

Г. Бродская

Алексеев-Станиславский, Чехов и другие
Вишневоградская эпопея

I том

Середина XIX века – 1898

АГРАФ
2000

ББК 85
Б 881

ГРАНТ ПРЕЗИДЕНТА РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ

ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ ПРОЕКТ ВЫПОЛНЕН ПРИ ПОДДЕРЖКЕ
РОССИЙСКОГО ГУМАНИТАРНОГО НАУЧНОГО ФОНДА

Рецензент доктор искусствоведения, профессор
Д.И.Золотницкий

Художественный редактор
А.В.Оганесян

Бродская Г.Ю.

Б 881 Алексеев-Станиславский, Чехов и другие. Вишневоградская 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, Книппер-Чехова, Амфитеатров, другие литераторы и артисты и неизвестные 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.Станиславского, 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, Екатеринбург, Ленинградской и Свердловской областей; из коллекции М.В.Золотарева; из личных архивов родственников К.С.Станиславского: К.Р.Барановской-Фальк, Е.В.Гютовцевой, Л.Ф.Хлудовой, Л.Г.Штекер, С.С.Балашова.

ББК 85

ISBN 5-7784-0078-0

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

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

А.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 саду» и его действующих лиц.

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-лавочников, 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.Парамонов считает Лопухина, персонажа «Вишневого сада», купившего вождеденное 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 Лопухина, купца-мужика, — пальцы Чехова, — пишет Парамонов**.

А М.П.Чехов, младший из братьев Чехова, указывал на Н.А.Лейкина как на прототип Лопухина. 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-

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

** Парамонов Б.М. Конец стиля. СПб; М.: Алетейя — Аграф, 1997. С. 262.

ловеку, вся эта чепуха?» ответил: «Прежде здесь хозяевами были графы, а теперь я, Лейкин, хам» (II.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 (II.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 прототипическая чеховской пьесы, не отменяющая других, с подтверждением скорее не прототипов, а протообразов Лопухина, 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 прототипической «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, конторщице 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 Дуняши — 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.

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 вишневоградский 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 купца-фабриканта К.С.Алексеева, с чеховским купцом Лопахиным 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 Лейкину, 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 навевшей ее реальности.

Структура книги «Алексеев-Станиславский, Чехов и другие. Вишневоградская 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 саду» шире фабульных, собственно действия, укладываемогося 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, вычлняя 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 дедрамматизировать 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.

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" А.П.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 личностно-творческого. 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 расформируется, 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.

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 природы — 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 саду». 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 кулисы 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 сгнули 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. Жизнь 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 саду» 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,

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-Смирновых, 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, навевших Чехову «Вишневый сад», как считал Станиславский, и полувековой сценической истории спектакля Станиславского и Немировича-Данченко после кончины писателя. Он шел на шехтелевской 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 «Вишнего 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.

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» Станиславского 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 саду» 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 предьявляющий 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 Лонахина, 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

ДО «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 нитью-канителью.

Бостанжогло, из обрусевших нежинских греков, — табакоплантаторы 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.

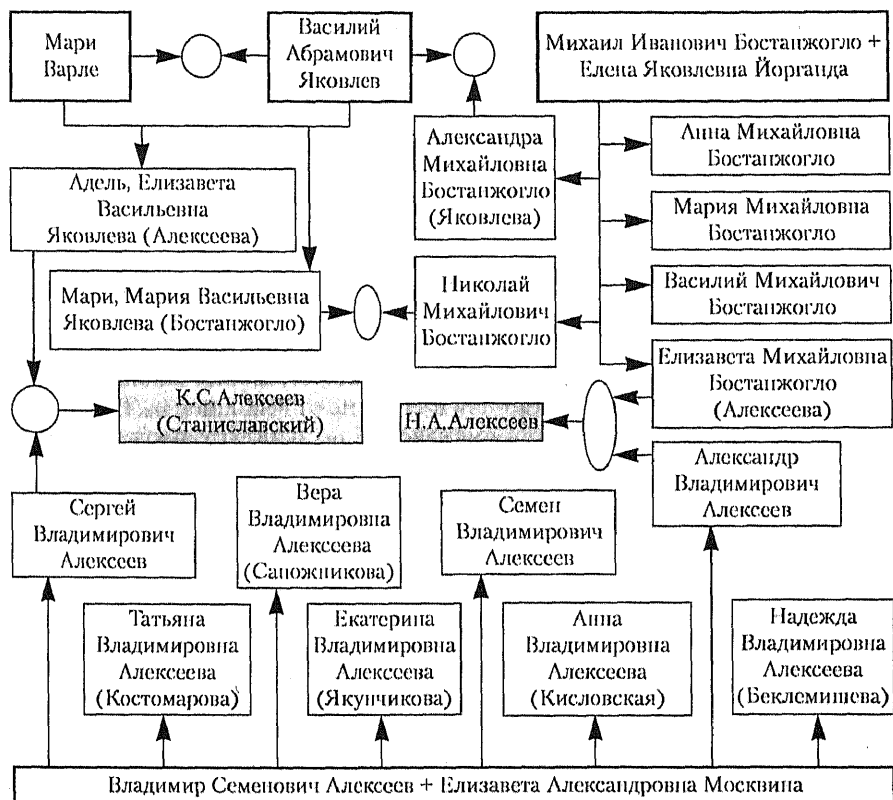
Но главное для этой книги — в близости семей Алексеевых и Бостанжогло, составлявших один дружный московский купеческий клан, начиная с поколения родителей Станиславского.

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 частокोल 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.Бостанжогло 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.



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 десятирех 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-

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 1862-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.Бостанжогло и сыновья» на Разгуляе, внутри квартала по Старой Басманной улице у церкви святого Никиты-великомученика. Построенная в сере-

дине XVIII века по проекту архитектора Д.В.Ухтомского, автора колокольни Троице-Сергиевой лавры, барочная церковь Никиты-великомученика и по сей день, свежееотреставрированная, 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 уважаемого 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 колонн в аванзал, отделенный от зала аркой. И арка, и потолок, 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, важно-вежливый, запомнился его детям в неизменном черном спортуке и попыхивавшим гаванской сигарой. Сам он был грамотный, писал, считал. Троих сыновей своих — Александра, Семена и Сергея Владимировичей — Владимир Семенович учил языкам, русскому и иностранному, 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.

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 мануфактур-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 11.

Николай Александрович Алексеев родился в 1852 году.

Барский каменный дом Бостанжогло на Старой Басманной, не поражающий 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.

Участковый архитектор, следивший за состоянием дома Бостанжогло и перестраивавший его, совершенствуя удобства и убранства, оставил описание парадных и служебных комнат, описание полов — каменноплитных, 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, каминные украшались белым и черным мрамором. Мраморные ванны комнаты утеплялись двумя калориферами. В ванны 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 конюшни, 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 алексеевский 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.

Василий Абрамович Яковлев перевез Александру Михайловну из Москвы в свой петербургский дом, где запросто бывали знаменитые актеры императорской Александринки, и взял в свою новую семью 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 и Адели Яковлевых, дочерей Мари Варле и Василия Абрамовича Яковлева.

Девочки-полуфранцуженки 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

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 Йорганды 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 Мальш — отличный, превосходный, — разливала его старшая дочь. Все эти визиты мне очень приятны и на все эти кофе и чаи я был приглашен в воскресенье на танцах, —

писал приятелю Семен Владимирович, самый разбитной из Алексеевых — Владимировичей (I.2.№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-

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

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

На одном из круглых юбилеев у Владимира Семеновича было «шесть генералов с белыми плюмажами», — писал приятелю Семену Владимировичу. 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 пристесть 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 фольклмана на кадрили, ибо, ты знаешь, что если я замечаю, что за девушкой кто-то волочитя, 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-г Алексеев, я весьма желаю потанцевать с Вами кадрили». 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: «Как Ваш братец был любезен и добр, играя вечером недалеко от нашей дачи; мы долго, долго слушали его». Еще скажу, что меня приглашала мадам Гвер прийти 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, — ох, ох, увы. Нынче опять там буду! (I.2.№18487:96)

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

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 Бостанжогло-старших. В красной гостиной ее дома на Садовой Черногряской 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-Сапожникова, 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 пышно-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 Сапожниковыми. 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, выведившая 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

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 папней 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 Финогеновки — Александр и Владимир Григорьевичи Сапожниковы. 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 Сапожниковых.

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 беспрерывно 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-

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 Гальнбека и Коку Смирнова, как его звали дома, арестовали в 1930-х.

Внуки Михаила Ивановича Бостанжогло и Владимира Семеновича Алексеева, третье колена 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 управлял не Александр Владимирович, а Семен Владимирович, средний

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-консерваторов, 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-красильню 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-

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.

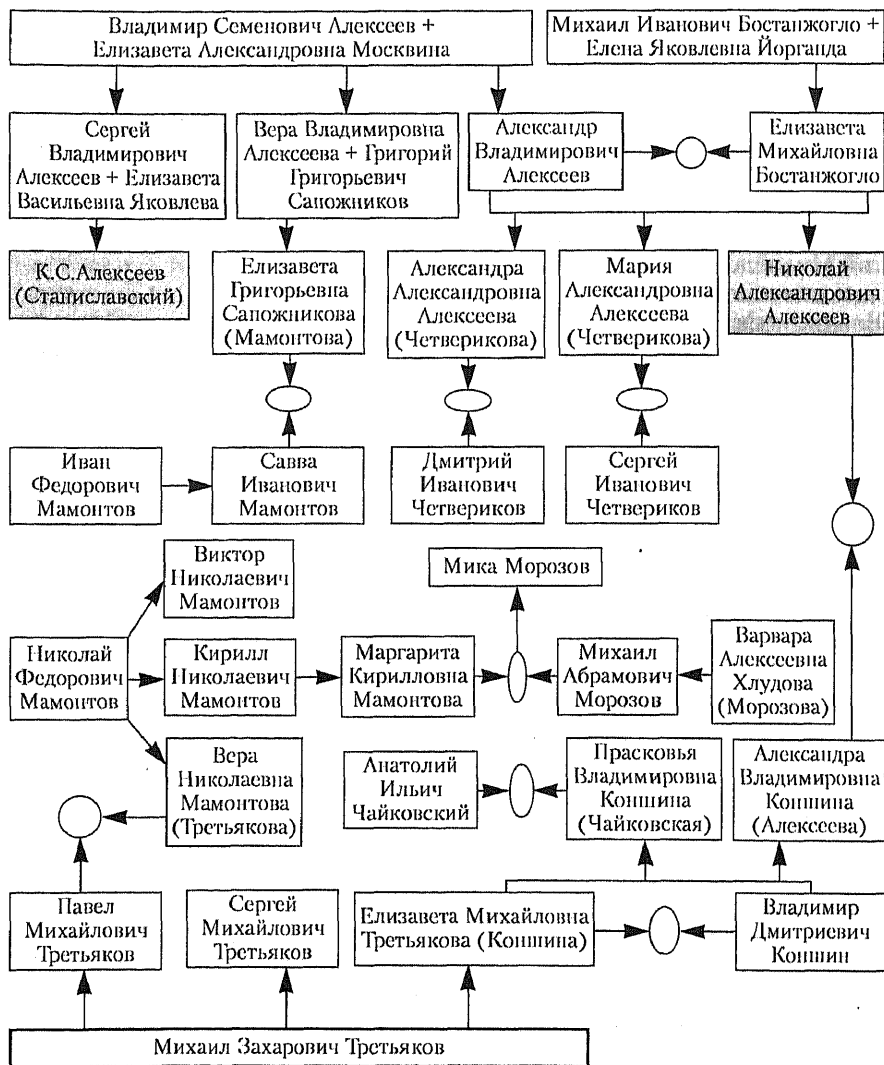
Но разве племянники и племянницы не бывают похожи на дядьев?

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, Коншинными. Эти династии владели всей текстильной промышленностью Москвы. В четвертом поколении к ним присоединятся текстильные фабриканты Рябушинские. Они породнятся с семьей Владимира Сергеевича Алексеева, старшего сына Сергея Владимировича.

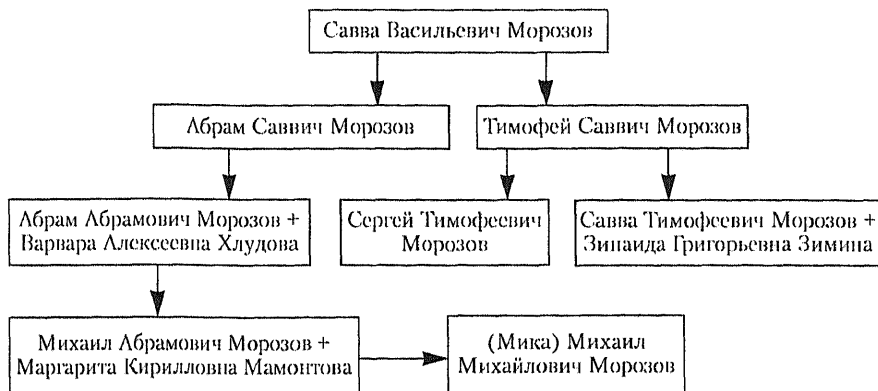
В 1930-м эти фамилии пройдут в списке лиц, арестованных и осужденных по делу Промпартии — «контрреволюционной вредительской и шпионской организации в текстильной промышленности».

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-

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



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



Династия Морозовых

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

В 1874 году Сапожниковы прикупили в Подмосковье, рядом с Любимовкой и Финогеновкой, 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 Куракинская 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 Сапожниковых 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 Сапожникова 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.Коншин», 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-

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 Якунчиковой, кузины Станиславского, и юный Станиславский — Костя Алексеев — детьми играли в спектаклях Саввы Ивановича Мамонтова в его сапожниковском 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 Финогеновки 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-

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 Алексева, 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 Алексева, 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-промышленникам 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 чиновников-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 заседали от двух до восьми человек, в зависимости от величины города и количества проживающих в нем граждан. Управа избирала городского голову — представителя всего города как самоопределяющейся территориальной единицы.

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

Сын Михаила Ивановича Бостанжогло Василий Михайлович, соучредивший 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 соловия.

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.Черкасского, в разное время — греческий консул в Москве, глава московского отделения мануфактур-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 мецанским 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 церквях: при Андреевской богадельне, при богадельном доме братьев Солодовниковых, при Николаевском доме призрения бедных купеческих вдов и в Александро-Мариинском Замоскворецком училище, которые он опекал.

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

столицей Государь Император пожаловал Василию Михайловичу Бостанжогло орден кавалера Императорского святого равноапостольного князя 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 Третьяков, член московского отделения мануфактур-совета, с 1860 года — городской староста сиротского суда, с 1863-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.Н. и П.М. Третьяковых в гости и гуляли вместе с барыньками, которые с удовольствием осваивали

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, попечительствах, комиссиях и комитетах не перечить. 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 даже 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 многолетних семьях Сергея Владимировича и его детей всегда было много. В комаровской лечебнице начинали Константин Константино-

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 Соолодовниковской 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, Харьковский 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 грибоедовского царства, где коротали свой век обнищавшие бары «фамусовского 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, делают 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 мощну, амбар и

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. Богатейшие 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 неимуций. 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.

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?»³ Кончившие курс в консерватории играли на фортепиано мазурки, котильоны, *grand rond* ы, другие балльные 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 сына⁴.

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 П.Т. Конева, рекомендованного Алексеевым Карлом Клиндвортом, 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.

«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. Собрал 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 (I.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 гостинными 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-

кое купеческое звание, ведя их вверх по должностным ступенькам — от мальчигов 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 невлюбила, 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. Красноворотский 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

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.Санковская, потом И.А.Ермолов, дядя Марии Николаевны, артистки Малого театра.

Отдельную комнату в красноворотском доме Елизаветы Васильевны и Сергея Владимировича Алексеевых занимала библиотека, уставленная шкапами 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 сдвигающимися 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 Алексея и Елизаветы Михайловны Бостанжогло, рос в прецистском 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-

«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»⁶. Властная, деспотичная — восточная женщина и дочь купца-отца, она была настоящим самодуром. И крепостницей — со слугами. Она и на мужа, высокого, благообразного подкаблучника, смотрела, как на старшего приказчика.

Алексеевы тяготились ею.

Станиславский находил в Елизавете Михайловне черты московской Кабанихи Островского.

Она была «как шип: насмешки, колкости, критика», — вспоминала старшая из сестер Станиславского Зинаида Сергеевна (I.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 полутурчанки 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. Епиходова 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 дожимал 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 ночью.

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-

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 (I.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 семью, что при входе в нее особенно близкому человеку невольно чувствовалось, что вот здесь во всей крепости и 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, Комаровки, Максимкова, Куракина, Мамонтовки, — Сергей Владимирович был церковным старостой.

Много десятилетий спустя Г.А.Штекер, сын Анны 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-

рович передали детям, охарактеризовав тем самым самих себя» (I.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 (I.4:504).

* * * * *

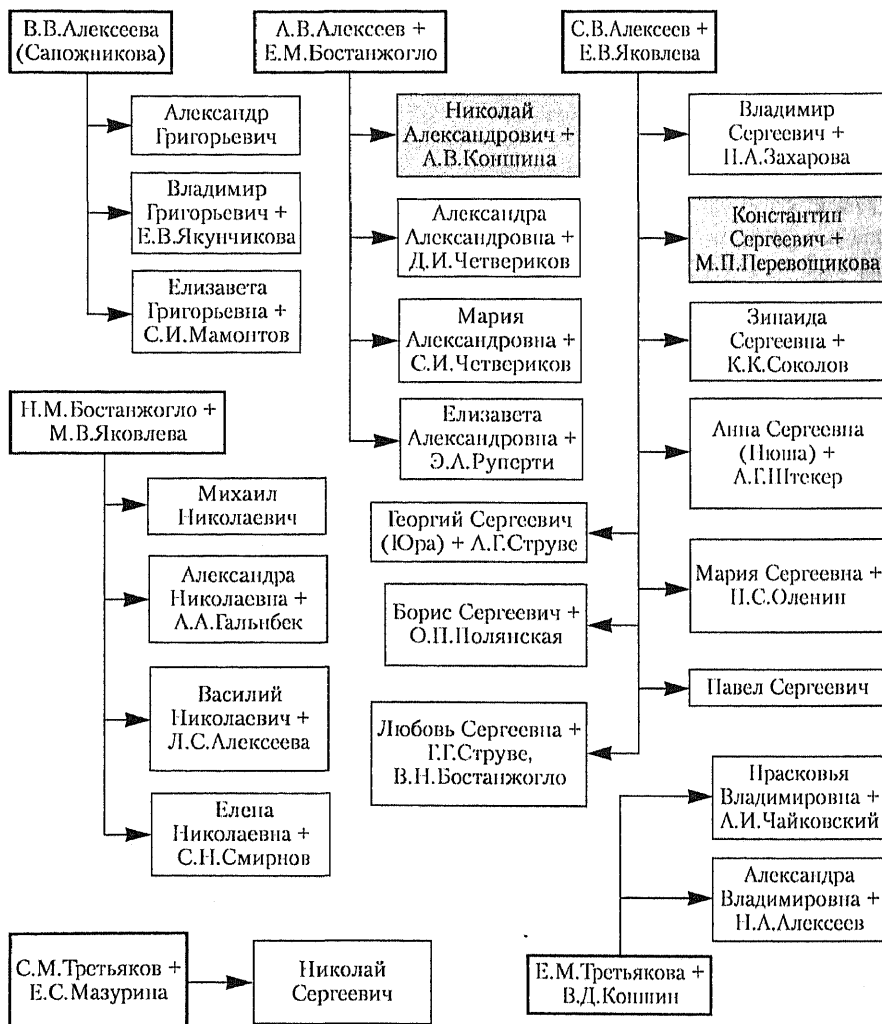
Музыка и театр были образом жизни детей третьего колена купеческих династий Алексеевых, Бостанжогло, Третьяковых, Коншиных, Якунчиковых.

