /.../ *Если бы я жил в такой усадьбе, у озера, то раме, я стал бы писать? Я поборол бы в себе эту страсть и только и делал бы, что удил рыбу.*

*A.II.Чехов. «Чайка>>*



М.Л.Роксаиопа п роли Нины Заречной и Станиславский в роли беллетриста Тригорина («Чайка». 1899)



А.П.Чехов. К.СХтапиглявский n В.И.11смировип-ДанчсмкЬ с участниками «Чайки» к ХудожественнооГицедоступном театре (1899)

Совещание и Московском Художествснно-общедастутюм театре



Сидят: В.В.Лужский, Н. 11.Немирович Данченко,

К.С.Станиславский. Б.С.Алексеев Стоят: Н.Г.Адександров н А.А.Саннн