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 Сапожниковых (покойной тетки Веры Владимировны) у Красных ворот. Душой домашних спектаклей у Сапожниковых 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 красноворотскому дому. И этот театр был настоящий — с залом, рассчитанным на триста гостей, с малиново-красным занавесом, расшитым зо-

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, Кошкины. Третье колено

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.Кашкадамов, 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 готовили 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 очередную 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*» (I.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 службой. 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 коромысловых 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

Театрального училища. Все они — персонажи его дневниковой лирики, отнюдь не литературно-театральной: Михайлова, Кувакина, Калмыкова-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 написала 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 Черепова только 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 заботах детей. Папая 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 семейного 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 Алексеевского 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, заметил 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.

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 певцов-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.Лентовского 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 гастрольные Жюдик, узнавали о счастливицах, ее лицезревших: «Родовитая знать сидела рядом с сюжетами высших чинов. Миллионы [...] рядом со светилами наук и столпами интеллигенции. Именитое купечество самой благонамеренно-российской 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 клавиш 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.

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. Он знал наизусть вокальные партии опереточных премьеров Лентовского — Чернова, Родона, 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 он проводил в Большом, если не играл у себя в кружке. Или на других любительских сценах. Фабричная служба, в которую он 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 жизни-праздника. Он дефилировал в фойе, сливаясь с расфранченной, принаряженной толпой праздных счастливицев, баловней судьбы, самый рослый, самый красивый из всех. И самый привлекательный для юных дам. Дамы звали его меж собой: «Большой» или «Красавчик Кокосья». 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-

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 дурчился. 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 немочкой-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.

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 запереться с женой у душного семейного очага» (I.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 *фифиночек* увозил ужинать. *Фифиночки* — 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. Папаяна 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, — он 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 он 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 *фифиночек*.

Вот и вся его балетомания.

Все молодо, весело, на ходу. Никто из постоянных, абонементных, как и он, зрителей, не толковал 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» (II.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.

В отличие от спектаклей в Малом.

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

В Малом был сосредоточенно серьезен.

В Малом он 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, он 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 *à la* дядя Семен постепенно превращался в «Художественные записи». Под таким названием он 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 Сапожниковых, у Штекеров, у Бостанжогло-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 двенадцатилетней девочкой и не забывшая до старости, когда писала свои мемуары, как они были ослепи-

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 Елизаветине. 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 имени 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 он 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 Сапожниковых 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 Крестовниковыми, 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. Он ходил в поддевке, высоких сапогах и длинном сюртуке, носил длин-

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 счастливым. 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 барин Михаил Николаевич Бостанжогло. Итогом балетомании Михаила Николаевича Бостанжогло стала жена-танцовщица. Почему-то в своих арестантских анкетах, заполнявшихся в начале 1930-х, он 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

начинались с обращения «Саша», «Дорогой князь». Михаил Николаевич излагал «дорогому князю» свои непрерывно совершенствовавшиеся математические расчеты и 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 кровью, 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»¹³. 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 направившего 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.Боборыкина и драматургии А.И.Сумбатова-Южина и В.И.Немировича-Данченко. О таких —

джентльменах из купцов, «смягченных цивилизацией», но купцов, не утративших со своим сословием генетических связей, — писал в «Новостях дня» (1897, 31 октября), посмотрев «Джентльмена» Сумбатово-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 Сапожникова, 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»¹⁴.

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 Городищенской 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.

Н.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 Рябушинским, Николай Александрович и здесь стал почетным «блюстителем» казенного народного училища.

А вообще в бытность свою городским головой он 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 он 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.Кашенко. 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.

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 Александро-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, благодетель и автор научных трудов — «Карл VI и его время» и «Спорные вопросы западноевропейской истории». Свое собрание русской и европейской живописи он завещал Третьяков-

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.

* * * * *

В душе Николая Александровича Алексева, кузена Станиславского, сына полутурчанки-полугречанки Елизаветы Михайловны, урожденной Бостанжогло, и купца Александра Владимировича Алексева, «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 наивысшего расцвета, дав энергетический выброс. Он сделал блестящую общественную карьеру, пронесаясь 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, он 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 двадцатипятилетнему Николаю Александровичу, уже достаточно проявивше-

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 актером-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. Он 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 мастерами, с переписчиками нот, с нотным магазином Юргенсона 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

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, следовательно, 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»¹⁶, — 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-начальственный нрав Николая Александровича, когда Чайковский играл в Леонтьевском в винт, 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.

Он 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 неумен, 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

Александровича и Александру Владимировну, Чайковский за Александрой 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 обростала сплетнями после того, как Николай Александрович 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. Он 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 несколько 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 он 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-

вал в нем личную корысть и желание личной власти — в ущерб процветанию РМО 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 справиться 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 гимн «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,

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 музыкально-грамотной 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 Алексею, что унисоном нельзя учиться петь», — просил Чайковский Юргенсона, своего друга и нотного издателя, также входившего в состав дирекции РМО, растолковать Алексею 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»²⁵.

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, он уже в 1882-м — «высочка-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 не годно. 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.

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 «высочки-мальчишки» было больше врагов, чем сторонников. Потом врагов побавилось, 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 святости: 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, до реформенного 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.

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, закрепились в глазах высокого начальства: московского — Долгорукова и столичного, петербургского — Победоносцева — репутация «лица, которое думает заправлять купеческим либерализмом в Москве и в Думе»³⁰.

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»³².

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 III³³.

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.Толстым. Министр, назначенный самим Императором, предложил ввести

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 Чичерин³⁴.

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 удовольствия» 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 Москве, 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.Алексеев³⁵, —

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

В короткую бытность головой Чичерин видел в Алексееве своего сподвижника и даже преемника. Он 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»³⁶. «Я и тогда и впоследствии, — вспоминал Чичерин в 1890-х, давно оставленный, — 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 чичеринских 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 он 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 и бесцеремонностью, он 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.

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 Алексева, 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 Алексева и либеральной московской газеты «Русские ведомости», стоявшей за сохранение свобод, завоеванных в эпоху Александра II, знал весь город. Вопрос — почему всеильный кузен Станиславского — хозяин Москвы, городской голова, и «Русские ведомости» относились друг к другу враждебно, — интересовал Суворина, редактора проправительственной столичной газеты «Новое время». Он задал его одному из свидетелей кончины Алексева и сделал в марте 1893 года соответствующую запись в дневнике: «Почему «Русские ведомости» против Алексева?» 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»⁴¹.

Действительно, Николай Александрович, когда был избран головой, любил, обращаясь в Думе к разговорившимся гласным, щегольнуть фразой: «Без всяких конституций, 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 современники⁴².

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

они невесть что означали. Он смешивал *гигиену* с *гиеной*. Вместо *энтузиаст* произносил *антузиаст* и был искренне убежден, что *эссенция* и *эссенуки* 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 Шукина, у которого они со Станиславским в 1898 году арендовали для своего Художественного помещенье театра «Эрмитаж». Шукин, советуя Немировичу-Данченко обратиться к цыганке, чтобы та предсказала, в какой день лучше открываться, на шуточный тон Немировича-Данченко, осторожно коснувшись его плеча, прошептал на ухо: «Поверьте, будет *антониазм*» — вместо *энтузиазм* (III.2:178). Но Шукин был совсем «простой купец», как говорил Немирович-Данченко, а Николай Александрович — «значительным лицом».

Кстати, Немирович-Данченко поверил цыганке, и ее предсказание — «цифру 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 Шукину. Его герой путал слова *Гейне* и *гений*. В комнате этого купца сильно пахло культурным человеком, — резюмировал Чехов, завершая свой анекдотический сюжет.

О нахватанности 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, миная 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 целью: благом вверенного ему города. В нем, стуске энергии, кипела жажда деятельности. Его не смущали ни

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 повновесно, к нему прислушивались и друзья, и недруги. К тому же, ему доверяли. Он был безупречно честен и бескорыстен. Жалование в Думе он не брал. Отдавал его на нужды Городской управы и неимушчим.

Между его словом и делом не было никакого расстояния. Тут был его дар божий, — говорилось над его могилой. Он 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 *антиинтеллигентным* меньшинством, от которого набирался своих словечек. И не в том, как виртуозно он добывал миллионы для Москвы и москвичей.

Главное все же 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.Померанцева 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.

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 переменяла художественный климат в Москве.

Были у него и неприятные моменты — и мелкие, и серьезные, управлявшие жизнью.

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, он 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 Чичерин⁴³.

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 Победоносцеву⁴⁴.

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

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 деле! За-молвите за меня словечко. Прошу лишь одного: дать мне возможность сказать всю правду по обвинениям, которые на меня вероятно будут воз-водить, хотя положительно не могу себе представить, в чем можно меня обвинять, что я сделал противозаконного 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 Городско-го Головы, но трудно пережить даже предположение, что Государь Им-ператор 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*

Н.Алексеев⁴⁵.

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

Александр III, покровительствовавший Долгорукову, взял тем не менее сторону Алексеева в этом вопросе. «Затягивая кн. Долгорукова особенно сочувствия Его Величеству не внушает», — сообщал Победоносцеву В.К.Плеве, товарищ министра внутренних дел⁴⁶.

Николай Александрович скончался за день до открытия «водопродного 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 он сделал за свою досадно рано оборвавшуюся жизнь. Он 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-

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, продлилась она, не оборвись жизнь Николая Александровича Алексева, далеко не исчерпавшего свой потенциал неререфлексивного 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. В 1917 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 Алексева 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,

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 же 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...»⁴⁷

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, он не пережил своего безвластия, когда правительство вышибло его из деловой и общественной жизни России. Он 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 — «тихоною» 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-

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 Алексева 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 Алексева 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 кушцов 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 интеллигентны, 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.

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

Милая Саня

Пишу, чтоб разъяснить тебе и Маше, передай ей осторожно. Сегодня утром в Думе кто-то неизвестный — придя передавать или пропустить что-то, выстрелил в Николу 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.

6 человек хлороформировали его с 6 часов и в 9 кончилась операция, тулю не нашли. Пробита кишка в 2 местах, еще много другого, но слава Богу не мочевого пузыря. Операция была полнейшим вариотомом, то есть как вылищивание 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 нельзя!

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

Молитесь мои милые. Бог, один Бог спасет его.

Ваша Мать⁴⁸.

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: «Прощайте, дети, я служил верой и правдой Царю 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 ночью, не прерываясь 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.

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 Яқунчиковой. 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, Яқунчиковы, 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

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 путем вверх, уже выдвигались новые фигуры — его кузенов.

Константин Сергеевич Алексеев дежурил у постели умирающего днем и ночью — 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.

* * * * *

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-

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 (I.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 Алексеевского кружка в новом театре Костя играл две комедийные роли в одноактных пьесах, составивших программу вечера, и пел партию жреца Рамфиса из «Аиды» Верди в дуэте с кузиной Сашей Бостанжогло, будущей Александрой Гальцибек. 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.П.Ленского, 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 (I.5:196).

Сценический успех, выпавший на его долю в спектакле Алексеевского кружка, окрылял его. Он 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 городского бюджета и назначила — не без протекции головы — Николая Александровича, одного из директоров РМО и консерватории, только что избранного в гласные, распорядителем похоронной церемонии.

Николай Александрович подключил к участию в ней восемнадцатилетнего 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 Григоровской 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» (I.6:66).

Толпа его действительно слушалась, чувствуя сильную руку.

Прирожденный артист, он 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».

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, шепетильничать, 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 «недокупца», 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 он и Лопахин таковыми не были. Но стремились быть — в глазах Николая Александровича и купцов Деригановых, 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 он 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:

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 (I.2.№15881).

Прасковья Алексеевна, Паничка, верховодившая в доме, утешала мужа, когда он 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, Эривани, Владикавказе, пробираясь к ним с опасностью для жизни по Военно-Грузинской дороге, по нехоженным тропам Кавказа или в Средней Азии — в Коканде, Намангане, Андижане. Он тяготился этими многомесячными поездками, очень скучал, предавался мерехлюндии. «Невдуху», 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 (I.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!» (I.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 Алексеевском 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:

Паничка, милая, 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 дорогулинька, не пеняй и не сердись на меня и, самое главное, не принимай близко к сердцу (I.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 ночью 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 он 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 выходял, 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-профессионалов, 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.

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

Костю это неудовольствие его работой одного из церемонейстеров ничуть не задело. Отчитываясь в письме к приятелю Сереже Кашкадамову в Петербург о дне коронации и о подготовке к нему, он бывшего московского голову С.М.Третьякова весьма непочтительно назвал «башкой» — бывшим «башкой Третьянины», 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. Распорядясь 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 Христиановна 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 Иогансон 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 площадь 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 *фифиночка*, — читал Сережа в Костином признании, — уже успела похитить «кончик его сердца». Опьяненный азартом очередного адюльтера, он забыл все на свете: и коронацию, и свой сценический успех в красноворотском теат-

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 он увидел на трибунах Иогансон и оказался рядом с ней.

Помню, как познакомился я с ней у Манохина, — взхлеб писал он Сереже. Манохин — это артист балета Большого театра. — И мне польстило, что несмотря на конногвардейцев, она оказывала мне долю благосклонного расположения, далее, помню 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, оканала им все платье и попросила меня встать, чтобы оттереть хлебом пятно на ее коленке. Я как угорелый встал... — И дальше все в таком же роде. И со скабрзностями. Купеческая кровь играла в нем. Иогансон и Константин Сергеевич стояли друг друга. — Одним словом, я в нее почти влюблен, —

признавался он приятелю, ведя привычный им фривольный мужской диалог о *фифилочках*, не предназначенный для постороннего глаза (I.8:50 — 51).

Сережа до отъезда из Москвы в Петербург был посвящен в перипетии его флирта с Софьей Витальевной Череповой, выпускницей Центрального 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 *pes plus ultra*, покраснела и вытащила руку, причем Василевский очутился впереди. «Здравствуйте, К.С., 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*

успешно применял для побед над *фифиночками* свой излюбленный прием: демонстративно холодное равнодушие действовало безотказно. Впоследствии, нацупанное в реальной жизни молодого человека, покорителя женских сердец, оно станет сценическим приемом в создании образа героя-любownika. — *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 (I.8:51).

Он 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 неумная жизнерадостность и обаяние фонтанирующей и искрящейся беззаботной молодости.

Но с Иогансон, *похитившей кончик 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-Це (?!!) 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 (непрерменно 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-Це (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 [...] (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:

Попроси Дуничку К., чтоб она разделила тяжесть горя пополам: страдать вдвоем и легче, и лучше, и приятнее. Надеюсь, что ты вполне утетишишься около нее (I.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, Дуняшиного 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 Дуняшиного 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 Николаевича 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» (II.5:268).

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» (II.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» (II.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 (II.4:172).

О том, что Оболонский женится на кордебалетной танцовщице Большого Софье Витальевне Череповой и о том, что он 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, Сумбатов-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-Оболонская, 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 «увлекающей, неутомимо любопытствующей натуры»⁴⁹.

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 кузенком.

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

Совсем юнец, он заставил слушать себя своих маститых содиректоров по РМО — С.М.Третьякова, Танеева, Юргенсона. 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. Но 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, он стал выполнять поручения ди-

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 «канителся с фабрикой», он, кажется, больше отдавался делам РМО. Дела шли «отвратительно». Он 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 Эрмансдерфера. 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.Комиссаржевского и готовил себя к оперной карьере. Чайковский был убежден, что Константин Сергеевич сможет спеть и сыграть Петра, что он создан для этой роли (I.4:112).

Константин Сергеевич при этом конфузился, чего никогда не случилось 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 дождал до российской и мировой славы своего молодого помощника. Чайковский умер в 1893-м, всего на полгода пережив Николая Александровича, о кончине которого он искренне 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-казначая в связи с перегруженностью работой в театре Общества искусства и литературы. Домашний театральный кружок стал ему тесен. Собрав вокруг себя опытных любителей, он всерьез занялся драматической сценой, ориентированной на богатого московского зрителя. Театр и студия при нем держались его капиталом и его энергией. Танеев, С.М.Третьяков, Юргенсон 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 *фифиночек*. Родители Станиславского и Николай Александрович были счастливы, когда Костя наконец сделал предложение артистке-любительнице, классной даме Екатерининского института благородных девиц Марии Петровне Первошиковой, по сцене Лилиной, его партнерше в спектакле театра Общества искусства

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 холостячкой 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 накучил 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, спектаклям, 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 он позднее, когда Художественный театр отмечал «Синей птицей» Метерлинка свое десятилетие (I.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 Алексеевском кружке и еще в Обществе любителей оркестровой, камерной и вокальной музыки, где он 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-

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 (I.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 [...] Перетились все, кроме меня и Бухгейма [...] потом развозили пьяных, говорили глупые речи, пили брудершафты, рассказывали неприличные анекдоты [...] вернулся домой с ужасной головной болью, —

жаловался он жене (I.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 холоństwo купцов, составивших большую часть элитного сборища, вызывали его неприязнь.

Скучно и холодно. Рубли, девальвация, валюта, золото!!! 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 корчит из себя делового человека и проговорить об деньгах! Ни одного живого, искреннего и талантливоего слова не сказали наши избранные купцы, но надо было сидеть на виду у Витте для того, чтобы он видел и сознавал, что мы ему благодарны за какую-то пошлину. Целый вечер я просидел и делал вид, что понимаю и интересуюсь тем, что он говорит (I.8:182 — 183).

Впрочем, в том, что он 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-

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 поэтический 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 он 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 грессбухом. Пожалуй, и Николая Александровича, слишком и всерьез отдававшего 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 (I.16:125). На фабрике он не находил выхода тому, что томило, что рвалось наружу.

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.Шамшин», 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. Он добросовестно тянул лямку солидного, процветавшего фамильного дела и семейного долга, завещанного Алексеевым — Сергеевичам их праотцами. А дома музицировал. Это замечательно ремонтирует нервы, — объяснял он Паничке. В музыке была его отдушина.

Ведь он 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 (I.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».

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

Он импульсивно следовал порывам и перепадам в настроении, не думая ни о последствиях, ни о боге, ни о черте, ни о вечности. Эта импульсивность, взрывчатость, отсутствие в ранней юности «задерживающих центров», как у Николая Александровича Алексева, 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 ограничен, 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 он 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 околороблетной 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-

люминации, эстрады для музыки и т.д. Все это предоставлялось делать тебе (I.2.№ 6932).

Оно, это чудо, это божественное начало в нем, освещало, одухотворяло — очеловечивало все то, что он делал на сцене, начиная с домашней, алексеевской, и отмечало все то, что ущемляло и оскорбляло неправдой, ложью, 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 пустыньках водевилей 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 он 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, — он переводил тексты оперных партий и хоров с европейских языков: с французского, немецкого, итальянского, испанского. Занимаясь этим с юности, с Алексеевского 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 семью 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.

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 он 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-

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 износившийся сюртук, не было денег.

Немирович-Данченко приезжал и уезжал на конке. 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 резинках* 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, поступающим в университеты, провинциальный город платил стипендию. На нее можно было жить. На университетскую стипендию и грошовые литературные гонорары Чехов кормил в Москве

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.

«Непреренно по медицинскому факультету иди, уважь меня, самое лучшее занятие», — просила Чехова мать (II.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, запамятавав 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»².

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

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, он 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 (II.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. Он 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-интеллекта, он тесно примыкает к Базарову³. 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 восемнадцатилетнего 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»⁴.

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 Агафопод Единичын 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, учрежден-

ные для выпускников классических гимназий, платил студентам только университет. Николай часто упустил 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 *шалаберничает* 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 он 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 загаженной мечтой 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, —

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 счастливцев 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 вытаскил семью 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 он соединил. Без него, без его театральной культуры, фундамент которой был заложен в детстве, этот союз мог бы не случиться. Слишком издали 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,

театром, стали артистами. И Владимир Иванович поигрывал на любительских сценах. И не без успеха. В летние каникулярные месяцы гимназист-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 Тифлисе, 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 театральной деле. И в журналистике, с которой начиналась его литературная карьера, он дебютировал статьей о проблемах провинциальных антреприз. Он 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 поколениям — 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 талантливой брата», — писал Владимир Иванович Василию Ивановичу,

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 вожденную 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

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 самопожертвенно, 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 Дон-Аминадо¹⁰.

Для Чехова-подростка городской театр был светлым праздником, хотя совсем не таким, как для театрально-просвещенного 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 переверотило».

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 выводил 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.

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 можно 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, зажигающие провинциалов, как юный Чехов.

Он любил в театре современную пьесу: Островского — Островского он ставил выше всех современных драматургов, Антропова, Невежина, 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 встречаемых своих старых знакомых: купца-самодура Кит Китыча и Андриюшу Брускова из «В чужом пиру похмелье», несчастного Кисельникова из «Пучины», Мишу Бальзамина из «Женитьбы Бальзамина», барышень, бедных невест. Он 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 Бальзамина 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.

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

«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, династии Садовских, Вильде, еще старшины Артистического кружка, Никулиной, Медведевой, Ермоловой.

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

Он знал 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 он 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

роли Гамлета на частной сцене А.А.Бренко, в ее театре близ памятника Пушкину, он 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, Дон Жуана. Он напищал 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 гимназиста-старшеклассника.

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, он относился с откровенной неприязнью.

Не каждый гимназист читал Захер-Мазоха.

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

о русско-турецкой войне, — Захер-Мазоха не читал. «Науку любви» он постигал у Тургенева, почитаемого гимназистами, практику проходил у актеров, 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, грохотающий 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 Войницевой.

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 «сквернолюдые»: «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

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

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

Но если Платонов Гамлет, то тоже не классический, а с червом 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, ерничающий чеховский Платонов убежал от собственной жены то к чужой жене, то к домогавшейся его взаимности вдове-генеральше, 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-провинции*, 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, оупение, полное равнодушие ко всему»¹⁵. Он потерял идею жизни, дающую ей смысл и перспективу и делающую нигилиста, обличающего «зло, кишасщее вокруг», — героем. Замурованный в провинциальной глуши, лишенный возможности бежать туда, где есть искреннему чувству уголок, скрыться, спрятаться от «сквернолюдыя», 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

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

Восемнадцатилетний гимназист-старшеклассник, сочинитель «Безотцовщины», снизил классических и современных героев, напивавших 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-повествователя, 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 Войнищевой, 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 Вани, 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 развитием. 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

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 заклился 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»¹⁶.

«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 Чехонте*, *Брат моего брата*, *Крапива*, *Человек без селезенки*, *Рувер*, *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, он 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

— *не-герой* Платонов, жертва «чахоточного» времени, — литературное откровение Чехова-гимназиста, — все это совсем ушло из его уплотненной раннемосковской повседневности — университетской, беготни по редакциям и полубогемной в компании *балалаечного* Николая, его приятелей-художников, студентов Училища живописи, ваяния и зодчества, и их непутевых подружек — актерок, певичек и «циркесток». 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 дружкой в дешевом трактире для извозчиков и глядя на замызганную серую штукатурку перед собой (II.21:431). Всё, с чем сталкивала Москва: и будничное, мрачно-жизнейское, и приподнятое над ним молодое веселое, — уходило в слово, перетекало в слово. Все, на что натывался глаз, становилось материалом для словесных импровизаций и преобращалось в гонорар.

Он 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 1878-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 *ничтожным*, *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 (II.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 привлекали и печатали: в «Стрекозе», «Будильнике», «Осколках», «Сверчке», «Иллюстриро-

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 «Восьмидесятника» 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 Чехонте*, *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 историко-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-нигилистов, ни какой-либо другой вместо нее. Идеиная «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 рассказы, сценки». «Писать надо больше, одно скажу. Надо выгнать из себя ленивого человека и нахлытать себя [...] Вы говорите, надо читать, заниматься наукой [...] Пишите прямо набело, написал, прочел и посылаю, исправив кое-что, — вот как все журнальные работники делают», —ставлял молодого сотрудника Лейкин (II.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 остро не искупают непроходимо пустого словотолчения» (II.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 расцвел — увядаете. Очень жаль» (II.17:44).

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

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 премьеры 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 Иванов-Козельский, — язвил Чехов. Он подтрунивал над «арифметикой» в театральных статьях: лучше — хуже, выше — ниже. Подробные разборы рецензентов, считающих: «сколько волос на голове г. Музиля» (II.4:15) или Ленского; сколько на головах Иванова-Козельского, Андреева-Бурлака или Писарева, актеров Пушкинского театра антрепренерши Бренко, 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 А. 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» он 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.

Он 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.

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.Потехина 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, *потисуха* — 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, подергиванье 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 недоужинный, шестиэтажный талант», — писал Чехов — *Рувэр* 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 (II.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-

ральных впечатлений за неделю в «Будильнике», подаваемых Н.П.Кичеевым, 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 он проводил как-то впустую» (III.2:34).

И пушкинскому Сальери казалось, что Моцарт, транжирирующий свой гений, — *гуляка праздный*.

И Станиславский, в юности мотавшийся *по фифиночкам*, — *праздношатай*. 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 *шалопавов, балбесов и оболтусов*. «Шалопай и благодущные» — 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 *шалопавов, балбесов и оболтусов* любили, по старой гимназической привычке, затесаться в толпу, тянущуюся 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 Сокольницкой 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-кариатурах: вереницы дам, разодетых в шелк, бархат и в платках, по-бабьи повязанных на голове. И их супругов — купцов-лоточников, приказчиков,

мастеровых, мелких чиновников, другого московского люда, — в сапогах «бутылками», тулупах, бекешах, меховых картузах, цилиндрах.

Или не супругов, а *так... с ветру* — подписывал картинку 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, Чебутыкин в III-м акте «Трех сестер» — после реплики «А у Наташи романчик с Протопоповым...» Отвечая актеру, интересовавшемуся, откуда эта фраза, из какого романа или куплетов, Чехов отправлял его к Шехтелю, с которым вместе бывал у Лентовского: «Справиться, если угодно, можете у архитектора Шехтеля» (II.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-шаловная 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» (II.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-зачные увеселительные заведения с *трехэтажным канканом и декольтированными куплетцами*. 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 *Салошке* Антона и Николая водили их шуйские родственники, купцы, спаивавшие безусых и безбородых московских племянников и кузенов. Иронический и одновременно благодушный взгляд *Антоши Ч.*

обращен на сцену, где в *Саложке* 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 съехались 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*» (II.4:18). С «*Адриенны Лекуврер*» он 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 Турганев.

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.

Н.П.Чехов и Немирович-Данченко могли видеть Тургенева в июне 1879-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 Д.К.Ламанчский. — Вот на скользкий пьедестал памятника, поддерживаемый некоторыми лицами, взбирается Иван Сергеевич Тургенев и прикрепляет свой венок [...] Когда он 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 горячих слез, до обморока», — писал он в «Зрителе» (II.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».

И Станиславский, видевший Сару Бернар позже, во Франции, находил ее игру изумительным примером технического совершенства. Но он и 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 гастрольях 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 он 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 он 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 заметил 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» (II.4:24).

Но публика, привыкшая у Лентовского развлекаться, не желала просвещаться исторической драмой. И мелодраматическая упаковка не спасла антрепренера. Он прогорел со своим «Скоморохом». «Никто не ходил глядеть драму, кроме рецензентов», — посмеивался Чехов над те-

атральными журналистами вроде Немировича-Данченко, набивавшимися в зал (II.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 старье* «Корневильские колокола», за испытанную оперетку, *ублаговоряющую* вкус низового слоя московских граждан, любителей у Лентовского аттракционов и чудес с волшебными превращениями (II.4:65).

Немирович-Данченко до словесного *разгильдяйства* Чехова — *похерил, ублаговорявший* — 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 автора-друга. Да и то в сопровождении превеселеньких 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

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 (III.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 идола» русской сцены, как бы ни терял драматург свою популярность в веселящейся Москве и в Малом театре, *ублаговорявшем* 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, Рыбакову, Акимову, Садовскую, и нападал на других, если они изменяли традици-

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. Начиная 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 ролью [...] 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?!»

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 Немирович-Данченко наткнулся на свои в соавторстве с Кичеевым будильниковские 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.Писареву, *умнейшему из артистов*, В.Н.Андрееву-Бурлаку, который, как никто, писал Немирович-Данченко, умел схватить в роли тип, то есть социально-психологическую основу роли, — он 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 он 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 подсахаривании»; «к чему поощрять генерала, если он и без того уже генерал», — печатал

Лейкин в своих «Осколках» очередной короткий фельетон Чехова, присланный в Петербург из Москвы (II.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, Неvejeина, 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 вино и беседующим о современной сцене: мировому судье Полуэктову и полковнику генерального штаба Финтифлеву. Оба — и вместе с ними третий, *А. Чехонте*, 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, он 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 ватяных 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, прикидываясь 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 угрожал столько сил, он 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.

«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» (II.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» (II.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 регивые рецензенты считали волоски.

Он издевался над быстротой речи господина Александра, над господином Южиным, дерзнувшим «со своей фигуркой и со своим писарьским голоском лезть в «Уриэль Акосты» и претендовавшим, по слухам, еще и на роль Гамлета (II.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 (II.4:129).

Где-то в ложе бенеуара среди *чванливой* публики, вгонявшей Чехова в тоску, сидел Костя Алексеев, завсегдагатай 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» (I.16:60). Что бы ни играл

Ленский — Паратова или Дон Сезар де Базана, — не имело значения, Станиславский не спускал с Ленского глаз. А вечером, вынув свой дневничок, размышлял, забыв о *фифиночках*, 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, отпускаявший утром в «Русском курьере» вдогонку испанскому дворянину Дон Сезар де Базану Ленского «жалкого провинциальчика», гонящегося 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 приезду 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, редактора-издателя петербургской газеты «Новости», бросить Москву и переехать в Петербург²¹.

Нотович заметил 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 грязью 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 Череповой-второй и с Анной Христиановной Иогансон и искал «утешения» у горничной Дуняши; когда Чехов приближался к выпускным университетским экзаменам, готовясь стать врачом, Немирович-Данченко, входящий как драматург в дом Ермоловой и в императорские театры, добившийся расположения петербургских премьеров Савиной и Сазонова, — оставил и юмористический «Будильник», и службу в ре-

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»²³, — 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 он 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 дня! 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 Москвы²⁴.

А Чехов не впадал в «дрожь», как Немирович-Данченко, от сознания того, что в газетно-журнальной работе можно «измельчать и размениваться», и блистал в «дребедени», в «ничтожной мелочишке». Он прочно утвердился в ней, спускаясь в слои жизни, заселенные разночинной массой, и натываясь на всякую *мелюзгу*, стандартную, массовидную, ничем из людского потока не выделяющуюся. 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 рассказы, 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-

кальной 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, осозная 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 Главначпулс 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-

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.Измайлов писал, что Курепин 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 заворках.

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 «пестрокрашенной бумаги».

И все же московский иллюстрированный юмористический «Будильник» и его редакторы Курепин и Кичеев, соавтор Немировича-Данченко в «Будильнике», сыграли в процессе формирования личности 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 смешливую звезду», похожий на молодого Чехова. И именно будильниковцев 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

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» (II.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 будильниковец 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 (II.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-

де пристроить свою мелочевку и заработать свои копейки за строку. Как чеховский беллетрист Тригорин из еще не написанной «Чайки»: «В моллности [...] я обивал пороги редакций, боролся с нуждой» (II.3:41).

Таких Тригориных, не имевших богатых фамилий Алексеевых, Бостанжогло, Морозовых, Третьяковых и Мичинеров, большей частью немущих, 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 пльда и пенсия*, *Бова*, *Его*, *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 мантилье с белым воротником-жабо и в берете с перьями на голове; его пышнотелую 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*.

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.К.Ламанский, граф Ежини, Хитрины*;

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 *М.Лилина* (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 *М.Лилина* 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 Н.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 *Финь-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 строчкой вы воспитываете публику», — говорил он, предлагая подмастерьям

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 блестяшки», «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 будильничкой «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.

Подобное произошло когда-то с начинающим Шаляпиным, поступившим в церковный хор. Староста предпочел принять в певчие не Шаляпина, а его приятеля Алексея Пешкова, претендовавшего на то же бабовое 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, красной *Будильника*, традиционную на будильниковских хромофотографиях 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 те-перешней 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» (П.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:

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 (II.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-народнического 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 отрецивался 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 «машинности».

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, прикрытой завшей голого черга 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 он погружался, до узко театральной. «Напрасно А.Чехонте увлекся нашествиями Мельпомены. Лучше ему обратиться к самой жизни и черпать в ней полную горстью материалы для всевозможных рассказов, и веселых и печальных»²⁶, — 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

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 Мичинера в Леонтьевском бывал много реже других его авторов. Но с Кичеевым он встречался семь раз на неделе. Каждый вечер в течение четырех театральных сезонов будильниковские 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 купчинских рубрик.

«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 Канторы императорских театров. Те из них, кто беззастенчиво протезировал 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 пройти 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 будильниковскихopusов *Никса*.

А скоро и подзаголовок будильниковского фельетона «Сцены и кулис» «*Заметки театральных проходимцев*» переменялся 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 сарказм Немировича-Данченко своим юмором. Его юмор придавал будильниковским 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-

ной в 1872-м. Может быть, он пострадал от высоких чинов – за нечинопочитание. А может быть, у него были неприятности с будильниковскими 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 Мазини, 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 премьерями – Федотовой, М.П.Садовским, Самариным, Решимовым, Музилом, 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 *Владь*.

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, театральные отделы.

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.Куманина «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 театральные «Бу-

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 пльда и пенснэ и Шурры*.

Курепину 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 lamentации» — жалобы, сетования, в переводе с латинского, — о вокально-музыкальных развлечениях в садах и парках и о певчих-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 будильниковцы, подмастерья и соавторы редакторов, вырабатывали свой писательский метод, который позже Амфитеатров назовет методом *экспериментального наблюдения*. Подключая кто к Курепину, кто к Кичееву, в зависимости от интересов, они начинали в «Будильнике» как документалисты, как репортеры и хроникеры, 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 будильниковских 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.

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 Леонтьевского 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 переменялась. Она оставалась такой же неформальной.

Ближе к ночи, проведя в редакции субботний день, вся будильниковская 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 Кирилыча Лебедева из чеховского «Иванова», другу юности Николаю Алексеевичу Иванову — Николаше: «Студенты мы с тобою, либералы... Общ-

ность идей, интересов... в Московском университете оба учились... *Alma mater...*» (II.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 оживленны. 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 (III.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 серьезничанья. 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 будильниковские дни все восьмидесятники, прошедшие через Кичеева и Курепина.

Станиславский часто бывал в Леонтьевском. Но пробегал мимо дома Мичинера, не задерживаясь, напрямки, как говорили тогда, под

окна *фифинок* из Театрального училища. Или к дому другого купца-меховщика и авторитетного гласного Городской думы — П.П.Сорокоумовского. 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 Леонтьевском 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 мичинеровского особняка его будущие соратники получали литературное крещение.

И пестрокрашенных 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 Н.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.

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 слетни, лести и идейной бесцеремонности»³⁰.

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»³¹.

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 Курепине, если верить приятелю Чехова будильниковцу 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»³³.

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,

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 полунцим «Будильником» многие годы.

«Будильник» учреждался в Петербурге в конце 1850-х как журнал «Искра», орган поэтов-сатириков и публицистов братьев В.С. и Н.С. Курочкиных и художника-карикатуриста Н.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 Левинского, вернул себе бывший петербургский статус издания сатирического, обозначив его на титуле, украшенном шехтелевским орнаментом.

«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 молодými 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 злему, 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 выносились актуальная тема журнала, и готов был доверить сам актуальный фельетон, главный в номере, хотя Чехов особого желанья 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 городской 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

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, думившее 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» (II.4:431). Выходец из старинной купеческой фамилии, получив солидное наследство, он 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 факты* 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”»³⁴.

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 бью». Он не упускал случая «побить (словесно, разумеется) свою непутевую, несущую

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 выбором 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»³⁷.

На другой, цветной, посерьезнее, 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» (II.4:431), — просил Лейкин Чехова, своего постоянного московского корреспондента, не пропустить в оче-

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* (II.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 преоотлично. Граф умер в один год с Салтыковым-Щедринным, 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-избавителя³⁹.

Курепин, работавший в «Будильнике» с *Антошей Чехонте*, и Лейкин, 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, выставивший 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-

шегося 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» (II.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 1V класса и чин действительного статского советника в перспективе — много. Все больше тузы первой гильдии. Первым кандидатом называют канительного фабриканта г. Алексева [...] Кто [...] перетянет — покажет будущее. Большинство москвичей убеждено, что восторжествует канитель» (II.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 избрание его — прошли мимо Чехова. «Тузы первой гильдии» не были его героями. Его перо охотнее явшалось 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».

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 Алексею и его соперникам.

Парижская весть о смерти Тургенева, потрясая 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 приготовления великих реформ прошлого царствования. Его «Записки охотника» были своего рода красноречивым протестом против крепостного права», — писал редактор-издатель в тургеневском некрологе⁴⁰. 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, ослабленном крепостничеством, и о «крепостнической лени» дворянского сословия, достигшей полного расцвета в обломовщине⁴¹.

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 50 000 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

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 *мовезжанр*, — 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 влады. 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 погромохивание 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... Ни 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 почвой! Ничего оригинального, ничего самородного!» — полемизировал барон с хорошими «русскими писаками» вроде Тургенева и Григоровича и с либералами-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 аудитории.

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».

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 жанре ни работал. «Что за роскошь «Отцы и дети»!» — говорил он друзьям (II.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 вещь «хорошей, литературной», но пьесы Тургенева держал 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 жиге Толстого!» (II.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» (II.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-продажу 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 уходящей 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-

му, канителивицу с «канителью», не упустил. 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 он 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 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 переменяем же свечку раньше, нежели она догорит»⁴⁴;

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* подерживал Алексева⁴⁵.

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 Кошечев 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-

тельства в Москве водопровода, завершеного 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 *моветжанре*, 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 же №35 «Будильника» печатал рассказик «Отноительно женихов» о «пяतिकопеечном 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,
Глове — 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-

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»⁴⁸.

А.Чехонте под фельетоном Курепина — *Будильника* — о консерваторском кризисе печатал рассказ «Тапер» уже не о каком-нибудь «пяतिकопеечном 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 мебелирашках, 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.

Н.А.Алексеев наконец реализовал свои претензии на должность городского головы. Двухлетний процесс с канительным 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 Курепин посвятил цветную литографию на обложке 44-го выпуска «Будильника» за 1885 год и фельетон.

Тему, заданную Курепиным, 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 Н.А.Алексеева, появлявшаяся в лабораторной колбе, стояла на трех китах, где кандидат имел твердые позиции: «музыка» (РМО и консерватория), «земство» (в подмосковном Кучине,

где Николай Александрович купил имение, впоследствии проданное Рябушинским) 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 художников-карикатуристов, иллюстрировавших актуальные события деловой жизни Москвы, в их числе и Н.П.Чехова, равно не 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 нескладке в общественной и хозяйственной жизни Москвы, Петербурга, Казани, Тмутаракани 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 «сквернолюдые», 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 — живоуго человека, вкрапленного в «сквернолюдые» и даже в «мокрое место».

Он вглядывался в лицо и чиновника, и жертвы его произвола, вплоть до самой неприметной и пропащей — из социального низа. Героем его будильничких 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, заикнувшегося 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 будильничковского 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 1880-х оставлял идейного писателя Курепина, с его дарованием, «более, чем скромным» и пером литературно «бесцветным», далеко позади себя. Материалы Чехова вылезали из курепинских 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» он 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 — Курепину приходилось говорить в «Будильнике» эзоповским языком.

*Все, что в жизни вам пригодно
Продадут вам без стеснений, —
От куска гнилой подошвы
До заветных убеждений, —*

рифмовал *Будильник*⁵⁰. Или, скованный цензурой:

*Алтарь поэзии давно у них оплеван,
Светильник истины погас,
И, как преступник, крепко цепью скован
Аллегорический Пегас*⁵¹.

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. Кичеевский 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 будильниковских 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-Кобылина, написанное в 1861-м. Эта сатира на бюрократизм чиновников была поставлена в Малом через двадцать лет с большими купорами и под другим выразительно-многозначительным названием — «Отжитое

время». Название снимало все претензии к театру, отжившемуся 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 завороченность 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 «строга реальны»; «его лица ходят по сцене [...] живут и двигаются, как живут люди взятой им среды» (III.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 (III.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, вплетающейся 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 рассказчиков 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 особенно 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-

лам 1860-х: «Традиции шестидесятых годов — традиции лучшего прошлого в нашей литературе»⁵³.

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.Немирович-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 реально-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 заикнулся на идее отмены театральной монополии, с трудом и героически протавив ее в жизнь. Но своим творчеством и мышлением театрального администратора он был связан со старой, монопольной системой организации театрального дела в Рос-

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 дирекцією 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, он был шире, глубже, практичнее, прагматичнее Островского и «беспутного» идеалиста Кичеева.

Он выступал за товарищества актеров, за «артель» актеров как лучшую форму управления творческой жизнью 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 амплу, 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

реплику: «протестанты» «составили собственную артель и отправились собирать дань в провинции» (П.4:429).

Опыт создания коршевскими «протестантами» нового театрально-го 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 будильниковцы 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 Амфитеатров³⁶.

Этот «перелив» оформился в литературном кружке Кичеева и Курепина, выросшем к середине 1880-х из субботних будильниковских редакционных дней. На кружковских сборищах старших и младших будильниковцев 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.

* * * * *

«В Москве часто организовывались кружки писателей, всегда недолго, быстро рассыпались. Одним из таких кружков заведовал Николай Кичеев», — писал Немирович-Данченко в книге «Из прошлого» (III.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 (II.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» (III.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”» (III.2:6,9). Далее Немирович-Данченко дал 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» (III.2:9).

Короленко, однажды посетивший заседания кичеевско-курепинского 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, Чупров, Ковалевский и другие», — вспоминал Амфитеатров в 1912 году⁵⁷.

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.

У Н.Н.Златовратского, бывшего сотрудника-публициста петербургской «Искры», предтечи московского «Будильника», есть мемуарная книга «В шестидесяти 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 шестидесятилетней юности, и пытались расширить свой строй молодыми авторами кичеевско-курепинского «Будильника» и их сверстниками из Петербурга, втягивая их в литературный кружок.

Литераторы-публицисты, перечисленные Амфитеатовым, 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.

Чехов называл Ковалевского «представителем лучшей части русской интеллигенции» и «большим человечиною во всех смыслах» (II.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» (II.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 на 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 дня⁶⁰. 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 гложет, — 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.

В том же духе Чупров выступал на собраниях кичеевско-курепинского литературного кружка.

И другие его члены, бывшие 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 (III.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 будильниковцы 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-

вовал чеховский Платонов еще в конце 1870-х в диалоге с пожилым соседом-помещиком, выпускником Московского университета, кандидатом прав, смотревшим на молодых «с предостережением»⁶².

«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 воспоминаниях⁶³.

Уже в середине 1880-х Амфитеатров, Чехов и другие будильниковцы, вступавшие в «большую» литературу, отчетливо сознавали исчерпанность шестидесятилетия 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 Амфитеатров⁶⁴.

«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»⁶⁶.

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 личностью», как мадам Войницкая 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-

ха и сомненья» и как надоели молодым у Михайловского «общие места, избитые слова», «штампованные мысли, куца идеяность» (III.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 шестидесятных 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 вольтеррианства, 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,

правый уклон курепинско-кичевского 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-документалистов 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», увещанных побрякушками шута, что «выделял 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 «Анюта», например, присланном в «Осколки», цензор вымарал фрагменты, касающиеся добрых связей Анюты со студентами.

И Лейкин недоумевал, читая эти фрагменты, в которых автор переводил нелитературный материал в литературный, «олитературивая» *не-героев и не-героическое*.

Пригорович, 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-

ря «мотивы несколько порнографического оттенка, к чему это?» (II.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 скрывававших 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. Он приехал в это «дворян-

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, немировический герой влюбился в «тургеневскую девушку», восемнадцатилетнюю Лизу, дочь своих хозяев-наимателей, 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 немировическая Лиза, подобно тургеневским девушкам из еще не разоренных дворянских гнезд, устыдившись своей бессмысленной барской праздности, пошла за женихом-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-естественника Базарова и влюбленного Лаврецкого, изжившего в себе их подвижнический *нигилизм*, к нравственному фиаско. Метававшийся 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, он 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, он 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-

урядный 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 Тургеньевым 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 собственный голос. Рисуя своего лирического *не-героя* загнанным в духовный тупик, лишенным спасительных идей, маленьким, мелким, слабым, восьмидесятники постепенно находили истинное место своей писательской генерации в истории русской литературы, на Тургеньеве не обрывавшейся.

Они были не «хуже Тургеньева», как писали о них, а дальше Тургеньева в дегероизации тургеневского героя-разночинца, нигилиста, — яркого одиночки, пытавшегося влиять на жизнь, ее переустраивать. Пусть и без успеха. Они были не «хуже Тургеньева», 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 Тургеньева 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.

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 *не-героев* чеховской беллетристики с надтреснутыми голосами, допевающих безрадостную коду.

Новое, посттургеневское литературное мышление, отличное от классического, замыкавшегося на незаурядной личности и ее противостояний 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, песчинки из людского потока, несущегося из прошлого в будущее, неизвестное в пределах данных драматических сюжетов.

А Чехов, удостоенный и панегириков, и пренебрежительных разговоров, 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 Сувориным-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.

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 пустопорожного «разговорного» кичеевско-курепинского литературного кружка. Идеальная 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 Курепиным, 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 (II.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 ампула подающего надежды.

Его душа рвалась «вширь и ввысь», — это его признание все тому же Суворину (II.7:78).

Он бросил все.

Бросил Москву и Петербург, где во второй половине 1880-х заслужил репутацию многообещающего писателя.

Бросил «сочинительство», хотя и в беллетристике, работавший «с натурой» — методом *экспериментального наблюдения*, считал себя всего лишь литератором-корреспондентом.

И добровольно отправился с корреспондентской карточкой суворинского «Нового времени» по этапу ссылных 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 преобразования остролова *Антоши Чехонте* в Чехова, автора severely-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» (III.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 честью», 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-Данченко находил ему оправдание: «А ведь наверное Вы больше запоминаете

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 «вы». 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 ненормальной, 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 (II.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. Обработывая анкетные карточки — их собралось около десяти тысяч, выявлял общие закономерности жизни, устроенной в дальневосточном российском крае не по-людски.

Из путевых заметок и новременских 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-

ном невнимании государства к нуждам простого человека, к его правам на хотя бы сносную жизнь.

Сахалин предстал перед ним «адам».

Русские свели каторгу к крепостному праву, — констатировал путешественник, ужаснувшийся крайней степени унижения человека. По ночам ему снился палач, стегавший провинившихся плетьюми, 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 переменялось и что не переменялось 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 грация 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 поэтический 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.

«Остров Сахалин» — страшная книга, книга — документ.

Но без нее не было бы художественного рыбка: от *мелюзги* в чеховской журнальной прозе начала 1880-х, от Платонова и Николая Алексеевича Иванова, потерявших идею жизни, — *не-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 произнесенным пессимистическим авторским подтекстом. Отделившим Чехова от Пети.

У Немировича-Данченко, сидевшего за письменным столом, опубликованного в 1890-м в газете «Новости дня» по главам первый авто-

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 будильниковца, 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 Москвы!» Сел в поезд на Николаевском вокзале в Москве вместе с младшими братьями Юрой и Борисом и их учителем Сергеем Геннадьевичем Дудышкиным. 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 «Доноп»; 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. Он 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 Дудышкин заменил в этой роли Ф.П.Комиссаржевский, отец Веры Федоровны.

В Берлине — гостиница;

ресторан;

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 «*M-lle* 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 короткие. 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,

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 мальш 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 Маней, Наташей и Женей, будущими поклонницами Художественного театра, Чехова и Ольги Леонардовны Книппер-Чеховой.

Завершала перечень домашних горничная Алексеевых Дуняша с Дуняшиным 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 электро-технической 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 писателей-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-

нофиль; 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-промышленниками, 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-четырееста 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.

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-курепинском «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 Алексева, 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, выходявших 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 шуточки профессиональной ревности, фраза, которая более шла бы писателю и человеку меньшего калибра» (III.2:209).

И младший приятель Чехова Н.М.Ежов, полемизируя с иконописью мемуаристов, представлявших Чехова чуть ли не святым мучеником, с грустью 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. Ни 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 (III.2:208).

И от Чехова «не убудет», если не превращать его в икону. Как и от Станиславского и Немировича-Данченко.

Немирович-Данченко бесконечно чтит 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 шуток профессиональной ревности» Чехова, с которых началась на исходе первой половины далеких 1880-х история их личностворческих взаимоотношений. Хотя вряд ли их забыл. Уж больно они ядовиты.

Эти «штуки», опубликованные в лейкинских «Осколках», воспроизведены в чеховских собраниях сочинений.

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, он заметил еще гимназистом.

На страницах «Будильника» и «Развлечений» Чехов и Владимир Иванович пересекались. Или: «Свою повесть прочел, а моей даже не разрезал?» — как говорил чеховский Треплев о Тригорине (II.3.58).

Чехов отлично знал и вотчину *В.* и *Вл.* — газету Ланина «Русский курьер», и самого издателя. Он 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, штудировав 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 совпали, и газетчики «за ширмой» общей фамилии братьев, известного и неизвестного, злоупотребляли в рекламных целях именем Василия Ивановича. Анонсируя произведения Владимира Ивановича, они отметили 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.

С преамбулы о том, что существуют два брата Немировича-Данченко 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» (II.8:235). Очень спокойно. Как будто и не было его неприязненных склоно-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 ноябре 1884-го — в бенефис Вильде с участием Ермоловой, Ленского, Южина, Музиля, Садовского — премьеры «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, пре-

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 будильниковца 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 высказывайте из терпения. Драматургу подобает серьезность» (II.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*'а, 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-

хов выдал свои осколочные «приветики» *Woldemar*'у, репертуарному драматургу Малого театра, он все еще толкался в редакциях газет и журнальчиков, литературой баловался, подрабатывая ею на «насущенный хлеб», и о профессии литератора не помышлял.

А Немирович-Данченко с 1883-го жил литературой, все прочее подчиняя ей.

«Литературные хлеба» — «насущенный 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 определены», 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.

Прочитированный «осколочный» абзац 1884 года об удачливом *Woldemar*'е, 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 неперменной 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.

И на склоне лет в мемуарах «Из прошлого» Немирович-Данченко утверждал, что Чехов «страдал самыми большими писательскими переживаниями непонятости, разочарованности, сдавленной оскорбленности» (III.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» (II.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, он 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. Он не производил на окружающих впечатления человека комплексующего. Во всяком случае, он 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-Данченко к себе был прямее, целеустремленнее и короче: ему от природы не хватало юмора и он быстрее Чехова расстался с «Будильником» и «Раз-

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 кухнях 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 (III.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

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» (III.2:30).

Может быть, Чехов и чувствовал себя «настоящим писателем», а пьесы писал из расчета на материальный успех. Беллетристика кормила плохо. Во всяком случае, он советовал начинающим писателям писать пьесы, «они дают большой доход». Общество драматических писателей охотно покупало водевили, обеспечивая членов Общества «своего рода пенсией», — вспоминал Немирович-Данченко (III.2:203).

И все же пассаж Немировича-Данченко о нестремлении Чехова в Малый театр был скорее всего оправданием его успехов и неудач Чехова. Чехов в Малый театр стремился хотя бы потому, что «Безотцовщину» отправил Ермоловой. И после успеха «Чайки» в Художественном он «Дядю Ваню» 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 Ваню» 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, Музилом 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 (III.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. Кичеевско-курепинский 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-

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 поистине 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 (III.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» (II.3:30).

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» Грибодовской 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 нескудно» (II.11:168).

* * * * *

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 Немировича-Данченко в театральной критике и драматургии; Чехов нашел в сплаве грусти и затаившегося в ней юмора свою меланхолично-

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, встроены в структуру театра, Станиславский создавал по модели музыкальных классов Н.Г.Рубинштейна, 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-казначая. 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» (I.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.

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 (II.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» (I.6:98).

В окончательном списке лиц, намеченных Станиславским в действительные члены-учредители театра Общества искусства и литературы по разделу драматургов, — Потехин и Шпажинский.

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.

Сменив ветхий сюртук на фракную 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 (I.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 (III.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 (II.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

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!» (II.4:80).

Рассыпая походя блестящие юмора, он называл Общество искусства и литературы обществом паскудства и карикатуры (II.6:164). В частной своей жизни, разумеется, и без малейших на то оснований. Шутил, острил — на уровне слов, созвучий и мироощущения чужака.

Блюстителю стерильно хрестоматийных ликов Станиславского и Чехова и идиллии в их отношениях эту шутку укрывали под сукном, чтобы не опорочить культовые «иконы».

Хрестоматийный Станиславский, однако, не похож на себя двадцатипятилетнего — первых встреч с Чеховым в парадных балных залах дома Гинцбурга и Благородного собрания, где он режиссировал праздничные действия.

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 пятак 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 он 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, застывшей 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

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 репортершике 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 барышню-аристократку».

Через какую-нибудь минуту-две-три, словом, вмиг, коляска оставалась у подъезда Благородного собрания в Охотном ряду, и он, небрежно скинув пальто на руки лакею, нахмутив лоб, шагал навверх 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, прикладываясь 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 сон 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 Поталенко 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...”» (II.23:270)

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 женами-кузинами и неженатым Чеховым, державшимся поближе к «своим», поднимались по главной парадной лестнице Благородного собрания, украшенной богатой «тропической» зеленью. Из Ниццы ли? Присочинил, наверное, репортерешко *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 *Улиссе*, 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 Кувшинниковой, ее мужем и Исааком Левитаном. Вся Москва узнала их в персонажах «Попрыгуньи».

С тех пор Чехов намеренно путал следы, когда писал «с природы». А он, кажется, всегда писал «с природы». 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.

Станиславский красовался на балах или в парадном сюртуке, или в роскошном — *тысячном*, по Чехову, — costume Дон Жуана, или в каком-либо другом, от этого его тогдашняя донжуанская суть в ее купеческой версии не менялась.

В costume Дон Жуана Станиславский красовался на бале-празднике Общества искусства и литературы в Благородном собрании 18 февраля 1889 года. Этот бал оформляли Коровин, Левитан (он был 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 costume Снегурочки, пытается 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, распыленный донжуанскими страстями, сделал записи в своем дневнике: О себе в театральном costume Дон Жуана на том бале, в совершенстве овладевшем наукой соблазнения *фифиночек*. И о своей роли Дон Жуана в «Каменном госте» Пушкина, которую он играл в этом costume в Обществе*.

По меньшей мере трое — праздношатай, пушкинский Дон 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 Гуан — Дон Жуан.

дневниковых записей, складывая на бумаге отдельные кадры в гармонию, в идеальное, как казалось ему, исполнение роли.

Сыграв премьеру, он не прекращал обдумывать ее, «тербя 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» (I.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 Дон 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 (I.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 *фиффиночек*.

Под ногами и вокруг чеховского репортера на французском бале 1884-го, вокруг Станиславского в костюме и со шпагой Дон 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 Дон Жуана, — всерьез и с нарциссическим упоением.

Знал, что «им любятя».

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

фантазии легендарный Дон Жуан еще в «Безотцовщине» сбросил севильские одежды и превратился в спившегося донжуанистого школьного учителя Платонова, демонстрирующего положения теорий Захера-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 фототелье. 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» (I.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 (I.5:214).

Похоже, педагог не понимал того, что делал ученик, выходявший 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

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 опытным драматическом актере. Играя в 1895-м одну из лучших своих ролей в Обществе — Уриэля Акости 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, он дистанцировал его от объектов его интереса напускной романтической холодностью, отлично зная — по истории с Сонечкой Череповой и другими *фифиночками*, — 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 он 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 создание».

Мог каяться.

Мог говорить вкрадчиво, шепотом, с улыбкой, любуясь бессилием дамы.

Мог изобразить отчаяние.

Но волю страсти в Дон Жуане давал на сцене короткими порциями. И под финал.

В сцене объятий с Доной Анной в конце их дуэта он позволял себе отпустить драматический темперамент. Играл смело, страстно, как хотели приверженцы браваурной 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*.

Он пытался чувствовать на сцене в роли, как человек жизни, но оставался при этом в форме выражения чувства человеком оперной сцены. «Поддельвал» роль под собственное чувство, а не под чувство «других лиц» — знаменитого оперного певца, выбранного за образец Комиссаржевским. 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 поклон, Станиславский видел, как «неистово» аплодировал на одном из спектаклей Левитан (I.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 (I.5:217).

Писатель, граф Салиас, которому Дон Жуан Станиславского в «Каменном госте» тоже пришлось 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 (I.5:232).

И не один Салиас говорил, что ему пора снять приставку «любитель» и что он «готовый артист для всякой большой сцены» (I.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-

кая же конкуренция? Чем больше хороших артистов, тем лучше» (I.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 роста» 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 «трубoglасным органом», это из тех же дневниковых записей, распорядитель-исполин без донжуанского грима, но несомненный Дон Жуан в своем костюме и в повадках, возвышался над толпой гостей, над вьющимися вокруг него *хористками*, среди которых мелькнула Мария Николаевна Сумбатова, с которой Чехов раскланялся у зеркал, и затерялась Мария Петровна Лилина-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 сообщил своему адресату, искавшему с ним встречи, что утром 8 февраля он смотрит «Федру» в Малом.

И «Федру» с Ермоловой утром 8 февраля он смотрел.

Через несколько дней он у Ермоловой обедал. «Пообедав у звезды, два дня потом чувствовал вокруг головы своей сияние», — хвастался он кому-то из приятелей (II.6:19). «Курс мой поднялся на целую марку», — хвастался он другому (II.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 (II.6:16).

На балу у Станиславского он 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-купчески размашисто, богато. Леонидандреевское, 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.

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 Эрмансдерфера 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 Брокера.

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» (I.8:93).

О стилистических наворотах в оформлении праздника Станиславский не задумывался.

Были у него и малороссийский уголок, и восточный базар, и малороссийские 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.

В полночь по всем комнатам шествовало жюри, вручавшее победителям розыгрышей, лотерей и викторин и всем участникам вокально-художественных 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 была 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» (II.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» (II.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, пробежавшему 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 суতোлке бала, они друг другу не приглянулись.

В тот период была возможна и их творческая встреча на материале чеховских водевилей. Ими интересовался Александр Федотов-младший, 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».

Чехов ответил согласием.

Право играть «Предложение» в Москве принадлежало антрепренерше 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 суворинском «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 Федотова-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» (I.5:299). Он думал поставить их в своем театре в доме у Красных ворот. Но не поставил. А в 1892-м он выступил в роли художника в пьесе Немировича-Данченко «Счастливец». Конечно, красавца, и конечно, счастливица 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 и 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-Данченко похвалил Станиславского и за постановку, и за роль Звездинцева. Станиславский гордился тем, что известный писатель Вл.И.Немирович-Данченко 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 (II.7:8). Слухи мог принести

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» (II.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 закусном 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. Н.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» (I.16:101).

Роль Скупого Станиславскому давно «опротивела». «Мне было рано братья за трагедию», — считал он (I.4:185). Многие говорили, что

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» (II.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» (I.5:84).

Станиславского обидело, «зачем Чехов не похвалил меня» за «Скупого».

То ли Станиславский больше «Медведя» не играл. Или Чехов не 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 не видел.

«Без игры» и «бытово» читавший пушкинский монолог старика-ростовщика над бутафорскими сундуками с золотом, Станиславский оставался для Чехова солидным театральным предпринимателем и любителем переодеться 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 Степанчиково» («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»;

«Перед вами был человек, который сам тяготится своим именем отщепенца, а не 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» (I.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 — Костеневе, «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» (I.16:140).

Его Отелло, сыгранного в 1896-м, находили не трагическим героем, а «просто человеком». «Точь-точь современный человек. Это великолепно», — писал «Русский листок» (I.16:181).

Простодушный как дитя цивилизованный мавр Станиславского, объятый благородной любовью и срывавшийся к финалу в дикую страсть, — «почти сын нашего века, нервный, подвижный, гибкий», — писали «Театральные известия» (I.16:181).

А многие не принимали его «сниженные» до современного человека, «модернизированные» образы классических героев.

Южин не разделял его замысла роли Отелло.

Французский критик Бенар, оценивший постановку Общества и самого актера за понимание «души» Отелло, огорчился, видя его «слишком современный облик» и «нервные манеры» (I.16:183).

Прорыв, осуществленный Станиславским в начале 1890-х в сфере актерского искусства, его техники и технологии, очевиден в его саморежиссуре ролей Паратова в «Бесприданнице» и Дульчина в «Последней жертве». Он продолжал начатое в Дон Жуане 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.

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 барионов, ни на высокие образцы Малого, голосами которых в Алексеевском 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 лишнего 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 Тугиной, 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

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 не 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, счастливецем, 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 он 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 традиционно-театральной одноактной пьесы Гнедича «Горящие письма». Ему пришлось заменить неожиданно заболевшего штатного режиссера.

Премьера спектакля состоялась 11 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 повинувшись непосредственному чувству жизни, заключенной в «Горящих письмах» Гнедича, он находил эту жизнь везде: в декорациях и за их преде-

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-любовник 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 камине, 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 немислимые открытия в сфере режиссуры. Чисто интуитивные, следуя на сцене логике реальной жизни, которую он чувствовал в пьесе Гнедича.

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 жениха, сел на пуф спиной к публике, Никулина, премьерша Малого, присутствовавшая на «Горящих письмах» в марте 1889-го, «подскочила от радости и удивления жизненности постановки», — передавали Станиславскому после спектакля (I: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.

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 Людвига Кронекка, 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 соотношенность 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 на 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.Гнедичу⁶. Цензура сочла комедию Толстого «антидворянской» и «антинародной» и к представлению на императорской сцене не позволила.

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 отнести 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.

«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 (III.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 (III.7:136 — 137).

Чехов, «сын Базарова», «враг всякой априорности», как говорил о нем Амфитеатров, познакомившись в 1886 году с трактатами Толстого о непротivлении злу насилieм, 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 непротivления... Черт знает что!»⁸ — писал Чехов, оставив эти собственные выводы в черновиках рассказа, опубликованного в суворинской 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.» (II.7:284).

К комедии Толстого, написанной «шутя», для забавы домашних, для яснополянского любительского театра, Чехов и отнесся как к пьесешутке. И как к «нелепости», которая может выйти «из умных голов» литераторов, если они сами разыграют толстовскую комедию: «Пора пере-

стать быть очень серьезными, и если мы устроим дурачество монстр, то это шокирует только старых психопатов, воображающих, что литераторы гипсовые» (II.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 (II.13:111).

Далеким от литературных кругов, Станиславский был далек от споров о «Плодах просвещения». Его не занимали ни вопросы толстовской философии, ни 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 умен, 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 не устраивало в его спектаклях по произведениям мировой классики отсутствие связей с интерпретаторскими 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 Бенару и фельетонисту Дорошевичу (I.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 современник

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 (I.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, Тая — 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 «мошениками и плутами». Ему, настроенному промужички, 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 мейнингенских постановок Кронекса, 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.

Добившись цензурного разрешения толстовской комедии в Обществе и приступив к постановке, он опрокидывал художественный замысел 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 Гюцкова, 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» (I.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, выходявшим 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 (I.5:298).

Он бывал в московских домах, подобных звездинцевскому, описанному Толстым: с большой передней и лестницей вверх, во внутренне покои; с «людской кухней» внизу, где на печке лежал старый повар и где мужики, «раздевшись и запотев, сидели у стола и пили чай».

Он знал эти кабинеты и малые гостиные, где Звездинцевы принимали своих гостей.

Он знал 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 *Комина* играла В.Ф.Комиссаржевская.

Он знал друзей, гостей Звездинцевых, приходивших в дом с дамами, без дам, и дам отдельно — девиц, древних старух, насилиу 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 робость», — В.М.Лопатина, 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.Федотов 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-

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 природы, используя ее как прообраз толстовских ролей.

Играя Звездинцева, он взял за образец писателя Григоровича. В холемом 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 фото-портретах 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 окарикатурируя 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.

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 раздвигающий границы действенного диалога, он не 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» (I.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 мейнингенцы, 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

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 вдаль проходил ночной сторож с трещоткой, и снова все замолкало после бурного дня в ожидании новой грозы (I.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 «малосценичным» (I.8:112). А.Ф.Федотов сказал про пьесу: «Как хотите, а роман пишется не для сцены и потому не поддается переделке» (I.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 (I.8:112).

И критика, хвалившая его за роль дядюшки Ростанева — Костенева 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?» (I.5:304).

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 за тем, как складывалась литературно-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» преподавал 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 Александринском театре в 1896 году. В рецензии на премьерный спектакль он не стеснялся в выражениях, браня автора, которому пришла «несчастливая», «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» (III.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-

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-Шатриана, антиподной чеховским.

«Чехов? «Чайка»? Да разве это можно играть? Я ничего не понимаю!» — говорил Станиславский Немировичу-Данченко в 1898 году, соznаваясь в том, что Чехов ему чужд¹³.

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»¹⁴ потрясает. У Немировича-Данченко были основания «дивиться» «пламенной, гениальной фантазии» Станиславского, этому чуду природы и — ко времени «Польского еврея» — сценического опыта.

В пьесе Эркмана-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 ноте бубенцы, к трактиру подъехал экипаж, запряженный лошадьми, дверь распахнулась и на пороге появился человек, закутанный в шубу.

На 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 на пороге, или бургомистру все это померещилось, он упал в обморок.

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.частливая 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 вдаль 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 (I.4:210).

Из церкви свадьба хлынула в дом.

Еще в «Уриэле Акосте» Гущкова, премьере начала 1895 года, Станиславский-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-

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» (I.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 спиной 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 деревьям, длящейся тишиной и кряхтеньем затихающего древнего Фирса, забытого и, видно, умирающего в заключенном доме.

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 вишнево-садские 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.

* * * * *

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 Гинцбурга близ памятника Пушкину *madam* Бренко и «очень хвалила» его за роль Петра.

Антрепренер Лентовский в 1896-м предоставил ему сцену Солодовниковского 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 «достоинейшему», 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

«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 бескультурие 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 малоизвестного пошловатого любителя с той же 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, «стоявшие 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 (II.8:720).

«Слишком богат...»

«Сегодня я обедал у В.А.Морозовой, необыкновенно богатой и симпатичной женщины. Подавали раковый суп со стерлядью», — сообщил Чехов Суворину о застолье у Морозовой (II.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-

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 Соболевским, 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, выразившими 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?» (П.9:488).

Соболевский не забыл «ведомый многим» конфликт либералов и либеральной газеты с московской властью, осуществившей 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-

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-субботовски Джентльмена, кузену Станиславского и Николая Александровича — Михаилу Николаевичу Бостанжогло. Иностранец, 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...»¹⁵ 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.

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 сапожниковской даче в Куракине по соседству с Алексеевской Любимовой.

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 (I.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, задевшем 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

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 он после визита к ней (III.2:206).

Не простила московская благотворительница обидчиков.

Трудности поджидали основателей и в вопросах репертуара.

Чехов не хотел отдавать Алексееву и Немировичу-Данченко 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 он, узнав из газетного сообщения в тех же «Русских ведомостях», «битком набитых» информацией, о создании в Москве частной оперной труппы С.И.Мамонтова (II.4:144).

«Частную оперу» Мамонтова Чехов воспринимал лишь как явление «частной» жизни богатого барина, как учреждение для услады домашних, поставленное на «семейную ногу». А сам Мамонтов, инициатор культурной акции, открывшей России Шаляпина и других выдающихся певцов, предстал 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.

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.Бородея, слышал в 1900-м о Художественном, что основатели его «денег нахватили 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 Алексева, «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.

Станиславскому и в голову бы не пришло обратиться к «малосимпатичному» беллетристу за пьесой, к тому же 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» (I.5:569), — калялся 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 не выделял из группы знакомых его уху имен Шпажинского, Сумбатова, Неvejeина, Гнедича», — вспоминал Немирович-Данченко о том, как в 1897 году он обсуждал со Станиславским репертуар их будущего театра (III.2:115).

«Мои тогдашние литературные идеалы продолжали оставаться довольно примитивными», — чистосердечно признавался Станиславский, оглядываясь на себя дочеховского (I.4:266). Как ни выбивал из него Николай Александрович Алексеев «слабость», недостойную настоящего купца, он оставался самокритичным.

Немирович-Данченко 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» (II.21:306) — Станиславский не скрывал, а Немирович-Данченко 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» (I.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-племени, 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

записывал. Он слушал «с раскрытой душой, доверчивый», — вспоминал Немирович-Данченко сорок лет спустя (III.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 (III.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 excellence*, 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» (III.5:121).

Зарядившись от Немировича-Данченко «влюбленностью» в «Чайку», 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...»¹⁸ 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 Григоровку 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

грустную, монотонную жизнь действующих лиц. Зарницы, вдали едва слышный гром. По поднятии занавеса пауза секунд 10» (I.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 ползвуча, 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-Данченко 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 пение, 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 на 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, выходявший 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 Аркадиной. Симов оформлял первые два экстерьерные акта «Чайки» с озером

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 вносящий 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 excellence*, 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 excellence*, 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 разворачивается, как в *эпическом* произведении, без тех

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 нотона.

Он не 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.

Он 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, не давшееся Александринке, — ее «антитеатральность», как считал Кугель, — и чеховские типы он был готов.

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 Немировича-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 Сориним, 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 подмости, 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 на 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

приготовления, волнение брата Володи, сестер Зины и Ньюши, 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 Треллева «Мировая душа» и никакого символизма в монологе Треллева, 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 Треллева, сочиненных Чеховым, с декадентской поэзией, русской и западной, находившейся в центре литературной полемики 1890-х и зашифрованной в чеховско-треллевской «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 треллевскую пьесу «Мировая душа», как ставили бы они с Володей домашний любительский спектакль, не задумываясь ни о жанре, ни о философии треллевской 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.

Треллевская «Мировая душа» шла у него среди зелени парка у воды.

Эстрада, 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 Треллеву, без отступлений от него, кроме перевода текста на язык сцены, перевода почти буквального: «И эта бедная луна напрасно зажигает свой фонарь».

Нину, читающую на подмостках треплевского театрера под луной поэму-монолог «Мировая душа», Чехов усадил на «большой камень» и одел во все белое.

Сочиняя *mise en scène* 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 батарея», 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 театрера 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 эстрады, фигура Нины оказывалась в фантастическом пространстве между луной и зрителями «Чайки».

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 стрекодух и гварей. 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 треплевском монологе, лишенном у Станиславского отвлеченности, философии, не апокалипсис, а свое и Треплева отчаяние последнего акта.

В четвертом акте, при повторе, это отчаяние перечеркивало тургеневскую концепцию чеховского финала «Чайки» — «неси свой крест и веруй».

Но Станиславский в первом действии не заглядывал в финал. А настроение, навешиваемое 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 поэтической 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 (III.7:27).

Весь зрительный зал петербургской премьеры «Чайки» поздней осенью 1896-го встал в едином мстительном порыве на сторону Аркадиной, сорвавшей треплевский спектакль среди монолога Нины. Невинная реплика провинциальной актрисы, зрительницы «Мировой души», поставленной режиссером Александринского театра Е.П.Карпо-

вым, наполнилась злым недоброжелательством, повисшим в угрожающе-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 он Станиславскому, получив *mise en scène* (III.5:145).

И Чехову присланный Станиславским режиссерский план «Чайки» понравился: «*Mise en scène* удивительная, еще небывалая в России» (II.8:272). И, с таким трудом согласившийся на постановку своей «злосчастной» пьесы Алексеевым и Немировичем-Данченко, 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 не был реализован. Он состоялся сорок лет спустя.

Получив *mise en scène*, Немирович-Данченко 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-Данченко 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 Карпова в Александринке на крупный план выходила раздраженно-злобная Аркадина, сорвавшая «бездарную» пьесу сына — тот и приличного водевиля не мог написать.

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 — пьесе 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 «Потопившего 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 (I.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» (III.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»,

— Станиславский сделал такой вывод, столкнувшись с Чеховым в обсуждении макета декораций к «Трем сестрам», их третьей совместной работе в Художественном (II.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 обоими 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 Художественно-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.

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 навеять настроение, как музыка в мелодекламации, и не придавал этим картинам самостоятельного значения: «По моему мнению, описания природы должны быть весьма кратки и иметь характер *a propos*»²².

Того же, наверное, он ждал и от пейзажа на сцене.

И вообще, он любил в искусстве штрих, намек, деталь, левитановскую акварель, вмещающие 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 Чехову²³.

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 en scène*, 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 пьяница, 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 эффектник!!!»

А что-то он сам оставлял в режиссерском плане на усмотрение Немировича-Данченко, ожидая его реакций, доверяя ему в этой постановке больше, чем себе.

В экспликации последней сцены четвертого акта, завершающейся выстрелом, когда Нина и Треплев наедине друг с другом решали свою судьбу, а за дверью в теплой компании с Тригориным и Аркадиной, писателем и актрисой, приехавшими из Москвы, Шамраевой 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)» (I.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, пьющая водку и нюхающая табак». Писатель жалел ее, его «всколыхнул» «женский взглас, полный слез и едкого сердечного горя». «Ее тон, 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 Н.Е.Эфрос, вспоминая шедевр Лилиной²⁵. 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» (III.2:200).

И искушенная в театре Татьяна Львовна Щепкина-Куперник поделила «в обдуманном и хорошем» исполнении «Чайки» Лилину и Тихомирова, игравшего учителя Медведенко.

«Я давно уже отвыкла наслаждаться театром как зрительница; позы, жесты [...] давно известны и прискучили мне», — признавалась Щепкина-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 непрерывной 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 художественниками 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 (II.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.

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 режиссеру петербургской «Чайки» Е.П.Карпову. — Надо все это совсем просто... Вот как в жизни 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» (III.2:193).

В чеховской «Чайке» Художественного театра свершилось то, что задумывал Станиславский, создавая театр Общества искусства и литературы: «способствовать сближению между литераторами, художниками и артистами» (I.6:91).

* * * * *

«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

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», «освятить его»...

Прикоснуться к воде, к кустам, к вязу на берегу, к луне, к солнцу, к ветру и дождю, к занавесу маленького театрлика, к крокетному шару, к лоту, 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 прописке 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-Данченко, — 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-Данченко позднее, когда работал над «Тремя сестрами» (V.10:134).

Настоящего лиризма Чехова Станиславский в «Чайке» так и не почувствовал, — огорчался Немирович-Данченко, 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 не 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.

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" ...» (II.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 — Роксанову 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, неэстетизированный — 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 приходи и возьми ее». Вырвав роль из литературного контекста пьесы, сняв ее содержательный тургеневский план, он не попал 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-

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, повинаясь призыванию, 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 актриса-любительница, «скверно» декламировавшая и к тому же не владевшая собой на сцене. Но и постановки 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 читала и поддельная 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. Не 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 античеховское, 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.

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, Трепловым и Машей Шамраевой своей огромной выдержкой, хотя бы в финале. Объявив о том, что Треплев 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» Мейерхольд и Роксанова были почти единственными 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 (ПЦТМ.Ф316.Ех55).

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» (III.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 (III.5:154). Слово Чехова было для Немировича-Данченко законом, и Станиславский в окончательном распределении ролей получил Тригорина.

Роль Дорна досталась А.Л.Вишневскому, одноактнику 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.

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, дорогой Антон Павлович, даю такой конец, что публика вся замирает, и чувствую я, как крепко держу весь театр в последней сцене» (II.1.К.39.Ед.хр.9а:б), — 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» (II.10:28). Чехову, боявшемуся провала, одного этого было достаточно.

Станиславскому выпало спасти роль Тригорина.

Но уже в режиссерском плане его перо, бойко расписавшее мизансцены первого 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-беллетристов он 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 не знаменитым беллетристом, а купцом, человеком молодой, «свежей» крови, «избытка сил», переполненным честолюбивыми планами и замыслами. Южинский джентльмен Рыдлов, как и Михаил Абрамович, гордился

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 мебелированных квартирах, 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 Тригоринным. Тригорин — его *alter ego*, его словесный художественный автопортрет. В его Тригорине — и его собственная конкретика, и тип писателя-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 (III.2:57).

Тригорина Чехов писал с себя и с Потапенко — роман Потапенко с Ликой Мизиновой — 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, вступивших в жизнь и литературу, как и он, в начале 1880-х. Хотя, конечно же, в Тригорине автобиографические черты Чехова — разночинная литературная юность, оравленная 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 «Северному вестнику»³¹.

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.

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 (II.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, лирического 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, — Лике Мизиновой, Суворину. Комментируя его, Набоков замечал: «Это собственный опыт Чехова» (II.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, вырас-тавшие из ампулы *пописух*, не заблуждались относительно своей вели-

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»³².

Но в 1890-х снисходительное: «Да, мило, талантливо... Мило, но далеко до Толстого», или «Прекрасная вещь, но «Отцы и дети» Тургенева лучше» — стало уязвлять самолюбие Чехова. «Ах, как это глупо!» — говорил он впоследствии Бунину, которого «допекали» «чеховскими нотами», как когда-то его «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 он писал хуже Тургенева» (II.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 нагрывшую на него славу надежды литературной России.

В монологе Аркадиной перед Тригориним 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» (II.3:42).

Это был, если всерьез, его собственный литературный портрет, написанный критическими перьями поклонников его таланта. Вишнеvский, относившийся к Чехову, как Аркадина 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, он 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 Куренина — 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, спрятавшись 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, романтизовавшие 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» — вольнодумцу-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 жалел.

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, красноречие, 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-

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 Тригориним 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-краснобая — 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 пустыньких 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 соблазителя 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 (II.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 Тригориним самостоятельно. В полном соответствии со своей компетенцией в театре.

Он не внял подсказам Немировича-Данченко.

И Немирович-Данченко, 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, героев-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 донжуанистый 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» (I.5:280): «Черные густые брови, спускаю-

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 паратовский «красивый грим».

Критик Сергей Глаголь заметил «злодейски» подведенные, мрачные — роковые глаза героя-любownika.

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 донжуанистого Паратова Станиславского не мог быть Тригориним Чехова.

Станиславский был искренне удивлен, когда Чехов сказал, что для его, авторского, Тригорина, нужны не белые панталоны, а клетчатые, и не франтоватые белые штiblеты, 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 вынудив 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 жаргоне.

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-любowników, соответствовали его идеалу благородной и обольстительной мужественности.

Но не 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».

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 (III.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, вынуженный 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 «неслияние» 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» (I.5:235).

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, заливчатски 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
Торчит купецкая нога³⁶.*

«Купецкая нога» Станиславского в роли Тригорина действительно торчала, только не в лаковом ботинке, а из-под белых панталон в белых туфлях *bain de mer* — 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-Данченко, 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 (II.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 (II.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 он сестре (II.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 (II.10:170).

И воспоминание об игре Станиславского было в нем «до такой степени мрачно», что он никак не мог отделаться от него, — признавался Чехов Немировичу-Данченко (II.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» (II.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» (II.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 (III.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

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, которая 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» (II.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, не покидал его.

Каждому хотелось того, чего ему не доставало.

Но ни один из них троих не стоял на месте, “шлифуясь” и в своих профессиональных областях, и друг о друга.

В 1903 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 не был «двойником» Тригорина.

* * * * *

Володе Алексееву, Владимиру Сергеевичу Алексееву Костина «Чайка» не понравилась. И вообще устойчивого интереса нового Костинного 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 он 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 «Уриэля 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.Санин,

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 (I.2.№21540).

Не один Владимир Сергеевич, но вообще люди дела, «делавшие жизнь», — набравшие 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 государственной 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 семейного дела, как и Владимир Сергеевич: «Кисленьким отдает [...] Печенки больные... И вообще клинкой отшибает [...] господа сочинители всё в своем нутре ковыряются. Хоть бы вот этот беллетрист, что в пьесе. Так от него разит литературничаньем. 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

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 Шамраева в исполнении Лилиной и которому не нравилась «полупсихопатка» 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 недоумогание. 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 Алексею, в жизни подверженному «невдуху», 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. Фурорный 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.

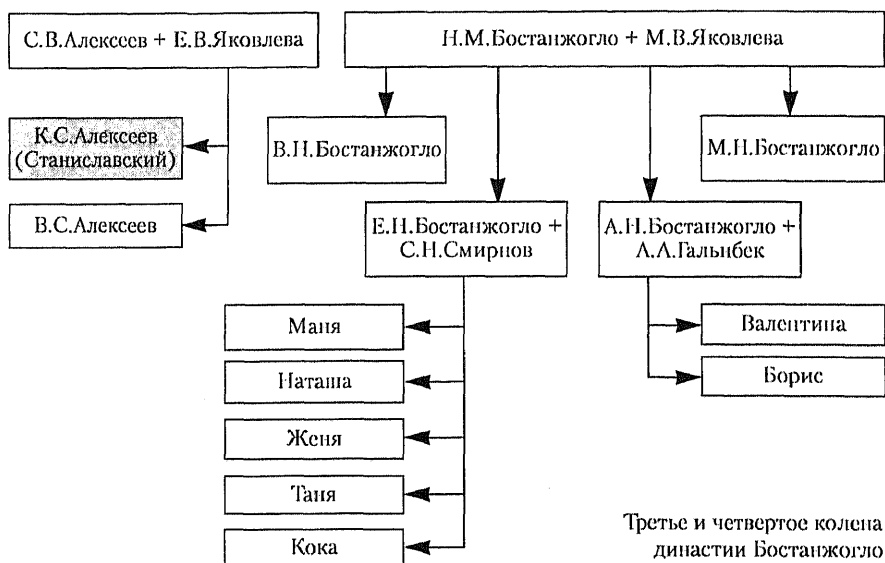
А Владимир Сергеевич огорчался, что «Снегурочка» не имела успеха, и упрекал в ее неуспехе зрителей, уже постоянных, верных зрителей Художественного, поклонявшихся Чехову и потому не способных, по его мнению, оценить красоту фантазии сказочников, сочинивших «Снегурочку»: «Залипшие от болотной тины глаза людей не узнали ее, после [после чеховской «Чайки». — Г.Б.] страшно было смотреть на

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 (I.2.№6932).

Впрочем, совершенством спектаклей Художественного театра он искренне 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 синюю птицу. Я и, вероятно, многие от души будут приветствовать такое новое направление» (I.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



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 дядя 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 Любимовки-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.Н.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 Маниной мамы, Александра Николаевна Бостанжогло-Гальнбек. Шаляпин был им сов-

сем своим. К тому же он ухаживал за тетей Ньюшей, Анной Сергеевной Алексеевой-Штекер, сестрой дяди Кости. и она увлекалась им.

Александр Николаевну, соединившую своим замужеством бостанжогловское 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 Бостанжогло-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 Гальнбеки 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

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 настроения 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 Вишневого, 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 поглядывая на часы, как будто сидела в кресле зрительного зала, допустим, на «Столпах общества» Ибсена с Ольгой Леонардовной в роли Лоны, 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-

ку; а может быть, теперь уже расходятся разгоряченные граждане и счастливая Бетти пошла за Олафом» (IV.1.№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 Вишневого 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 Вишневым. «Наши дети теперь совсем с ума сошли, целые дни представляют «Цезаря»... крик, шум ужасный! Сегодня Кока снял куртку и в рубашке, с деревянным кинжалом пришел представлять, как дядя Костя убивается. Затем все по очереди изображали смерть Цезаря, и Женя себе все колени отколотила; Таня уже объявила, что она непременно еще раз пойдет на «Цезаря», — узнавала Ольга Леонардовна из очередного Маниного письма (IV.1.№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

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-художественников. 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

І. Станиславский К.С. и о нем

1. Архив К.Р.Барановской-Фальк: 86 87.
2. Музей Московского Художественного академического театра. Фонд 3 К.С.Станиславского: 19 20 40 41 79 96 272 274.
3. Российский государственный архив литературы и искусства. Фонд 870 К.С.Станиславского.
4. Собр. соч.: В 9 т. М.: Искусство. Т. 1: Моя жизнь в искусстве, 1988: 36 41 49 90 95 200 205 207 213 222 226 230 231 239.
5. То же. Т. 5: в 2 кн. Кн. 1: Статьи. Речи. Воспоминания. Художественные записи, 1994: 79 205 206 208 209 212 214 216 217 218 223 227 239 249 266 268.
6. То же. Кн. 2: Дневники. Записные книжки. Заметки, 1994: 80 86 198 199 255.
7. То же. Т. 6: Статьи. Речи. Отклики. Воспоминания. Интервью. Беседы, 1994.
8. То же. Т. 7: Письма, 1995: 85 86 93 184 210 221 227 239.
9. Собр. соч.: В 8 т. М.: Искусство. Т. 8: Письма, 1961.
10. Режиссерские экземпляры: в 6 т. М.: Искусство. Т. 1: Пьесы А.К.Толстого, 1980.
11. То же. Т. 2: «Чайка» А.П.Чехова, «Михаэль Крамер» Г.Гауптмана, 1981: 241 253.
12. То же. Т. 3: Пьесы А.П.Чехова «Три сестры», «Вишневый сад», 1983.
13. Из записных книжек: в 2 т. М.: ВТО, 1986. Т.1.
14. То же. Т. 2.
15. Бурыйкин П.А. Москва купеческая. М.: Столица, 1990: 236.
16. Виноградская И.Н. Жизнь и творчество К.С.Станиславского. Летопись: в 4 т. М.: ВТО. Т. 1, 1971: 43 93 94 129 213 215 217 223 227.

ІІ. Чехов А.П. и о нем

1. Российская государственная библиотека, отдел рукописей. Фонд 331 А.П.Чехова: 259 264.
2. Собр. соч.: В 18 т. М.: Наука. Т. 12, 1986: 145 213.

* 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 дются прямо в тексте в скобках после цитаты.

Купоры, сделанные в цитатах, обозначаются тремя точками в квадратных скобках.

Публикуемые по подлинникам личные письма, фрагменты из писем и других рукописных источников оформляются курсивом.

3. То же. Т. 13, 1986: 135 189 193 197 257 262 263.
4. То же. Т. 16, 1987: 49 88 116 117 118 121 122 123 124 128 129 138 139 150 151 152 153 166 191 201 214 237 238.
5. Собр. писем: в 12 т. М.: Наука. Т. 3, 1976: 87 88 199.
6. То же. Т. 4, 1976: 156 178 201 209.
7. То же. Т. 5, 1977: 156 178 212 220 233 262.
8. То же. Т. 6, 1978: 156 190 221 233 248.
9. То же. Т. 7, 1979: 168 169 234.
10. То же. Т. 8, 1980: 200 254 260 265 269 270 271.
11. То же. Т. 9, 1980: 120 197.
12. То же. Т. 10, 1981.
13. То же. Т. 11, 1982: 120 221.
14. То же. Т. 12, 1983.
15. Литературное наследство. Т. 68: Чехов А.П. М.: Академия наук СССР, 1960.
16. М.Горький и А.Чехов. Сборник материалов. Переписка. Статьи. Высказывания. М.: ГИХЛ, 1951: 4.
17. Гитович Н.И. Летопись жизни и творчества А.П.Чехова. М.: ГИХЛ, 1955: 100 115 116 134 167 173 180.
18. Юбилейный чеховский сборник. М.: Заря, 1910.
19. Измайлов А.А. Чехов 1860 — 1904. Биографический набросок. М., 1916.
20. Эфрос Н.Е. «Вишневый сад». Пьеса А.П.Чехова в постановке Московского Художественного театра: Светозар, 1919.
21. Чехов в воспоминаниях современников. М.: ГИХЛ, 1952: 101 115 211 239 250 269 270.
22. Чехова М.П. Письма к брату А.П.Чехову. М.: ГИХЛ, 1954.
23. Бунин И.А. Собр. соч.: В 5 т. М.: Правда, 1956. Т.5: 202.
24. Чехов М.П. Вокруг Чехова. Встречи и впечатления: Московский рабочий, 1960: 4.
25. Чеховские чтения в Ялте. М.: Книга, 1976.
26. Полоцкая Э.А. А.П.Чехов. Движение художественной мысли. М.: Советский писатель, 1979.
27. Ремез О.Я. Голоса Любимовки. М.: Искусство, 1980.
28. Линков В.Я. Художественный мир прозы А.П.Чехова. М.: МГУ, 1982.
29. Чудаков А.П. Антон Павлович Чехов. М.: Просвещение, 1987.
30. Зингерман Б.И. Театр Чехова и его мировое значение. М.: Наука, 1988.
31. Катаев В.Б. Литературные связи Чехова. М.: МГУ, 1989.
32. Чеховиана. Статьи, публикации, эссе. М.: Наука, 1990.
33. Толстая Е.Н. Чехов в конце 1880-х — начале 1890-х годов. М.: Радикс, 1994.
34. Набоков В.В. Лекции по русской литературе. М.: Независимая газета, 1996: 262.

III. Немирович-Данченко Вл.И. и о нем

1. Музей Московского Художественного академического театра. Фонд 4 Вл.И.Немировича-Данченко: 127 167 196.
2. Из прошлого. М.: Academia, 1936: 119 145 167 170 171 179 188 193 194 195 200 237 239 253 255 261.
3. Театральное наследие: в 2 т. М.: Искусство. Т. 1: Статьи. Речи. Беседы. Письма, 1952.
4. То же. Т. 2: Избранные письма, 1954.
5. Избранные письма: в 2 т. М.: Искусство, 1979. Т. 1: 1879 — 1909: 240 248 249 259 268 270.
6. То же. Т. 2: 1910 — 1943.
7. Рецензии. Очерки. Статьи. Интервью. Заметки. 1877 — 1942. М.: ВТО, 1980: 125 163 196 220 228 247.

8. Фрейдкина Л.М. Дни и годы Вл.И.Немировича-Данченко. Летопись жизни и творчества. М.: ВТО, 1962: 195.
9. Соловьева И.Н. Немирович-Данченко. М.: Искусство, 1979.

IV. Книппер-Чехова О.Л.

1. Музей Московского Художественного академического театра. Фонд 48 О.Л.Книппер-Чеховой: 277 278 279.
2. Переписка А.П.Чехова и О.Л.Книппер-Чеховой: В 2 т. Т. 1. М.: Мир, 1936.
3. То же. Т. 2: ГИХЛ, 1936.
4. Книппер-Чехова Ольга Леонардовна: В 2 т. М.: Искусство, 1972. Т. 1: Воспоминания и статьи. Переписка с А.П.Чеховым (1902 — 1904).
5. То же. Т. 2: Переписка (1896 — 1959). Воспоминания об О.Л.Книппер-Чеховой.

V. 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.
2. Бассехес А.И. Художники на сцене МХАТ. М.: ВТО, 1960.
3. Веригина В.П. Воспоминания. Л.: Искусство, 1974.
4. Вульф В.Я. А.И.Степанова — актриса Художественного театра. М.: Искусство, 1985.
5. Гзовская О.В. Пути и перепутья. Портреты. Статьи и воспоминания об О.В.Гзовской. М.: ВТО, 1976.
6. Гиацинтова С.В. С памятью наедине. М.: Искусство, 1985.
7. Гремиславский И.Я. Композиция сценического пространства в творчестве В.А.Симова. М.: Искусство, 1953.
8. Гремиславский И.Я. Сборник статей и материалов. М.: Искусство, 1976.
9. Добронравов Б.Г. Статьи. Воспоминания. Документы. М., Искусство: 1983.
10. Ежегодник Московского Художественного театра. 1944. Т 1: Музей МХАТ и МХАТ СССР им. М.Горького, 1946: 179 192 194 196 243 255 256 258 265 268 270.
11. Качалов В.И. Сборник статей, воспоминаний, писем. М.: Искусство, 1954.
12. Леонидов Л.М. Воспоминания, статьи, беседы, переписка, записные книжки. Статьи и воспоминания о Л.М.Леонидове. М.: Искусство, 1960.
13. Лилина М.П. М.: ВТО, 1960.
14. Литературно-художественный альманах. Кн. 23. СПб: Шиповник, 1914.
15. Лобанов А.М. Документы, статьи, воспоминания. М.: Искусство, 1980.
16. Мейерхольд В.Э. Переписка. М.: Искусство, 1976.
17. Мейерхольд В.Э. Статьи. Письма. Речи. Беседы: в 2 т. М.: Искусство, 1968. Т. 1.
18. Михаловская Н.В. Глазами и сердцем актрисы. М.: Искусство, 1986.
19. Московский Художественный театр. М.: Рампа и жизнь, 1913. Т. 1: 1898 — 1905: 265.

КОНЦЕВЫЕ СНОСКИ

ЧАСТЬ ПЕРВАЯ

Глава 1

1. Найденов Н.А. Воспоминания о виденном, слышанном и испытанном. П. 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.
3. 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.
4. Там же. Т. 4, 1976. С. 207.
5. Чайковский П.И. Полное собрание сочинений. Т. XIII. М.: Музыка, 1971. С. 105. В дальнейшем – Чайковский П.И. Том, год издания. Цитируемая страница.
6. Воспоминания Бориса Николаевича Чичерина. Земство и Московская дума. М.: Север, 1934. С. 182. В дальнейшем – Воспоминания Чичерина. Цитируемая страница.
7. Жизнь Сергея Владимировича Алексева в его добрых делах. С. 10.
8. Гиллин А.Л. На спектакле Жюдик // Будильник. 1883. № 47. С. 403.
9. Эфрос Н.Е. К.С.Станиславский. Пг., 1918. С. 8.
10. Там же. С. 6.
11. Боткина А.П. Павел Михайлович Третьяков в жизни и в искусстве. М.: Искусство, 1993. С. 221.
12. РГАЛИ (Российский государственный архив литературы и искусства). Ф.878 Южина А.И. Оп.1. Ед. хр. 753. Л. 8.
13. Сумбатов-Южин А.И. Пьесы. М.: Искусство, 1961. С. 357.
14. Четвериков С.И. Безвозвратно ушедшая Россия. Несколько страниц из книги моей жизни. Берлин, 1929. С. 72.
15. Воспоминания Чичерина. С. 182.
16. Боткина А.П. Павел Михайлович Третьяков в жизни и в искусстве. С. 216.
17. Воспоминания Чичерина. С. 182 – 183.
18. Чайковский П.И. Т. ХУП, 1981. С. 72.
19. Воспоминания Чичерина. С. 183.
20. Чайковский П.И. Т. XIII. С. 105.
21. Там же. С. 105 – 106.
22. Чайковский П.И. Т. XII, 1970. С. 70.
23. Чайковский П.И. Т. XIV, 1974. С. 349.
24. Чайковский П.И. Т. XII. С. 47.
25. Там же.
26. К.П.Победоносцев и его корреспонденты: в 2 полутомах. Т. I, полутом 1. М.; Пг.: Госиздат, 1923. С. 295. В дальнейшем – Победоносцев К.П. Цитируемая страница.
27. Там же. С. 296.
28. Там же. С. 268.
29. Там же. С. 266.
30. Там же. С. 268.
31. Там же. С. 104.
32. Воспоминания Чичерина. С. 328.
33. Там же. С. 330.
34. Там же. С. 221.
35. РГБ (Российская государственная библиотека, рукописный отдел). Ф. Чичер. XXII/14. С. 1, 1об.
36. Воспоминания Чичерина. С. 182.

37. Там же. С. 183.
38. Там же. С. 185.
39. Там же. С. 258 – 259.
40. Мамонтов И.Н. К редактору «Русских ведомостей» // Русские ведомости. 1893. 10 мая. № 126. С. 3.
41. Суворин А.С. Дневник. М.: Новости, 1992. С. 33.
42. Московская старина. М.: Правда, 1989. С. 418 — 419.
43. Воспоминания Чичерина. С. 217.
44. Победоносцев К.П. С. 794.
45. Там же. С. 710.
46. Там же. С. 704.
47. Н.Рок. [Рокшанин Н.О.]. Из Москвы. Очерки и снимки // Новости и Биржевая газета. 1895. 22 июля. № 198.
48. Письмо хранится в семейном архиве Четвериковых. Публикуется впервые.
49. 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.
2. Немирович-Данченко В.И. Критика и театр // Литературная газета. 1935. 6 марта. № 13.
3. Амфитеатров А.В. Собр. соч. СПб, 1912. Т. XXXV: Свет и сила. С. 203 – 204; 216; 221.
4. Чехов А.П. Соч. Т.11, 1986. С. 21.
5. Чехов А.П. Собр. писем: в 12 т. М.: Наука. Т.1, 1974. С. 54. В дальнейшем: Чехов А.П. Письма. Том, год издания. Цитируемая страница.
6. Артисты Московского Художественного театра за рубежом. С. 42.
7. ИРЛИ (Институт русской литературы, отдел рукописей). Ф. 550 Карпова Е.П. из собр. Бурцева А.Е. Ед. хр. 84. Л. 9.
8. Там же.
9. Чехов А.П. Соч. Т. 11. С. 26.
10. Дон-Аминадо. Наша маленькая жизнь. М.: Терра, 1994. С. 498.
11. Театр и искусство. 1897. № 12. С. 226 — 229.
12. Там же.
13. ИРЛИ. Ф. 686 Кугеля А.Р. Оп.2.Ед. хр.152. Л. 6об.
14. Чехов А.П. Соч. Т. 11. С. 75.
15. Там же. С. 85.
16. Там же. С. 396.
17. Там же.
18. Чехов А.П. Соч. Т. 1. С. 93.
19. ИРЛИ. Ф. 204 Немировича-Данченко Вас.И. из собр. Бурцева А.Е. Ед. хр. 65.
20. Зритель. 1883. 7 февраля. № 10.
21. ИРЛИ. Ф.550. Ед. хр. 84. Л. 9об.
22. Там же. Л. 10.
23. Там же. Л. 9об.
24. ИРЛИ. Ф. 204. Ед.хр.65.
25. Бунин И.А. Собр. соч.: В 6 т. Т. 6. М.: Художественная литература, 1988. С. 207.
26. Новое время. 1884. 28 июля. № 3022.
27. Чехов А.П. Письма. Т. 2, 1975. С. 11 — 12.
28. Новости дня. 1891. 30 ноября.
29. Дон-Аминадо. Наша маленькая жизнь. С. 599.

30. Амфитеатров А.В. Восьмидесятники, издание 2-е: в 2 т. СПб., 1908. Т.1. С. 117.
31. Чехов А.П. Письма. Т. 1. С. 204.
32. Лазурь. Литературно-критический и критико-публицистический альманах. М.: Прометей, 1990. С. 320.
33. Чеховиана. Мелиховские труды и дни. М.: Наука, 1995. С. 307.
34. [Курепин А.Д.]. Среди милых москвичей // Будильник. 1885. № 42. С. 499.
35. Там же.
36. Там же.
37. Будильник. 1883. № 34.
38. Будильник. 1883. № 35.
39. Чехов А.П. Письма. Т. 3, 1976. С. 205.
40. Русские ведомости. 1883. 25 августа. № 233. С. 1.
41. Там же. 1883. 27 августа. № 235. С. 2.
42. Там же. 1883. 28 сентября. № 266. С. 1.
43. Будильник. 1885. № 42. С. 499.
44. Будильник. 1883. № 46. С. 456.
45. Будильник. 1885. № 42. С. 500.
46. Будильник. 1885. № 43. С. 511.
47. Победоносцев К.П. С. 268.
48. Будильник. 1885. № 33. С. 391.
49. Чехов А.П. Письма. Т. 2. С. 190.
50. Будильник. 1885. № 39. С. 463.
51. Будильник. 1885. № 41. С. 487.
52. ИРЛИ. Ф. 204. Ед. хр. 65.
53. Русский курьер. 1880. 3 ноября. № 300.
54. Там же.
55. б.п. [Немирович-Данченко Вл.И.]. Театр и музыка // Русский курьер. 1882. 14 июня. № 161.
56. Амфитеатров А.В. Собр. соч. Т. XXXV. С. 225.
57. Амфитеатров А.В. Собр. соч. Т. XIV. С. 124.
58. Московский университет в воспоминаниях современников. С. 540.
59. Там же. С. 539 —540.
60. Там же. С. 540.
61. Амфитеатров А.В. Восьмидесятники. Т.1. С. 103 —104.
62. Чехов А.П. Соч. Т.11. С. 37.
63. Амфитеатров А.В. Собр. соч. Т. XIV. С. 124.
64. Амфитеатров А.В. Собр. соч. Т. XXXV. С. 222.
65. Амфитеатров А.В. Восьмидесятники. Т. 1. С. 40,41.
66. Чехов А.П. Письма. Т.1. С. 198.
67. ИРЛИ. Ф. 204. Ед. хр. 65.
68. Амфитеатров А.В. Собр. соч. Т. XXXV. С. 246.
69. Суворин А.С. Маленькие письма // Новое время. 1904. 4 июля. № 10179. С. 2.
70. Чехов А.П. Соч. Т.11. С. 101.
71. ИРЛИ. Ф. 149 Лейкина Н.А. Оп. 2. Ед. хр. 204.
72. Чехов А.П. Соч. Т. 14 — 15, 1987. С. 8.
73. Левитан И.И. Письма, документы, воспоминания. М., 1956. С. 37.
74. б.п. [Кичев Н.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.

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 характеристики. 1908.
5. ИРЛИ. Ф. 550. Ед. хр. 84.
6. Гнедич П.П. Книга жизни. М.: Прибой, 1929. С. 199.
7. ИРЛИ. Ф. 149. Оп. 2. Ед. хр. 204.
8. Чехов А.П. Соч. Т.5, 1975. С. 586.
9. ИРЛИ. Ф. 263 Дризена Н.В. Ед. хр. 220. Л. 4.
10. Галерея сценических деятелей. Кн 1. М.: Рампа и жизнь. С. 7.
11. Никс [Кичеев Н.П.]. Театр и музыка. Театр Абрамовой: «Леший», комедия Чехова А.П. // Новости дня. 1890. 1 января. № 2334.
12. Ното повус [Кугель А.Р.]. Заметки // Театр и искусство. 1914. 13 июля. № 28. С. 599.
13. Цит. по: Соболев Ю.В. В.И.Немирович-Данченко. Пг.: Солнце России, 1918. С. 79.
14. Станиславский К.С. Театральное наследство. Т. 1. М.: Академия наук СССР, 1955. С. 62 – 113.
15. Чехов А.П. Письма. Т.1. С. 204.
16. См. подробнее: Радищева О.А. Станиславский и Немирович-Данченко. История театральных отношений. 1897 – 1908. М.: Артист. Режиссер. Театр, 1997. С. 225.
17. Артисты Московского Художественного театра за рубежом. С. 33.
18. О Станиславском. Сборник воспоминаний. М.: ВТО, 1948. С. 131.
19. Ното повус. Заметки // Театр и искусство. 1914. 13 июля. № 28. С. 601.
20. Ното повус. Заметки // Театр и искусство. 1914. 11 мая. № 19. С. 429.
21. Артисты Московского Художественного театра за рубежом. С. 24.
22. Чехов А.П. Письма. Т. 1. С. 242.
23. Левитан И.И. Письма. Документы. Воспоминания. С. 111.
24. Боборыкин П.Д. Соч.: В 3 т. Т. 3. М.: Художественная литература, 1993. С. 520.
25. Эфрос Н.Е. Из Москвы // Театр и искусство. 1905. № 41. С. 658.
26. ГИМ (Государственный Исторический музей, отдел письменных источников). Ф. 426. Ед. хр. 113. Л. 29 – 31.
27. Ното повус. Заметки // Театр и искусство. 1914. 13 июля. № 28. С. 601.
28. Там же.
29. Мандельштам О.Э. Соч.: В 2 т. Т. 2. Тула: Филин, 1994. С. 319.
30. Сергей Глаголь [Голоушев С.С.]. «Чайка» // Курьер. 1898. 19 декабря. № 349.
31. Гуревич Л.Я. Заметки о современной литературе // Русская мысль. 1910. Кн. 2. С. 124.
32. Чехов А.П. Соч. Т. 2. С. 13.
33. Бушин И.А. Собр. соч.: В 6 т. Т. 6. С. 170.
34. Эфрос Н.Е. К.С.Станиславский. С. 81.
35. Боборыкин П.Д. Соч. Т.3. С. 520.
36. Новости дня. 1897. 31 октября.
37. Боборыкин П.Д. Соч. Т.3. С. 520.
38. Там же. С. 522
39. Там же. С. 520.
40. 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.П.Чехова	
ГЛАВА 1	
Отцы и дети.	
Алексевы, 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 60×84/16
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
<http://www.infoline.ru/g23/5711>



Отпечатано с готовых диапозитивов
в ГИПП «Вятка» 610044, г. Киров, ул. Московская, 122



Владимир Семенович Алексеев,
купец первой гильдии,
текстильный фабрикант,
дед К.С.Алексеева
(Станиславского) и
Н.А.Алексеева
со стороны отцов



Михаил Иванович Бостанжоцло,
купец первой гильдии,
табачный фабрикант,
дед Н.А.Алексеева
со стороны матери

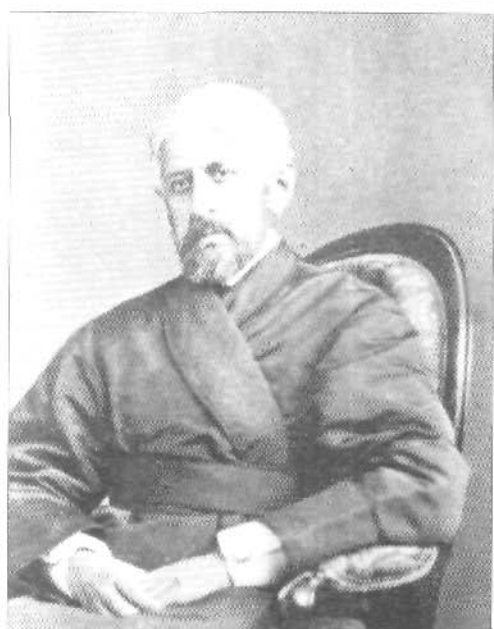


Мари Варле, бабка
Станиславского со
стороны матери



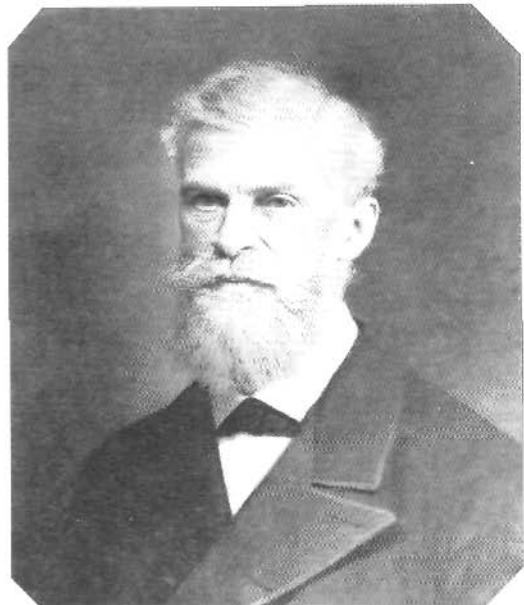
Дочери Мари Варле, сестры Яковлевы

Мари, Мария Васильевна Бостанжогло, тетка Станиславского, и
Адель, Елизавета Васильевна Алексеева, мать Станиславского



Братья и сестры Бостанжогло (второе колесо)

Александра Михайловна (Яковлева), мачеха М.В. и Е.В.Яковлевых
Елизавета Михайловна (Алексеева), мать Н.А.Алексеева
Николай Михайлович, супруг М.В.Яковлевой
Василий Михайлович, городской голова



Братья и сестра Алексеевы (второе колено)

Александр Владимирович, отец П.А.Алексеева
Сергей Владимирович, отец Стапиславского
Семен Владимирович, средний из братьев
Вера Владимировна (Сапожникова), старшая из сестер



Елизавета Васильевна Алексеева
мать Станиславского

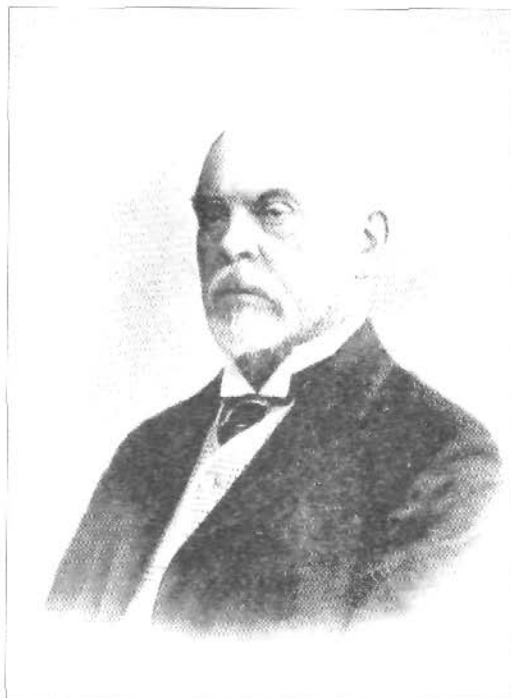


Супруги Третьяковы
Павел Михайлович и
Вера Николаевна,
урожденная Мамонтова



Супруги Коншины

Владимир Дмитриевич и Елизавета Михайловна, урожденная Третьякова,
сестра Павла Михайловича и Сергея Михайловича Третьяковых



Варвара Алексеевна Морозова, урожденная Хлудова, купчиха первой гильдии, и
Василий Михайлович Соболевский, ее гражданский муж, дворянин,
редактор московской газеты «Русские ведомости»



Михаил Абрамович Морозов,
сын Варвары Алексеевны
от первого брака

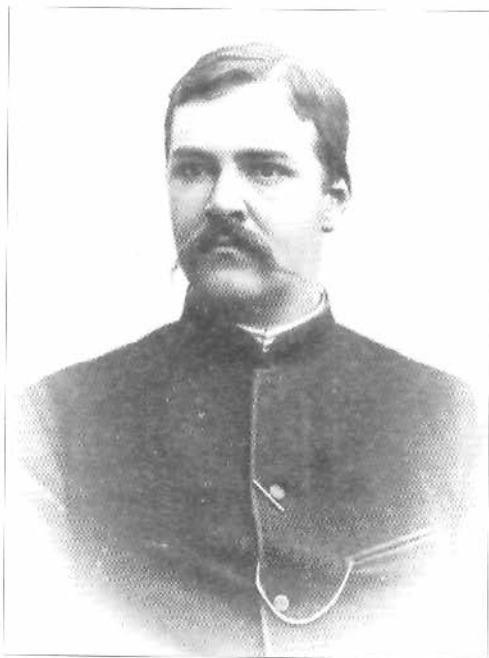


Братья Алексеевы (третье колесо)

Константин Сергеевич и Владимир Сергеевич (у рояля)
с репетитором И.Н.Львовым и приятелем братьев Ф.А.Кашкадамовым



Супруги Алексеевы (третье колесо)
Николай Александрович, кузен Станиславского, и
Александра Владимировна, урожденная Кошпина,
с дочерьми в театральнх костюмах



Братья Алексеевы с супругами

Прасковья Алексеевна, урожденная Захарова и Владимир Сергеевич
Мария Петровна, урожденная Перевоицкова (по сцене Лидина) и
Константин Сергеевич



Братья и сестры Бостанжогло (третье колено)

Кузены и кузины Станиславского

Елена Николаевна (Смирнова)

Михаил Николаевич

Василий Николаевич

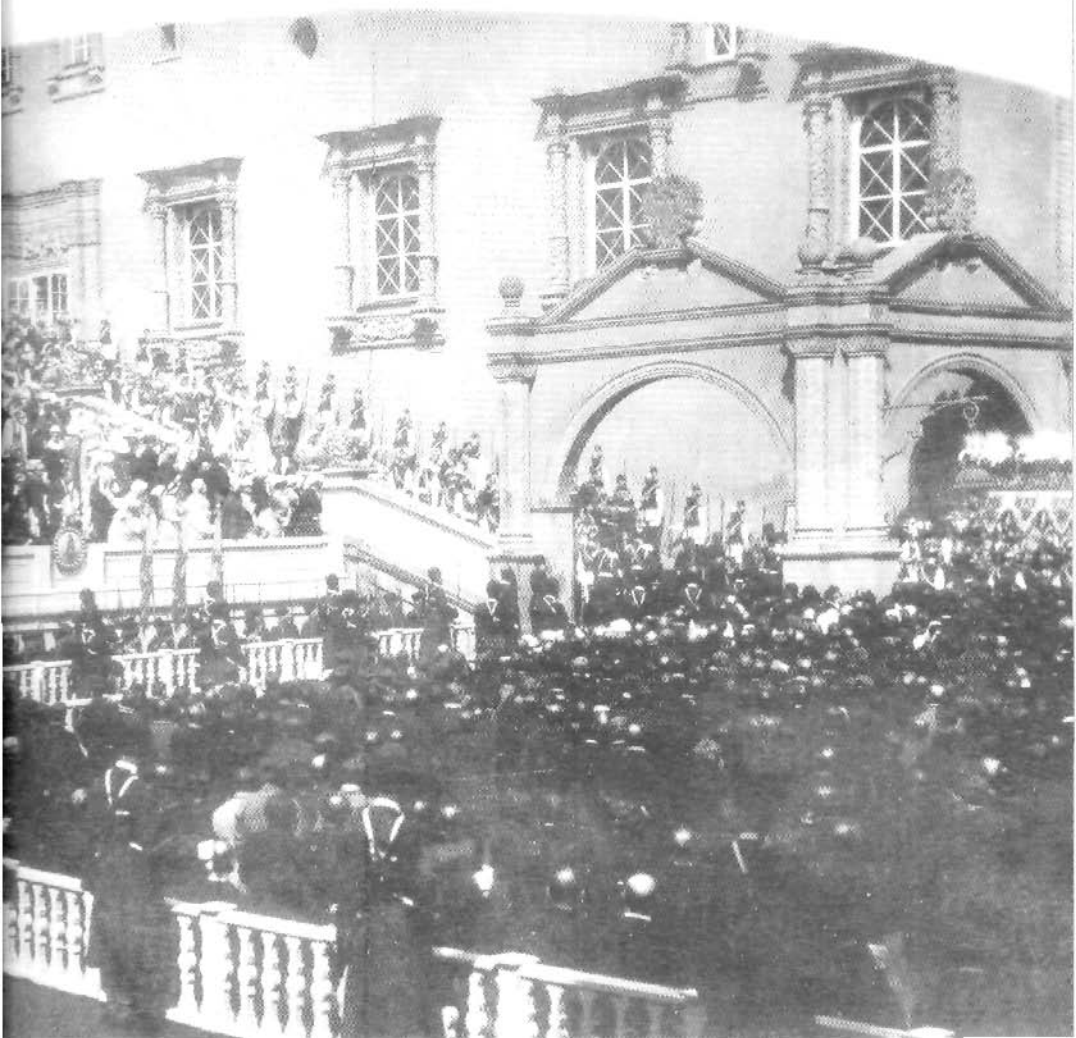
Александра Николаевна (Гальнбек)



В.А.Серов. Портрет
императора
Александра III



Коронация Александра III в Москве
Трибуны для гостей, хора и оркестра на Красной площади
10 мая 1883 г.



Московские головы



1867 1875

Василий Михайлович Бостанжогло,
дядя Н.А.Алексеева



1877 1881

Сергей Михайлович Третьяков, дядя
А.В.Алексеевой, супруги Н.А.Алексеева



1881 – 1883

Борис Николаевич Тщчерин



1885 – 1893

Николай Александрович Алексеев,
кузен Станиславского



Похороны Н.А.Алексеева

Траурная процессия на Воскресенской площади в Москве
14 марта 1893 г.



Траурный листок



Сташиславский (слева) и генерал-губернатор Москвы великий князь Сергей (справа) у гроба Н.А.Алексеева



А.Д.Курепин,
редактор журнала «Будильник»



Н.А.Лейкин,
редактор журнала «Осколки»



Редакционный день „Будильника“ (въ 80-хъ годахъ).

Эмиль Пунт*
(Сергѣенко).

„А. Чехонте“
(А. П. Чеховъ).

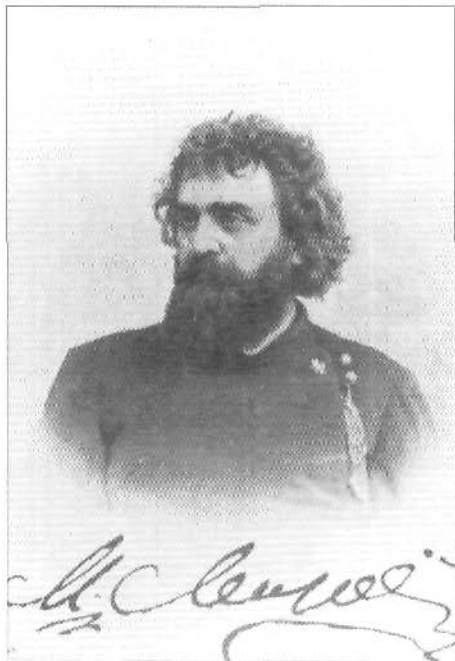
„Мефистофель изъ Х.“
(Амфиатровъ).

Гизяв
(Гизяровскій)

Рисунок М.Лилина (М.М.Чемоданов)

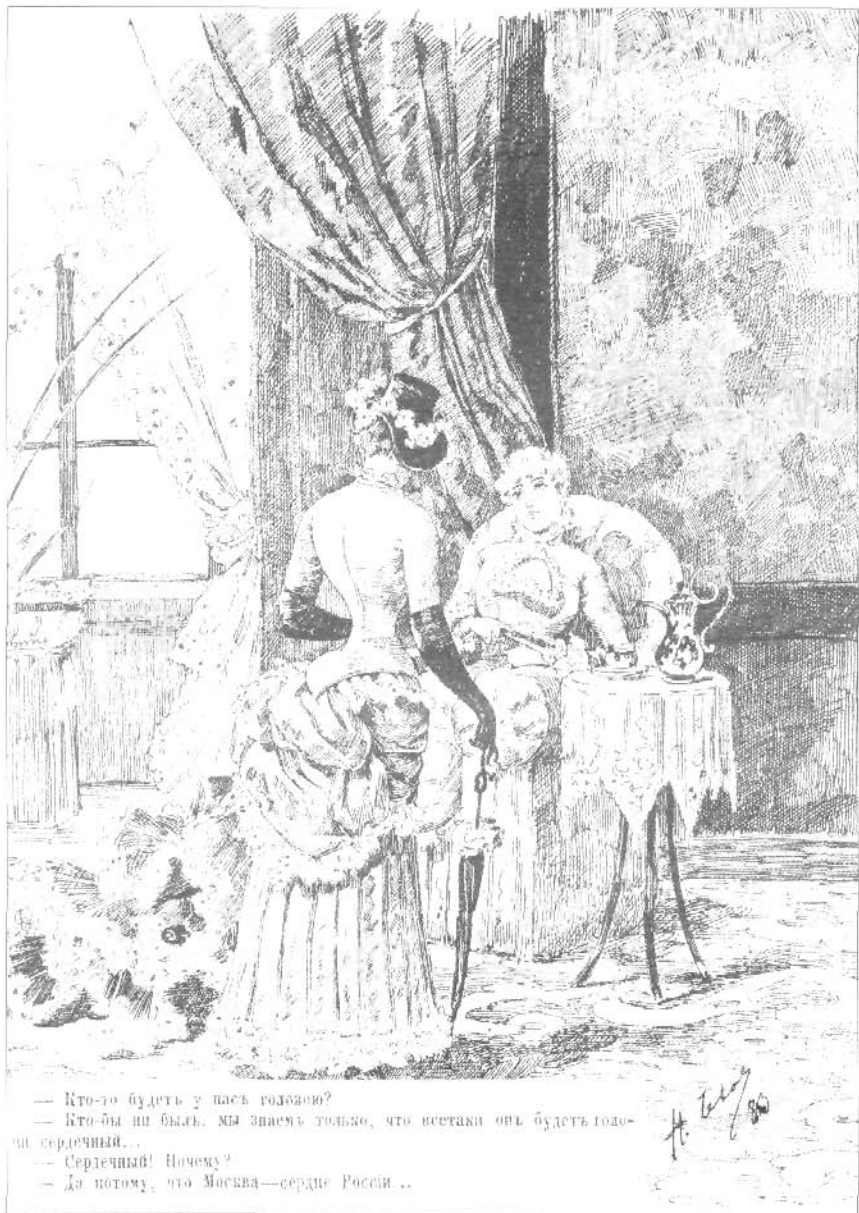


В театре М.В.Лейтвского (рисунки П.П.Чехова)



Фотографии из коллекции братьев В.С. и К.С. Алексеевых
Анна Жюдик, М.В.Лентовский и Сара Бернар

Сара Бернар, рисунок Н.П.Чехова с фотографии артистки



— Кто-то будет у нас головой?
— Кто-бы ни был, мы знаем только, что нестати он будет годи-
шн сердечный...
— Сердечный! Почему?
— Да потому, что Москва—сердце России...

Перед выборами П.А.Алексеева на пост московского
городского головы в 1883 г. (рисунок Н.П.Чехова)

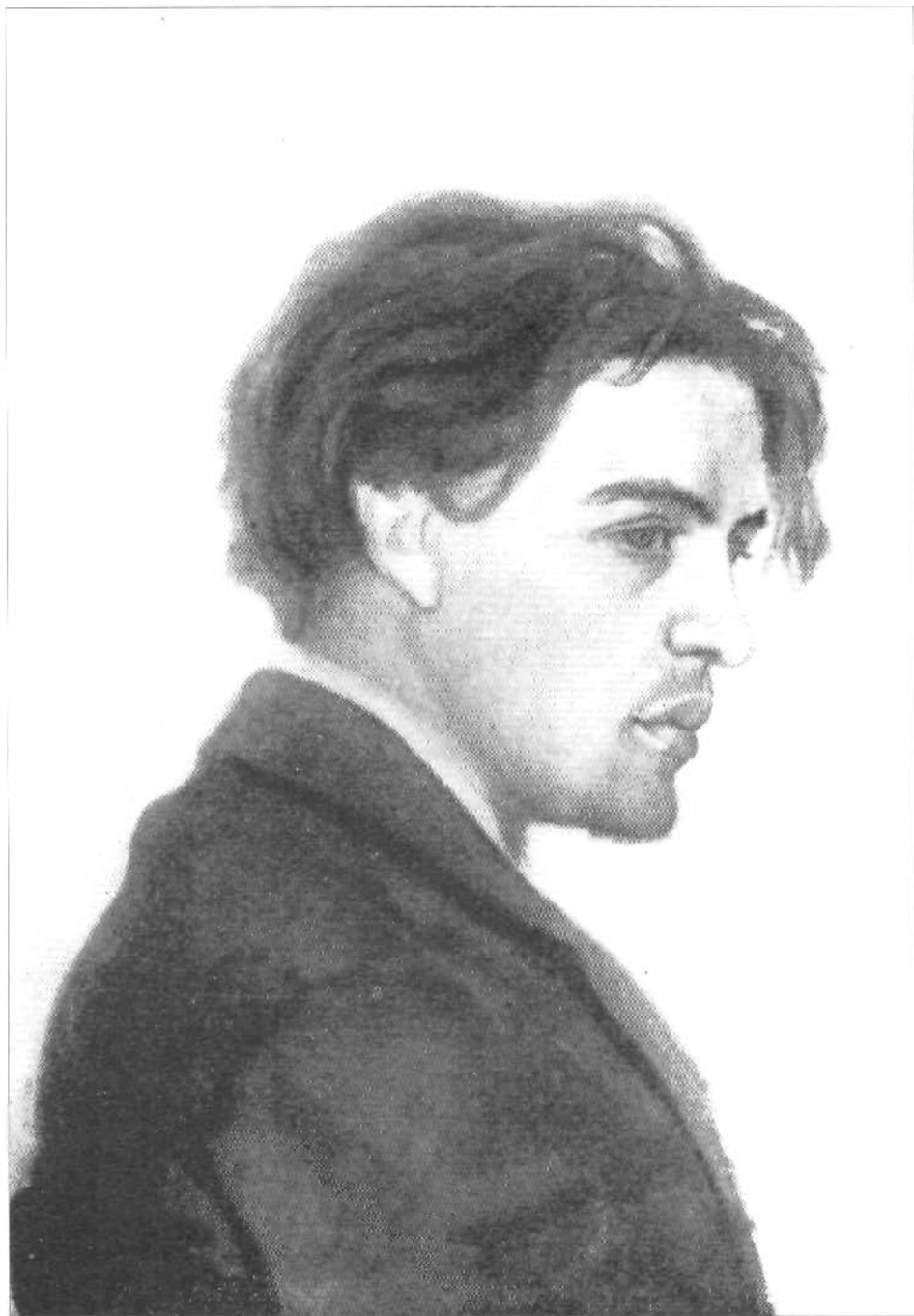
ПЕРЕДЪ ВЫБОРАМИ

ГОЛОВЫ.

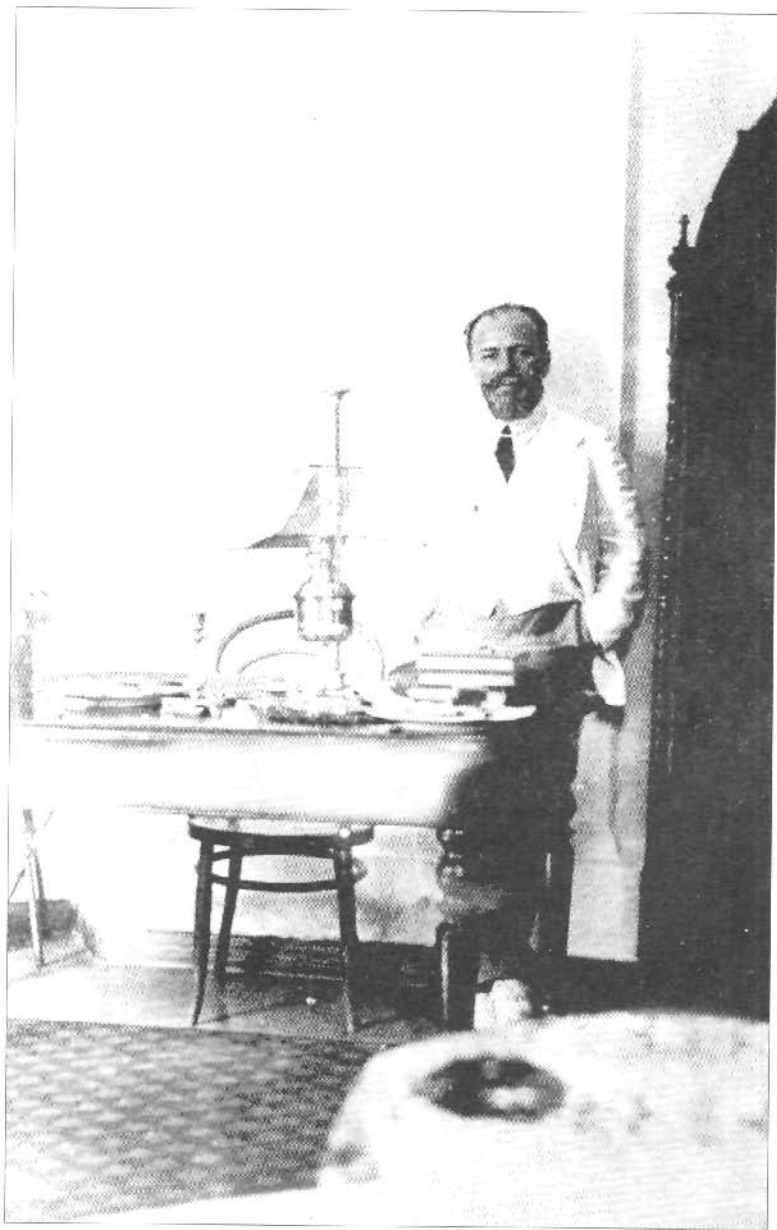


Карикатура на Н.А.Алексеева, кандидата на пост
московского городского головы в 1885 г.

(«Зарождение думских гомункулусов в лабораторных колбах»)



Портрет А.П.Чехова (художник Н.П.Чехов)



Вл.И.Немирович-Данченко



К.С.Алексеев. Осень 1888 г.



Станиславский в костюме Дон Жуана
(«Каменный гость» А.С.Пушкина, театр Общества искусства и литературы)

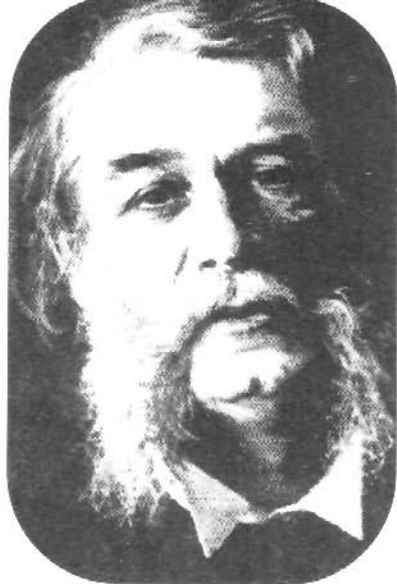


Парадная лестница и зеркало в Благородном собрании (рисунок Н.П.Чехова)

Станиславский в костюме Дон Жуана на масленичном бале-маскараде в Благородном собрании в 1889 г.



Станиславский в ролях —
куща Паратова и барина Дульчина
(1890, «Бесприданница» и
1893, «Последняя жертва»
А.Н.Островского,
театр Общества искусства и
литературы)



Писатель Д.В.Григорович, прообраз Звездинцева — Станиславского

Станиславский в роли Звездинцева
(«Плоды просвещения» Л.Н.Толстого, 1891)



А.П.Чехов, беллетрист и драматург

ТРИГОРИН. Я люблю удить рыбу. Для меня нет больше наслаждения, как сидеть под вечер на берегу и смотреть на поплавок [...] Если бы я жил в такой усадьбе, у озера, то разве я стал бы писать? Я поборол бы в себе эту страсть и только и делал бы, что удил рыбу.

А.П.Чехов. «Чайка»



М.Л.Роксанова в роли Нины Заречной и
Станиславский в роли беллетриста Тригорина («Чайка», 1899)



А.П.Чехов, К.С.Станиславский и В.И.Немирович-Данченко
с участниками «Чайки» в Художественно-общедоступном театре (1899)



Совещание в Московском Художественно-общедоступном театре

Сидят: В.В.Лужеский, В.И.Немирович-Данченко,
К.С.Станиславский, Б.С.Алексеев
Стоят: Н.Г.Александров и А.А.Санин